

Extraits de la deuxième partie, le chapitre 3 et 4 pp. 115-181

NB les pages d'illustration sont placées en vignettes

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

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

L'activité première de l'illustrateur est la lecture des textes et il est essentiel de repérer les éléments qui interviennent dans ce moment initial de l'illustration. Mais auparavant, plusieurs aspects de l'univers personnel de l'artiste peuvent participer à la compréhension de son travail. En effet, en se fondant sur les théories de la réception¹ qui ont mis en évidence la part fondamentale de l'imaginaire du lecteur dans son interprétation des textes, il semble essentiel d'approcher la culture personnelle de l'artiste - l'illustrateur est ici lecteur -, ainsi que l'univers de référence qui participe à son horizon d'attente des textes à illustrer. Son rapport aux textes, à l'écriture, mais également aux thématiques qui l'obsèdent, peut apporter des éléments pour comprendre son processus de lecture, sachant que celle-ci est spécifique car contextualisée par les contraintes de l'illustration. Cet ensemble de paramètres du côté du privé de l'illustrateur, permet de définir l'origine d'une posture de lecteur et de dessinateur qui aboutit à la production d'images pour les livres.

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

Parmi les nombreux aspects qui interviennent dans le processus d'illustration, la part de l'affect est essentielle tant dans la réception des textes que dans la genèse des illustrations. Pour Georges Lemoine, le parcours créatif se double d'un parcours du cœur : les affinités

¹ L'école de Constance (H. R. Jauss, K. H. Stierle, R. Warning, W. Iser) a tenté de formuler de manière rigoureuse les stratégies qui, dans le texte, visent l'activité lectrice. Pour donner une dimension historique à cette approche, Jauss cherche à construire, à partir d'éléments relevant des histoires littéraire, politique, scientifique et sociale, ce que devrait avoir été « l'horizon d'attente » du lecteur, à savoir les catégories mentales qui donnent sa forme spécifique à une lecture *hic et nunc* conçue comme expérience esthétique. La signification et la valeur d'un texte sont donc inséparables de l'histoire de sa réception.

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

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

Chapitre III - Les carnets personnels

Le corpus de carnets qui nous a été ouvert, a fait l'objet d'une étude universitaire en 1998². Il nous permet d'envisager des liens entre les différents travaux édités, il donne à voir les multiples facettes d'une sensibilité et nous permet de mettre en évidence une relation particulière de l'illustrateur à l'écriture.

Les carnets de G. Lemoine ont différentes fonctions : outil avant tout de perfectionnement moral et artistique, ils sont aussi des recueils de mémoire personnelle. Les écrits personnels de G. Lemoine constituent un ensemble hybride de différents supports mêlant carnets de dessins et de voyage, journaux intimes, journaux de création, et écrits autobiographiques. Cette entrée dans l'univers de l'artiste se fait donc par la découverte de ce qu'il nous laisse voir de lui-même et, en cela leur lecture se construit autant comme celle d'un récit fictionnel que comme celui d'un objet d'étude. De plus, ces fragments d'intimité qui prennent la forme de mots ou d'images, nous offre un exemple de ce que peut être le journal personnel d'un artiste contemporain. « Le document du moi expose le moi en miettes ; il présuppose le sujet, sachant qu'on le trouve sans le chercher : l'unité est donnée au fil des pages ; il suffit de se laisser porter. »³ Sans élaborer une typologie exhaustive des carnets de G. Lemoine, il est important de noter l'importance de ce corpus privé, sa richesse et son évolution. La diversité des objets d'étude contenus dans les carnets de G. Lemoine se manifeste par des écrits et des images de types différents, qui ont tous une fonction de mémoire des émotions et des réflexions de l'illustrateur : Georges Lemoine élabore depuis quarante-huit ans une mémoire personnelle, mémoire du regard et de l'oreille, du geste graphique et de l'émotion du quotidien.

Georges Lemoine a commencé la pratique des carnets en 1955, à l'âge de vingt ans mais la tenue des carnets n'a pas été régulière. Le corpus forme un ensemble de plus de 170 carnets, disparate sur le plan des formes et contenus. Certains carnets, à l'instar du carnet n° 66⁴, laissent une part essentielle au texte (I, 1).⁵ D'autres, comme le n° 24,⁶ représentent un sous-corpus très minoritaire de carnets strictement dessinés, le seul texte présent consistant en

² C. Plu, « *Georges Lemoine, carnets écrits d'un auteur d'images* », mémoire de DEA de littérature francophone et comparée, sous la direction de Jean Perrot, université de Paris XIII, 1998.

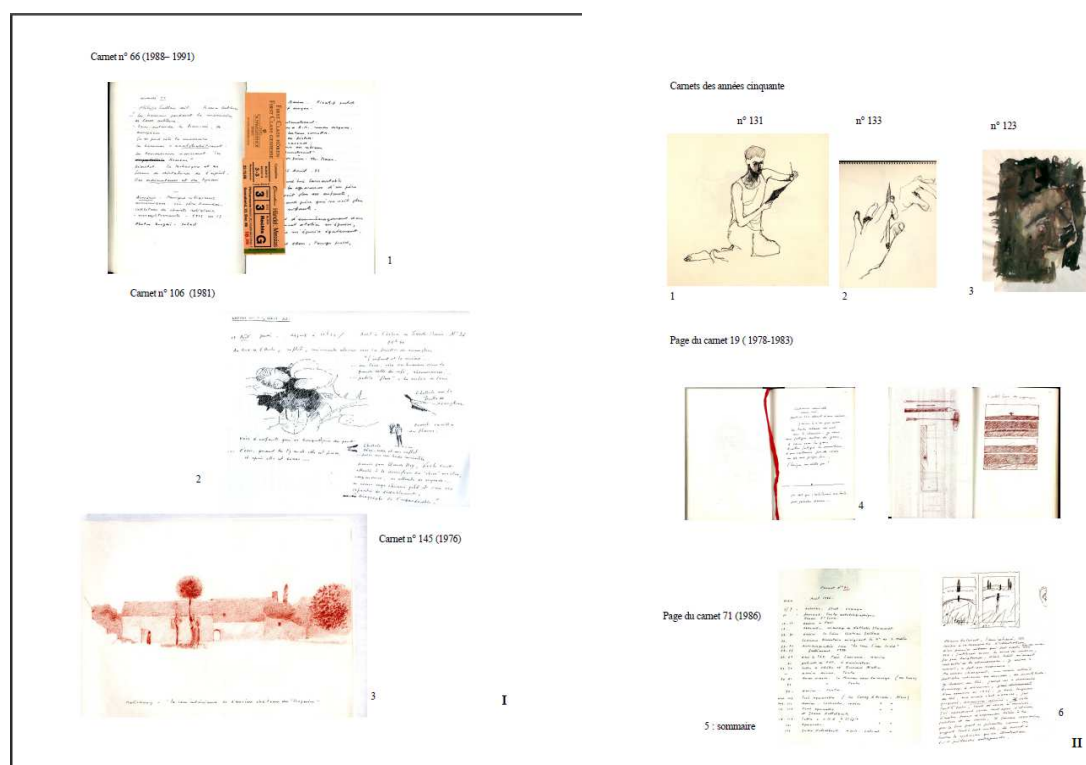
³ G. Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, éditions Odile Jacob, 1991, page 318.

⁴ Le carnet n°66 (1988-1991), est un carnet de plus de 300 pages de petit format, reliure toilée et papier bible à tranche dorée qui a été présenté de façon complète dans le mémoire de DEA.

⁵ Ils sont au nombre de cinq et constituent à eux seuls un sous-corpus important (environ 1200 pages) écrit entre 1978 et 1991, période de grande production éditoriale.

⁶ Carnet n° 24, 1981, carnet de format « à l'italienne » à reliure toilée dont les double pages horizontales contiennent des croquis.

de brèves légendes pour localiser les croquis (I, 2). Un dernier type peut être repéré dans ces grands carnets de dessin comme le carnet n°154⁷ qui contient majoritairement des dessins et des textes sur le travail d'illustration. Au fil des années, les formes ont varié, mais, depuis vingt ans, les carnets se spécialisent alors qu'auparavant il n'était pas rare que les carnets remplissent les trois fonctions en même temps. Si la question du destinataire des carnets paraît résolue, car c'est en premier lieu pour lui-même que l'artiste accumule ses pages de mémoire, elle reste complexe dans le détournement des carnets de dessins en objets artistiques. En fait, au cours de ces quinze dernières années, la destination des carnets s'est écartée des écritures du Moi dans une stricte définition pour se doubler du témoignage autobiographique d'un artiste dont le sujet serait sa création. Le paradigme des journaux de G. Lemoine est le travail de recherche sur le dessin, comme une quête de vérité qui prend la forme de textes et de reprises d'esquisses sur un même sujet : cela manifeste une concurrence explicite et paradoxale entre les travaux pour l'illustration des livres et le perfectionnement artistique.



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

« Vu pendant ces vacances deux expositions : Munch et Giacometti. Rapport avec les journaux de jeunes filles ? C'est le contraire. Je suis replongé brusquement

⁷ Carnet n°154, 1999, ce grand carnet est constitué de pages de textes très denses et de dessins très travaillés.

dans l'univers de la création. L'artiste moderne, éternel insatisfait. Toujours en recherche en évolution. Il apprend, subit des influence, s'en dégage, cherche sa voie personnelle, il a lui même ses périodes, ses ruptures. Toujours il change... (...) 5 janvier 1992. »⁸

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

Les variations de G. Lemoine dans l'utilisation de ses carnets accompagnent des cycles dépressifs : les carnets interviennent à des moments de crise d'angoisse et de vide intérieur, crises associées à chaque fois à une forte créativité. C'est la perception globale du monde, à tout instant, que l'artiste tente de conserver « en mémoire ». Les moments de qualité, ceux qui inspirent, dans le sens où ils suscitent des pulsions créatrices, sont notés dans le journal. « Le journal fait partie des « arts de la mémoire » comme on les pratiquait dans l'antiquité. Ce n'est pas forcément ce qui est écrit qui est mémorisé. L'ombre d'un autre texte, à l'encre sympathique, finit par apparaître si on a la patience de lire avec ... sympathie. »⁹

Il semble logique à la lecture de l'étude de Didier Anzieu,¹⁰ *Le corps de l'oeuvre*, que ces crises de la création¹¹ occasionnent un déséquilibre psychique qui, pour Lemoine, prend la forme d'une alternance d'introspection et de profusion créative tant sur le plan des écritures du moi que sur celui des recherches artistiques.

1) Un mode d'introspection

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

⁸ P. Lejeune, *Le Moi des Demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris : Le Seuil, 1993, page 41.

⁹ *Ibidem*, page 122.

¹⁰ D. Anzieu, *le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'inconscient », 1981.

¹¹ « Rêve, deuil, création ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique. (...) Les crises créatrices semblent se situer dans un continuum analogue. L'inspiration peut surgir inopinément comme un rêve que le futur créateur fait les yeux ouverts (...) dont il lui suffit d'enregistrer le message et de conserver le dynamisme jusqu'à l'achèvement rapide du travail de composition. L'inspiration peut le mettre en état second et le retour à la réalité lui poser des problèmes plus ou moins durables. Enfin l'angoisse, le souffrance, le terreur, le vide intérieur peuvent être tels que la création apparaisse comme la seule autre issue, à la fois possible et impossible. » D. Anzieu, *ibidem*, page 20.

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

A) Une relation à l'écriture

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

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

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

« La conscience croissante de l'importance de ces carnets pour le travail de l'artiste a fait évoluer les supports des petits carnets à spirales bon marché, vers des objets reliés et plus raffinés, vers des recueils à la tranche dorée et au papier bible ou à des carnets chinois à couverture de soie. Le format, le papier induisent des techniques, des cadrages et des types d'écrits différents. La grande majorité de ces carnets ont un papier à grain qui supporte l'encre et l'aquarelle, quelques autres ont un papier lisse et fin destiné à l'écriture, cependant textes et croquis se mêlent sur tous les supports. L'écriture et le dessin se font avec des outils qui permettent de tracer des petits signes fins et légers sur la page : le crayon papier, la plume le plus souvent l'encre noire ou sépia, le rotring ; les couleurs et les techniques à l'eau sont assez rares. L'unité de

l'écriture fine et régulière, les dessins disciplinés comme la mise en page très maîtrisée, donnent une unité esthétique aux carnets. Ils forment un ensemble dont la cohérence est attachée non seulement au narrateur/dessinateur mais à un style personnel, qui tisse toutes les formes contenues dans ces différents objets. »¹²

Au fil des années, les carnets vont s'esthétiser et s'approcher de plus en plus d'une forme d'écrit « idéal » de l'illustrateur. De manière cohérente avec sa conception globale du livre, l'écriture manuelle qui remplit les surfaces des pages et borde les dessins est considérée comme une trace esthétique au même titre qu'une typographie : Georges Lemoine choisit donc ses outils d'écriture avec le même soin que ses outils de dessin. « J'ai de nouveau été frappé du charme qu'il y a à lire un journal en manuscrit. Je puis entrer dans la dynamique du temps vécu. J'ai sous les yeux des caractères qui ont vraiment été écrits dans l'ignorance de l'avenir, et qui ont été écrits ce jour là. »¹³ L'ensemble est composée de pages très harmonieuses et très épurées dans leur composition, qui laissent une grande part au blanc ; les textes ne sont que très rarement raturés, les croquis sont repris sur d'autres pages plutôt que surchargés.

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

Le journal est élaboré comme un livre au point que certains écrits de Lemoine parus à compte d'auteur, se présentent sous la forme de textes manuscrits et de croquis. La reliure des carnets, la numérotation et le soin apporté aux pages ont fait progresser le journal personnel vers une œuvre parallèle en perpétuelle évolution. Pour Lemoine certaines parties de ce livre de l'intime sont destinées à l'exposition ou à l'édition : « Je suis toujours très malheureux quand je rate, pour moi, un carnet, c'est un livre, c'est un objet, mais c'est aussi une forme de livre unique. »¹⁴

Le carnet est considéré par G. Lemoine comme une véritable création artistique et, à ce titre, l'esthétique du journal est reprise dans de nombreuses planches illustrées qui imitent

¹² C. Plu, mémoire de DEA, *op.cit.*, page 5.

¹³ P. Lejeune, *Le Moi des Demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, *op.cit.*, page 41.

¹⁴ « Vous savez combien les livres uniques intéressent les peintres qui en réalisent de plus en plus, (dans les galeries de petits éditeurs, on trouve un assez grand nombre de ces livres de peintres dit livres uniques parce qu'ils ne sont pas destinés à la reproduction) et quand je travaille sur ces carnets là j'éprouve cette sensation, c'est-à-dire le livre unique, le beau livre, voire le grand livre. » G. Lemoine interviewé par C. Plu, « Les métamorphoses du paysage chez Georges Lemoine », *Histoire, mémoire et paysage*, Actes du colloque d'Eaubonne, Institut International Charles Perrault, mars 1999, Paris : éditions In Press, page 64.

les croquis annotés des carnets, à l'exemple de l'édition de poche de *L'enfant et la rivière* (I, 2). De plus, il est de plus en plus fréquent que l'illustrateur expose certains de ses carnets ou en fasse paraître des pages dans des éditions. Cette exposition progressive des carnets au public peut être associée, dans le cas de Lemoine, à une évolution de la culture contemporaine qui voit se développer les études biographiques et génétiques des œuvres¹⁵. Pour Lemoine, le geste graphique - la trace écrite ou dessinée - a une valeur tant sur le plan esthétique que sur le plan de sa vérité : il contient l'émotion de l'instant ou la vibration d'une pensée, la subjectivité de la relation au réel. Le travail de l'écriture, célébré avec les alphabets et dans certaines images d'illustrations sous une forme symbolique dans l'œuvre éditée, est ici élaboré dans une discipline du geste calligraphique qui permet à l'illustrateur de se projeter dans le journal. Cette enveloppe de papier qui recueille l'identité projetée de l'illustrateur, est à associer au concept de « Moi-peau » formulé par Didier Anzieu.¹⁶ Le carnet est conçu dans une recherche de maîtrise des espaces et du geste et cela traduit une volonté opiniâtre de contrôler ses émotions. Le carnet devient ce que Jean Perrot qualifie d' « enveloppe du moi » :

« Nous prendrons le terme d'enveloppe au sens où l'entend Serge Tisseron dans *Le bonheur dans l'image*, c'est à dire de « contenant » symbolique dans lequel l'artiste, par les traces que laisse la main, dans le trait de l'écriture, du dessin ou du pinceau, peut s'approprier des impressions sensorielles diffuses, maîtriser ses affects, et trouver un espace de transformation « suffisamment bon » pour développer des virtualités latentes. »¹⁷

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

¹⁵ Il est ainsi compréhensible, dans ce même mouvement, que Lemoine ait ouvert sa porte et ses carnets au chercheur en quête d'interprétation.

¹⁶ Le concept formulé par Didier Anzieu concerne le rôle de la peau comme contenant de la vie psychique. Cette notion associée initialement au développement de la psyché enfantine trouve des équivalences, ici, avec la projection de l'artiste et de la construction d'un écran au monde par les supports de sa création. Se référer à : D. Anzieu, « le moi-peau », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 9, Paris, Gallimard, 1974.

¹⁷ S. Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo, collection « Les empêcheurs de penser en rond », 1996, page 13, cité par J Perrot. *Carnets d'illustrateurs*, éditions du Cercle de la Librairie, 2000, page 28-29.

l'encrier se font icônes du geste écrit, remplaçant par une forme nostalgique et idéalisée, les stylos à plume et autres outils utilisés par l'illustrateur¹⁸. De plus, comme il a déjà été remarqué dans la première partie, il n'est pas rare qu'interviennent des lignes manuscrites dans les illustrations comme une apparition de l'écriture personnelle de l'illustrateur au sein des images.

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

Les différents textes de Lemoine qui relèvent des « écritures du Moi »¹⁹, comme G. Gusdorf les définit, prennent des formes textuelles différentes : notes de travail, de voyages, brouillons de lettres, rêves, récits d'enfance, légendes, commentaires de croquis ou de musiques écoutées, mais également formes poétiques en accompagnement de croquis.

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

B.

boîte à outils - petit rabot

ciseaux à bois

scie à bois

scie à onglets

clé à molette

boîte à outils²⁰

¹⁸ De même façon, le pinceau du calligraphe et la coupelle à encre sont utilisés fréquemment pour connoter l'acte artistique.

¹⁹ « Ainsi l'écriture du moi n'est pas une écriture indifférente; c'est une écriture différente intervenant comme une réduplication de la personnalité. » (...) « Les écritures de la 1ère personne constituent un domaine immense et solidaire, au sein duquel doivent cohabiter tous les textes rédigés par un individu s'exprimant en son nom pour évoquer des incidents, sentiments et événements qui le concernent personnellement. Peu importe la longueur du texte et sa nature ; il peut s'agir d'un livre en bonne et due forme ; il peut s'agir d'un cahier ou carnet d'une longueur quelconque, ou même d'un brouillon; d'un fragments de quelques lignes, comme le Mémorial d'une expérience surnaturelle cousu par Blaise Pascal à l'intérieur de son vêtement où il fut retrouvé après sa mort. G. Gusdorf, *Les écritures du moi op.cit.*, page 130 -145.

²⁰ Carnet n° 66.

Ces notes éparses créent un environnement cohérent et harmonieux aux côtés des annotations régulières concernant la création artistique. Cette vision subjective du quotidien est accompagnée dans le cas qui nous intéresse ici de la subjectivité du travail de création graphique. Cependant, au cours des années, si l'artiste au travail réfléchit et théorise même de plus en plus cette subjectivité et les codes qu'il utilise, il semble y avoir de moins en moins de place pour l'intime du quotidien au cœur du journal en lui-même.²¹

Le journal forme un tout signifiant, un continuum fait de fragments construisant un parcours d'écriture. Conscient de cette unité, Lemoine organise le tout avec des sommaires et des paginations, un classement plus thématique que chronologique²² :

« Enfin, on pourrait rappeler une évidence: un journal intime a une unité perceptible par le lecteur, il n'est pas une simple collection de feuilles volantes, de notes dispersées. Cette unité n'est pas celle d'une composition (du rapport entre un tout et des parties), ni celle d'une progression -ou d'une narration. On pourrait parler de l'unité d'un style ou d'une personnalité, mais ce serait baptiser la difficulté avec des noms obscurs. »²³

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

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

²¹ Il semble que cela soit comparable avec la pratique des journaux du peintre Delacroix : « *Delacroix, plutôt que de se regarder, philosophe, politique, esthétique. Il construit même, avec une grande intelligence, une conception esthétique de la vie, de la vie comme puissance esthétique, qui en quelque sorte le dispense de la tâche effrayante du journal intime.* » P. Pachet, *Les baromètres de l'âme - naissance du journal intime*, Paris, Hatier, collection Brèves littératures, 1990, page 119.

²² C. Plu, *mémoire de DEA, op.cit.*, pages 10-11.

²³ P. Pachet, *Les baromètres de l'âme - naissance du journal intime, op.cit.*, p 14

haïkaï pourraient être la forme poétique de son style : un jet de plume, un trait de sensation. »²⁴

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

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

« Moi, tout à l'heure je me morfondais dans les embouteillages du périphérique-périphérique ? je ne sais plus - en tout cas pas périphérique. Péricahotique. je ne sais plus écrire. Moi je suis dans l'avion, dans le ciel, dans une caisse volante à ailes, loin des anges. Près de Dieu ? Ni plus ni moins près que dans les embouteillages ! L'avion poursuit sa route dans le ciel ; en bas, les villes, dans la nuit, me font penser à des constellations xxx xxxxx magnifiques. »²⁵

Preuve d'une posture particulièrement respectueuse de la spontanéité de l'instant et d'une ambiguïté du diariste, (mais est-ce encore de cela qu'il s'agit ?) Georges Lemoine travaille à l'écriture d'un commentaire sur un de ces journaux, le carnet n° 15, qui a pour

²⁴ C. Plu, « Georges Lemoine et le paysage », *Histoire, mémoire et paysage* (Actes du colloque d'Eaubonne, Institut International Charles Perrault), mars 1999, éditions In Press, page 74.

²⁵ Carnet n°66.

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

En ce qui concerne cette écriture du « Moi-peau » qui se révèle dans les journaux, il est intéressant de constater que le corps est pratiquement absent des journaux de Lemoine. En effet, il mentionne peu ce qui touche aux rituels du quotidien, il ne répertorie pas les types d'actions banales, répétitives ; seul l'exceptionnel est relaté. Le corps est très rarement évoqué, quelques rares douleurs sont décrites exceptionnellement dans les carnets : « Le diariste n'a pas, en général, une conscience globale de son corps. Le corps figure dans le journal comme un ensemble d'organes détachés et atteints de maladies diverses, en tout cas source de malaises multiples »²⁶

Du côté du dessin, les corps sont également peu présents, les silhouettes humaines légèrement tracées sur les pages représentent des personnages abandonnés à la lecture, au sommeil, à la rêverie, des musiciens plongés dans leur exécution musicale ou des inconnus captés dans des attitudes d'attente ou de contemplation. Dans ses premiers carnets, les essais de dessins proposent d'étonnants autoportraits de Lemoine, faits devant le miroir de sa chambre, et des études de ses mains et de ses pieds. Même si ces croquis d'études sont très courants chez les élèves des Beaux-Arts, il est frappant de remarquer que ce sont ces attitudes d'abandon, un peu figées, ces mains et ces pieds, si présents dans les illustrations des livres, qui peuplent les premiers carnets parmi quelques études de visages (II, 1-3).

Les personnages des carnets sont des figures silencieuses, en introspection, dont les postures traduisent l'activité de l'esprit. Cette harmonie du corps et de l'âme renferme un mystère qui interpelle l'illustrateur. La correspondance avec les personnages des livres est frappante. Ces figures de papier qui représentent les héros semblent apparentées à ces passagers des journaux par leur capacité à exprimer la rêverie et à poser une énigme à l'auteur d'images. De même, Georges Lemoine rapporte peu de paroles, de discours directs ou

²⁶ B. Didier, *Le journal intime, op.cit.*, page 111.

indirects : les espaces du journal, comme ceux des illustrations sont ceux du silence. Les sentiments ou l'affectif quotidien sont peu mentionnés en dehors du « terrible manque » des proches : « Les impressions positives ne demandent pas à se décharger dans l'écriture (...); Mais la plupart du temps, un journal évoque une courbe barométrique où seules les basses pressions sont enregistrées... »²⁷ Ces situations, consciemment ou inconsciemment triées, révèlent la personnalité de G. Lemoine, sa fascination pour le mystère du monde et une tendance à l'introspection, pudique, exprimée par la pratique conjuratoire de l'écriture et du dessin comme exercice. Tout ce qui est présent dans les carnets exprime et renforce l'intériorité du narrateur. « Le mot même d'« intime », on le sait, vient du latin *intimus*, superlatif correspondant au comparatif *interior*: autant dire qu'est intime ce qui est au plus profond, ce qui est plus intérieur que l'intérieur même. »²⁸ En réalisant ce journal, Lemoine forge une œuvre intime et son Moi. Il exprime, par sa tenue répétée, disciplinée et esthétisée, une tentative de maîtrise du réel et de ses angoisses. L'artialisation de l'acte d'écrire et des supports, traduit une conception idéalisée de l'écrit qui est définitivement assumée dans une amplification du texte de carnet en carnet : l'écriture de mémoire et de perfectionnement envahit l'espace du livre pour produire une œuvre poétique.

B) Un travail de mémoire

Que ce soit par l'écriture dans les carnets ou par l'activité générale qui accompagne la création, la place accordée à la quête de traces de pensées et d'émotions témoigne d'une logique globale, massive, incessante de captation du temps. Cette mémoire entretenue, voire traquée, se construit sur différents niveaux, du plus matériel au plus sensible.

Cette mémoire de la pensée et du travail créatif est soigneusement organisée et entretenue comme si elle était une condition à la production en cours. Depuis quelques années, G. Lemoine a précieusement conservé tous ses carnets, il les a feuilletés et numérotés. Des sommaires ont été rédigés ne faisant apparaître que les éléments ayant trait au travail de création : dessins, illustrations et récits autobiographiques. « On retrouve aussi, et jusque dans les manuscrits les plus modernes, ces deux fonctions fondamentales de l'écriture : compter/conjurer, compter pour conjurer ; l'écriture est comptable et magique »²⁹ Ce rangement, comme la numérotation, ne répond pas à une, mais à plusieurs logiques. En fait G. Lemoine

²⁷ M. Robert, *Journal de F. Kafka*, postface de M. Brod, au Club français du livre, 1978, page 750.

²⁸ P. Pachet *Les baromètres de l'âme*, *op.cit.*, page 15.

²⁹ *Penser, classer, écrire, de Pascal à Perec*, sous la dir. de B. Didier et J. Neefs, collection Manuscrits modernes, PUV, St Denis, 1990, page 5.

organise un méta-classement à l'image de l'organisation de ses carnets et de ses autres travaux (brouillons, calques, planches dessinées, etc.). Il est possible d'y voir une pratique conjuratoire nécessaire à l'entrée en création, par la maîtrise de la mémoire créative. Dans la recherche de classement, l'auteur organise l'œuvre personnelle et cette fragmentation est peut-être féconde. Le corpus des carnets de G. Lemoine est en fait organisé par l'auteur sur les points forts de sa création artistique et il les utilise pour ses expositions personnelles. De plus, certaines pages ont été également utilisées dans la monographie qui lui fut consacrée en 1993 chez Gallimard et dans un ouvrage critique sur les carnets d'illustrateurs édité en 2000 par Jean Perrot³⁰.

Cette pratique s'inscrit dans une tradition artistique mais le succès des journaux d'artistes, les travaux sur la génétique des œuvres et les écritures du moi apportent également à Lemoine comme à ses contemporains une image très valorisante de ses journaux. Il est difficile d'imaginer qu'un artiste aujourd'hui, construise sa pratique du carnet sans se référer à d'illustres prédécesseurs. Les journaux de Delacroix et de nombreux autres artistes, les journaux de voyage, journaux intimes ou carnets de travail constituent une référence implicite ou explicite à une pratique du travail lié à une introspection et à une mise en scène de la création, par une « mise en scène de l'âme »³¹. Cependant, pour Lemoine, la pratique contraignante et croissante de ce travail de mémoire reste porteuse d'enjeux personnels très forts.

Il est important de noter que G. Lemoine a conscience de l'importante fonction du journal comme outil de perfectionnement artistique. Il l'exprime à de nombreuses reprises. En haut d'une page de dessin du carnet n° 66,³² on peut lire « si le journal ne s'écrit plus ? ». Un peu plus loin comme un rappel à l'ordre et une exhortation : « Flaubert 25000 pages de carnet », « Et ce livre ? Que sera-t-il ? Le dessin viendra-t-il au secours des mots ? »³³

Le constat était déjà fait en 1998 d'une forte volonté autobiographique de l'illustrateur dans la production de cet ensemble fragmenté, dont l'évolution démontre qu'il est créé de plus en plus pour être lu.

« Il est donc conscient depuis déjà de nombreuses années de produire dans le continuum des carnets un travail autobiographique. En marge des carnets, G. Lemoine fait de nombreuses recherches généalogiques et il écrit de nombreux textes

³⁰ J. Perrot, *Carnets d'illustrateurs*, op.cit.

³¹ P. Pachet, *Les baromètres de l'âme*, op.cit., page 119.

³² Carnet n°66, 15 octobre 1989.

³³ Carnet n°15, 31 décembre 1981.

autobiographiques dont certains ont été publiés à compte d'auteur ; cet artiste sexagénaire fait un important travail de mémoire et de mise en forme de ses souvenirs. Sa disponibilité pour nous ouvrir ses carnets n'est donc peut-être pas étrangère à une prise de recul, à un souci de mise à plat des traces écrites très nombreuses qui jalonnent sa vie personnelle et artistique. »³⁴

Ce travail, incessant depuis presque trente ans, de constitution d'une mémoire de la création prend une forme conjuratoire de lutte contre le passage du temps. L'obsession de la mémoire qu'a G. Lemoine est exprimée doublement, par l'écriture des journaux dans un premier temps et par les thèmes qui s'y retrouvent dans un second temps : les traces du temps, les signes de vie, la beauté fugitive des choses.³⁵

Il utilise l'écriture dans les carnets à certaines périodes de sa vie comme accompagnement psychologique et comme lieu de « réflexion » dans le premier sens du terme. Philippe Lejeune définit :

« Le modèle du journal profane fondé sur le respect du moi, et qui se donne pour principale fonction de refléter. C'est à ce modèle que se rattachent toute une série d'interrogations ou de méta-discours qui sont exclus par le journal spirituel : sur le temps, l'individualité, la mémoire, la curiosité psychologique. »³⁶

La conscience de cette fragmentation de la personne apparaît dans le journal, cette mémoire fractionnée est nécessaire à la construction du projet personnel. « Dessiner sur des petits bouts de papier (...) Si je reviens à la nature, ce retour ne peut se faire que de façon morcelée et fragmentaire, par petits bouts brisés comme la vie, comme notre chemin brisé, ou en perpétuelle brisure. »³⁷

Il est également fondamental de prendre en compte l'écriture strictement autobiographique de l'artiste qui se centre pour l'essentiel sur l'enfance, dans une lutte opiniâtre contre le temps et l'oubli. Le désir de reconstruire des fragments d'enfance à destination de ses proches a pris différentes formes qui s'intègrent de façon cohérente à la

³⁴ G. Lemoine, *Bercy*, éditions à compte d'auteur, 1991 et *Passage Bourgoin*, éditions à compte d'auteur, 1995 cités dans C. Plu, *mémoire de DEA*, *op.cit.*, page 11.

³⁵ Le texte ci-joint écrit dans le carnet n° 28 le 15 février 1987 après avoir ramassé un tessou de terre cuite au cours d'une promenade : « Si ce petit morceau de terre occupe aujourd'hui mes pensées c'est qu'il porte la trace des empreintes digitales de l'homme ou de la femme qui les derniers l'ont tenu entre leurs doigts en lui imprimant sans y prêter attention la marque intime d'un geste machinal très souvent renouvelé, fixé ce jour là dans la pâte familière, à jamais ! Je l'ai donc retrouvé, deux siècles après qu'il ait été oublié, non sans émotion, non sans un léger pincement au coeur. Puis je l'ai lavé, brosse, séché. Au moment où j'écris ces lignes le « trésor » est posé à côté d'autres trésors venus d'ailleurs, pour le plaisir et les regards nostalgiques ».

³⁶ P. Lejeune, *Le Moi des Demoiselles*, *op.cit.*, page 22.

³⁷ Carnet n°66.

démarche globale de constitution d'une mémoire : vouloir tout conserver de ce qui s'en va, les souvenirs, les images, soit en « instantanés » du présent par le journal, soit par la restitution du passé de la part d'un narrateur idéalisé.

Dans un recueil non édité, « *Carnets retrouvés : 1940-1945* », les réminiscences de la mémoire sont travaillées de façon poétique et expriment dans une forme autobiographique une aspiration à une écriture au style ciselé. Ce sont des visions de l'adulte, des sensations qui sont ici retrouvées par un travail d'introspection, qui tentent de reconstituer celles d'un enfant anxieux et rêveur, promeneur silencieux et heureux, à la recherche des émotions esthétiques que lui apporte le monde.

« Promenades, allées et venues... innombrables déplacements... Leur souvenir semble avoir conservé en bien des points toute sa clarté, comme si les visions jadis captées avaient continué d'occuper leur place, leur juste place au fond de mon kaléidoscope... là où s'étendent les fragments de lumière, s'étendent les ombres.

Anciennes, vivantes apparences !

De quelle manière ont-elles traversé les épreuves du temps ?

Les effets d'une lente, d'une continuelle métamorphose des souvenirs ont-ils eu pour conséquence l'altération de ces premières images reçues et placées en mémoire ? » (...)

« Utopie... mais qu'importe, j'ai aujourd'hui l'impression d'avoir tout attrapé dans l'épuisette de mes regards...

...comme si rien, absolument rien ne m'avait échappé. »³⁸

La pratique régulière du journal se situe bien dans un mouvement général et fondamental de Lemoine pour fixer les événements importants de sa vie. Si les journaux commentent les émotions et les visions de l'artiste dès 1955, les récits autobiographiques complètent les vingt années de l'enfance et de l'adolescence comme pour combler le manque de journal de l'enfance. Le terme « retrouvés » du titre laisse penser que l'auteur veut considérer ces réminiscences de l'enfance comme authentiques, légitimées par la force des émotions et du souvenir. L'oeuvre constituée par les carnets a donc une origine au coeur de la personnalité de G. Lemoine, une personnalité sensible, créative et obsédée par la domestication de son temps.

³⁸ G.Lemoine, *Les éclairs bleus* in « Carnets retrouvés », recueil non publié de textes écrits à la machine, pages 2 et 3.

« Je vois aujourd'hui, ici, aux Ballerais et tout autour, un monde finissant, le plus souvent admirable dans sa globalité, ses paysages, ses ensembles. Mais je le vois, je le regarde s'éloigner et s'enfoncer dans l'oubli. Ne cessons pas de retourner en ces lieux, comme pour retenir encore dans nos regards et nos mémoires ce qui risque de disparaître. »³⁹

Dans un train, au retour d'une visite préparatoire à un travail d'illustration de livre, G. Lemoine tente de capter le temps et l'espace à la vitesse du train. Le texte noté dans un TGV marque des allers et retours entre les instants inscrits dans la mémoire de la journée et les impressions fugitives du voyage. L'opposition entre les instants mémorisés (sensations diverses) qui se dilatent dans la mémoire et la brièveté des perceptions due à la vitesse et à la vision latérale crée un effet quasi-cinématographique.

« Lausanne TGV, 16h54

A S, après m'avoir offert le thé, dans cette maison située au 26 avenue des Alpes, d'où à nouveau on aperçoit le lac et ses rives françaises, la savoie. Le grand et beau chat noir encore chaud d'avoir passé deux heures au soleil nous fait une fête ronronnée et miaulée interminable. On entend la voisine de l'étage supérieur jouer du piano dont le son affaibli fait penser à celui d'un instrument ancien, puis la musique une sonate de Schubert, ce qu'elle n'est sans doute pas...A présent le train roule au milieu d'admirables paysages, verdoyants du canton de Vaud (...) A présent, montagnes affaiblies (...) A nouveau forêts épaisses aux pins élancés (...) Bientôt 19 heures. Ramuz et Stravinsky me regardent toujours. (...) Je tourne le dos à la marche du train et vois ainsi fuir le paysage passé. Tout est si beau de ma fenêtre. Sommes nous déjà en France ? (...) 19h17 (...) Nous sommes en France. (..) Dijon, 5 minutes d'arrêt (...) 20h20. Soleil descendant. Lumière déjà dorée. Long tunnel. Plaines immenses. 20h55. Forêts. Bois. Les ombres s'allongent.»⁴⁰

Et peu plus tard, après un *flash back* : « (...) Il y a longtemps. Tunnel, Soleil au ras de l'horizon. Villes. Tours. Barres. Hyper-marchés. Pylônes pour la haute tension. Décharge immense. « Atlas », Grues. C'est fini. Désastre. 21h40. Gare de Lyon. Paris. »

Cette course aux sensations et surtout la tentative de capter par l'écrit l'univers perçu produisent une écriture puissante par sa force d'évocation.

³⁹ Carnet 66.

⁴⁰ Carnet 154, recopié (sur deux grandes feuilles A3, recto verso) et envoyé par Lemoine. « *Recopié pour vous ce texte écrit dans le TGV au retour d'un court séjour à Lausanne et Pully... à Pully dans la maison de Ramuz pour une approche des illustrations, dessins du « Chant de Pâques ».*

Parmi tous les autres carnets, le journal n° 66 assume et exprime de façon très explicite la course contre le temps et la mort que l'auteur poursuit par son écriture : « La vie, les jours, courent plus vite que ces brèves notes, régulièrement ; les secousses sont ressenties par moi, les changements de rythme ; la vie - ou ce que j'en sais, ce que j'en éprouve - tient sa trajectoire, dans un silence que j'ignore et auquel je ne puis donner de nom - Mort douce - »

La crise créative traversée par Lemoine dans les années quatre-vingt, est suivie de vagues dépressives qui s'expriment dans de nombreuses réflexions sur les angoisses de la fuite du temps et sur la prise de conscience d'une mort chaque jour plus proche. Didier Anzieu a analysé les variations de ces crises chez les créateurs⁴¹.

Le 14 octobre 1988, G. Lemoine écrit : «Mémoire de plus en plus malade. Les hommes finissent-ils par perdre la mémoire, dans le vieillissement. Mémoire, non, mais perception de l'immédiat, oui. (...) Disparition dans le mélange des choses du quotidien, lorsque la volonté d'organisation du sens à donner à ses choses s'éteint. (...) Vraiment qui sommes-nous ?»

Les questionnements et les phrases syncopées expriment l'agitation des pensées dans ces moments d'angoisse et de solitude. Quelques jours plus tard, quelques pages plus loin, il explore comme fasciné les émotions minérales provoquées par une promenade au cimetière: « Trouver le passage. Paris doux et ensoleillé. Automnes dorures. Mouvements de ville morte. Je vais traverser le cimetière de Montmartre. Aller entre les tombes, entre les silences, les marbres lourds. Embarcadères pour la mort, immobile sur le sable terne. »

L'omniprésence de la mort dans les pages des carnets n'est pas seulement exprimée par ces textes répétés. Cette angoisse est également véhiculée par les annotations quotidiennes, la permanence des dates, des heures et des lieux cités. L'expression du temps et de la temporalité, sous tous ses aspects, intervient dans l'exorcisme de la fuite du temps.

⁴¹ « Avec la maturité, l'œuvre devient le produit d'un deuil qu'il faut faire, non seulement celui d'un être cher, mais celui d'une union imaginaire du tout-petit (qui a subsisté en nous) avec la mère toute-puissante, mais le deuil que chacun de nous, en raison de cette naissance ainsi inaccomplie, a à effectuer, selon les âges de la vie, ou selon la diversité des pathologies, d'une enfance merveilleuse ou odieuse, d'un amour tué ou impossible, d'une maison, d'un pays dont on est à jamais exilé, le deuil de ce que l'on n'a pas eu et que l'on n'aura jamais, le deuil de sa propre mort inévitable à venir un jour, ou qui est déjà là, silencieuse et active, dans un organe du corps ou de la pensée. L'œuvre de la maturité réalise le symbole balzacien de la peau de chagrin à l'approche de la mort - mais d'une bonne mort -, celui-là même à qui elle permet d'accomplir sa vie. L'œuvre de jeunesse représente au contraire soit la construction d'un corps-rempart, invulnérable et imputrescible, analogue à celui, endurci à l'air, à l'eau ou au feu, de certains héros mythologiques, soit, par dérision, par résolution d'aller au fond de la détresse, une enveloppe trouée qui ne retient plus rien, un vêtement déchiré, un épiderme lacéré qui expose la chair à vif. A quelque moment de la vie qu'elle soit entreprise, l'œuvre se construit contre le travail de la mort, contre les pulsions de mort toujours au travail en nous. » D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op.cit., page 59.

Un exemple de journal météorologique à la façon de G. Lemoine synthétise en quelques vers comment sont perçus les instants à mémoriser : tous les sens sont mis à contribution pour capter l'instant.

18 / Journal météorologique

Les clôtures se dédoublent.

Reflets dans l'eau des flaques.

Pluies. Paysage gris d'eau.

Ce printemps chante en l'alouette.

L'alouette chante le printemps encore absent.

Vent léger un peu froid.

L'observation du ciel et la présence de la lune sont souvent notées et, dans de nombreux carnets, dessinées. Cette appréhension du temps subjectif est ponctuée de repères sur lesquels s'ancrent les tentatives d'emprise sur le cours du temps.

24.1.90

mercredi

Un lever du jour comme je n'en ai vu qu'un seul, en Israël - en moins transparent- avec un croissant de lune filiforme.

Ces images d'un cycle saisonnier et quotidien sont des représentations illusoires du temps qui fuit ; ces représentations, archaïques parfois, tendant à donner l'impression d'une circularité du temps envahissent les carnets et l'imaginaire de Lemoine qui nous est restitué dans les illustrations de ses livres.

L'activité de dessin et d'écriture inscrit dans les « livres » la mémoire des instants vécus, de tout ce qui peut être capté comme signe de vie. Certains carnets, comme le carnet n° 15, expriment cette prise de conscience du sens de ce qui est en train de s'accomplir :

Le dessin s'inscrit dans la mémoire. Dessiner de mémoire !

Cette mémoire qui a mémoire de tout. Ce tout qui est tout. (...)

La brindille ne reste pas vivante ou desséchée bien longtemps, c'est son image mémorisée inscrite sur le registre de l'immense bibliothèque nationale des choses vécues qui demeure.⁴²

Les journaux de G. Lemoine sont essentiellement des outils de perfectionnement esthétique et artistique. C'est pourquoi ils sont un précieux témoignage, par les traces qu'ils conservent, de l'imagination de l'auteur au travail. « Le journal intime proprement dit, relevé de

⁴² Carnet n°15, 10 juillet 1982.

l'actualité rapportée aux préoccupations centrales d'un être humain, de jour en jour entretenue, résulte d'un voeu d'approfondissement et de cohérence dans le consentement de soi à soi, comme c'était le cas déjà dans les journaux religieux et piétistes. »⁴³

Depuis une quinzaine d'années, l'ascèse du journal a pris la forme d'une pratique de l'écriture de méditation sur le dessin de paysage.⁴⁴

Le corpus d'écrits personnels comme la nature des dessins réalisés par Lemoine attestent d'une esthétisation de sa vie personnelle et artistique, exprimée dans la permanence d'une réflexion sur l'espace et sur le paysage.

2) Une esthétisation du réel

Le travail sur le paysage et le perfectionnement du dessin des lieux est un sujet central des carnets de Lemoine. La pratique répétée du dessin d'observation – « d'après nature » dit Lemoine - n'a que peu à voir avec un souci de réalisme, mais il désigne une quête de captation de l'instant, qui se double d'une réflexion sur le rapport entre les espaces perçus et l'émotion du spectateur.

Le paysage, dans ces carnets, y a toujours été, à partir du moment où j'ai dessiné beaucoup et régulièrement, très présent et a sans doute agi pour moi comme dans cette recherche - ou ce qui n'était pas encore une recherche - comme un élément restructurant, à la fois par rapport au métier et par rapport à ce qui n'est pas le métier, c'est-à-dire ma vie intime ou personnelle.⁴⁵

Les carnets deviennent au cours de ces années plus qu'un instrument de perfectionnement du dessin, un lieu essentiel où se fixent les émotions du regard de l'artiste. En aucun cas, le travail de Georges Lemoine n'a pour objet de chercher à restituer une quelconque réalité, mais il travaille par l'écrit et le dessin à déceler dans ce qui l'environne, les éléments qui produisent chez lui une émotion, une sensation de beau ou de

⁴³ G., Gusdorf, *Les écritures du moi*, op.cit., page 321.

⁴⁴ « La description de l'ex-libris créé par G. Lemoine et qui est collé à l'intérieur des carnets, peut éclairer le sens donné à ceux-ci par l'auteur. A la plume sur un papier à grain, dans un cadre, un petit arbre en fleurs sort d'un livre ouvert à ciel ouvert. Le livre est recouvert de lignes et n'est pas un livre d'images, il est l'icône « livre ». Il est posé sur le sol, ouvert vers le ciel. Les pages du livre et les branches de l'arbuste sont d'une parfaite symétrie et constituent un premier plan centré par rapport à un horizon légèrement ondoyant qui sépare ciel et terre en deux parties quasiment égales. La symétrie de ces éléments est rompue par deux détails situés de chaque côté de l'arbre : deux oiseaux en vol sur la droite, un métronome en forme d'« obélisque » sur la gauche ; ces deux icônes très simples renforcent l'élévation de l'arbre et la jonction verticale du haut vers le bas » C. Plu, *Histoire mémoire et paysage*, op.cit., page 78.

⁴⁵ C. Plu, *Les métamorphoses du paysage chez Georges Lemoine*, op.cit., page 60.

sublime. En 1955, il part faire son service militaire au Maroc où il participe à une première exposition en 1958. Les carnets de Rabat⁴⁶ évoquent des paysages et des silhouettes surexposées à la lumière. « Je m'appropriais en les dessinant d'admirables paysages, d'apaisantes scènes d'intimité et de silence. (...) A cette contemplation, je trouvai mon âme. »⁴⁷ A cette période de découvertes va succéder le difficile retour dans la grisaille parisienne.

Les travaux sur le paysage de l'historien Alain Corbin⁴⁸ qui définit le paysage comme constitué par celui qui le regarde et ceux du philosophe Alain Roger⁴⁹ apportent de nombreux éléments pour comprendre d'une part l'approche esthétisante du dessin de paysage de Lemoine et d'autre part la valeur quasi-thérapeutique de certains des paysages élus par l'illustrateur. « A quatre heures de l'après-midi, rendez-vous en un lieu connu de moi seul. Particulièrement regardé. A trois reprises dessiné. Non encore décrit. De moi seul parce que cherché puis repéré, choisi, volontairement élu. »⁵⁰

A) Paysages élus

Georges Lemoine semble construire sa sensibilité au paysage par un incessant travail de mémoire des lieux, lieux observés ou dessinés. Ce n'est en aucun cas la réalité qui est transformée en tableaux mais ce sont les tableaux qui sont guettés dans la nature. Il s'agit du processus d'artialisation défini par Alain Roger⁵¹. Il envisage les paysages élus non pas selon l'hypothèse mystique de Maurice Barrés qui considère que « Il est des lieux où soufflent l'esprit »⁵² mais il avance « plutôt une hypothèse profane : ces bons génies ne sont ni naturels, ni surnaturels, mais culturels. S'ils hantent ces lieux, c'est parce qu'ils habitent notre regard, et s'ils habitent notre regard, c'est parce qu'ils nous viennent de l'art. L'esprit qui souffle ici et « inspire » ces sites n'est autre que celui de l'art, qui, par notre regard, artialise le pays en paysage. »⁵³

⁴⁶ Carnets personnels de Lemoine n° 99, n°119, n°72 et 118.

⁴⁷ G. Lemoine, *La terre, l'eau, le ciel*, op.cit., page 20.

⁴⁸ « *Le paysage est une manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré. Evacuons donc ici, la notion d'objectivité.* » A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, les éditions Textuel, 2001, page 11.

⁴⁹ A. Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèques des sciences humaines, 1997.

⁵⁰ Carnet n°15, 24 décembre 1981.

⁵¹ Alain Roger rappelle, aux pages 16 et 17, que Montaigne parle de nature artialisée à propos des vers de Virgile et cite « *l'un des plus grands jardiniers paysagistes de l'histoire, René-Louis de Girardin, le créateur d'Ermenonville* « *Le long des grands chemins et même des tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du pays ; mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou créée par le goût et le sentiment.* » René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champs Vallon, 1992, p 55.

⁵² M. Barrés, *La colline inspirée*, début du premier chapitre, cité par Alain Roger, *ibidem*, page21.

⁵³ A. Roger, *Court traité du paysage*, page 21.

Alain Roger rejoint là le point de vue d'Augustin Berque « En lui-même, le génie du lieu n'existe pas. »⁵⁴

Pour Lemoine, les lieux observés correspondent peut-être à des paysages déjà choisis par la peinture ou l'image, toutefois le regard qu'il porte ne consiste absolument pas dans une quête de pittoresque mais dans la recherche du « mystère » d'une émotion. Son jardin, en métamorphose perpétuelle, observé par la fenêtre de l'atelier, est l'objet de multiples dessins. De la même façon, il aime se plonger dans le dessin de paysage en marchant dans la campagne qui environne sa maison normande, remplissant de croquis une multitude de pages de carnets. Cette pratique qualifiée par l'illustrateur « de l'homme promeneur » comme j'ai tendance à nommer le peintre dans le paysage »⁵⁵, est une quête d'images déjà constituées en partie dans son imaginaire, une quête d'émotions qui donnent aux éléments choisis un statut artistique par l'émerveillement qu'ils produisent chez le promeneur. De la même façon, les voyages effectués sont l'occasion de dessins qui n'ont pas vocation à répertorier les lieux visités mais à garder la mémoire d'un « sentiment de beauté » ou d'une réminiscence. Le désert du Néguev, les bords du Nil, les villes du Nord de l'Italie, les canaux de Bourgogne, les bords de mer, les lacs suisses, la campagne berrichonne sont l'occasion de nouvelles expérimentations du regard et de l'émotion, au même titre que les multiples croquis faits dans les musées visités partout en Europe. Paysages urbains ou ruraux, espaces « naturels » ou non, tous sont mis en relation avec une référence au passé, à un autre lieu, un autre moment ou mis en correspondance avec un tableau classique (une composition de Nicolas Poussin, une fresque de Giotto, une miniature d'Hercule Seghers)⁵⁶... ou contemporain (de Marc Rothko ou François Rouan).

Le travail du regard et de la mémoire se concentre dans une recherche de maîtrise des espaces et la quête de cet infini, entre autres, par les formats du carnet. En effet « Nous pouvons déjà remarquer le thème des formes des carnets du rectangulaire vertical vers des formats horizontaux (à l'italienne) qui correspondent à l'évolution de G. Lemoine; en effet, l'obsession de l'horizontalité attachée à un travail du regard sur le paysage influence les choix des

⁵⁴ A. Berque, *Etres humains sur la terre*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 1996, page 187.

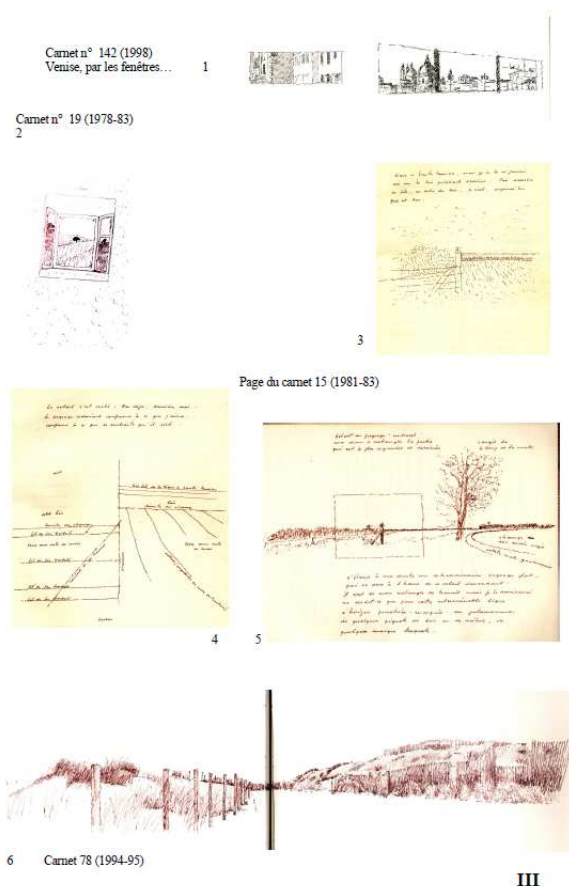
⁵⁵ Carnet n°19, (alternance de crayon et de plume encre noire) page bible tranche dorée, couverture de cuir noir août 1978 – janvier 1983, extrait non daté.

⁵⁶ « Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé de modèles ; latents, invétérés et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc. qui oeuvrent en silence pour, à chaque instant, modeler notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes à notre insu, une intense forgerie artistique, et nous serions stupéfaits si l'on révélait tout ce qui, en nous, provient de l'art. Il en va ainsi de paysage, l'un des lieux privilégié où l'on peut vérifier et mesurer cette puissance esthétique. » et note bas de page 16 « Cette idée de nature esthétisée par l'œil de l'artiste n'est d'ailleurs pas absolument nouvelle. Haller, Voltaire, Diderot, l'abbé Delille l'avaient suggérée. » A. Roger, *Cours traité du paysage*, op.cit., page 15.

carnets d'année en année.»⁵⁷Le regard, puis le format du carnet, enferment et délimitent un tableau dans l'espace environnant. Parfois, pour renforcer cette délimitation, c'est la fenêtre, composition de rectangles et de carrés, qui construit dans les dessins des carnets et dans les images des livres cette distance entre le spectateur et l'objet regardé.

« Car l'événement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, cette veduta, intérieure au tableau mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. »⁵⁸

L'importance des jeux de cadres dans l'illustration des livres, déjà mentionnée de la première partie, est ici déclinée dans une forme qui éclaire le rapport de distance que l'illustrateur établit avec le sujet représenté : abolition du cadre dans une approche fusionnelle au paysage avec le carnet ou, au contraire, accentuation du cadre pour une picturalisation du paysage (III, 1-2).



⁵⁷ C. Plu, mémoire de DEA, *op.cit.*, page 5.

⁵⁸ A., Roger, *op.cit.*, page 73.

J'ai déjà eu l'occasion de souligner l'importance du cadre de la fenêtre dans les dessins de Georges Lemoine:

« Un des motifs centraux de l'étude sur l'espace est évidemment la fenêtre qui cadre le paysage, représenté de façon récurrente dans les carnets, les images des livres et les dessins. Le thème du paysage a pour centre le carnet 15, celui-ci, écrit entre 1981 et 1983, est un élément fondamental du travail du regard, car il cristallise les aspirations à organiser l'espace du dehors comme celui du dedans. Le narrateur du journal se regarde regarder, et dessiner, il exprime à l'écrit la sensation de dédoublement, l'effet miroir entre le paysage qui évoque l'univers intérieur et le dessin qui l'exprime. Ce reflet laisse voir la personnalité créative de l'artiste, ce qu'il peut exprimer dans sa recherche, comment il interprète ce déséquilibre entre le fractionnement des perceptions et la restitution d'une harmonie. »⁵⁹

De multiples variations autour de la vue par la fenêtre sont l'objet de croquis et de commentaires. Dans des pages de journaux de voyages, Lemoine s'attache également aux visions du paysage que permettent les fenêtres et la vitesse dans les transports. Les vues latérales du train ou verticales de l'avion lui permettent d'appréhender le paysage d'une façon différente.

Ainsi, le fait de placer un dessin dans un cadre ou de représenter un paysage à partir d'une fenêtre souligne le choix effectué par l'artiste. Cet acte de délimitation symbolique « artialise » un morceau de réel. De la même manière, le fait de placer une idée, une question, une liste ou un croquis sur la page du journal lui confère un statut signifiant puissant, le poétise, tout en le fixant dans le temps.

Le promeneur fusionne avec le paysage sur le plan émotif, mais marque une distance nécessaire à la perception d'un tout, organisé autour d'un point de fuite qui semble être « ce petit arbre sur l'horizon » :

« La juste mesure du ciel Juste couleur Juste plénitude des feuillages, des prés, des champs.

Petit arbre sur horizon

Points multiples de l'équilibre du grand tout. Les éléments dispersés convergent par d'invisibles lignes vers le promeneur ;

⁵⁹ C. Plu, « Georges Lemoine et le paysage », *op.cit.*, pages 75-76.

Là-bas l'horizon. Ailleurs la forêt. Un trou clair sur fond de bois noir, un pommier, l'herbe couchée, le monticule de terre d'une taupe, le blé dans sa robe des moissons, le chemin, les clôtures : tout est là, sous la coupole, tout est peut-être embrassé et reconnu, tout répond peut-être enfin à cette vieille attente, à ce vieux rêve de paix, d'équilibre...⁶⁰

Le promeneur est au centre du paysage. Il recherche dans ce qui l'entoure des éléments en harmonie avec ses états d'âme, ne sachant pas si le paysage les influence ou si c'est l'inverse : « Il pleut. Il tombe une pluie fine dont la pente légèrement oblique et régulière voile le paysage. (...) Jour ciel sans espoir »⁶¹ et quelques semaines plus tard : « Retour à ce paysage superbe et nu dont la vision me hantait ces temps derniers. J'y suis revenu plus tranquille. Les dessins se font. »⁶²

De 1978 à 1991, l'horizon envahit les textes et les dessins de façon systématique et les sensations de dénuement psychologique sont ainsi recherchées – retrouvées - dans les paysages : « Terres hersées, mouillées, Traverse noire. Horizontalité. Horizon souverain. Noircissement des bois. Dessin. Dessin-pluie. Main qui se souvient d'itinéraires retrouvés. Choses qui meurent dans l'ordre horizontal des champs et des bois. Le livre sera achevé. »⁶³

La contemplation de l'immensité semble tout à la fois générer l'angoisse et apporter un répit : « (...) Le bleu du ciel semble être un rideau sans pli où vient buter l'horizon. Paysage sans espoir.»⁶⁴

Michel Collot s'est attaché à définir une « structure d'horizon » qui permet de comprendre l'omniprésence du thème de l'horizon dans la pensée moderne et plus particulièrement chez les poètes contemporains. Ce schème, décliné- à l'infini - par Georges Lemoine, semble porter non seulement une part de la modernité de son style par la recherche d'une problématique de l'espace-temps, mais il traduit également une fascination ambiguë de l'artiste pour la sensation d'univers qui émerge du paysage à partir de cette ligne visible et inaccessible : « (...) le poète éprouve à la fois l'impression exaltante que l'immensité de l'existence lui est enfin rendue, et celle, déprimante de ne pouvoir s'égaliser à cette démesure. Il passa ainsi de l'extase à l'angoisse, qui sont les deux réponses possible à l'abîme ; (...)»⁶⁵

⁶⁰ Carnet n°19, page 170.

⁶¹ Carnet 15, 30 décembre 1981.

⁶² Carnet 15, 6 février 1982, 17h30.

⁶³ Carnet 15, 11 octobre 1982.

⁶⁴ Carnet 15, 29 décembre 1981.

⁶⁵ M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, « Ecriture », 1989, page 26.

Dans *Le corps de l'œuvre*,⁶⁶ le psychanalyste Didier Anzieu, avance des hypothèses pour comprendre le déséquilibre de l'artiste au moment de l'entrée en création qui l'entraîne à fusionner avec le paysage et à rechercher des lieux qui l'exaltent. Les caractéristiques de cet état initial du processus créatif sont, entre autres « une modification de la naturelle altérité du monde extérieur » et une « altération du Moi » qui transforment les rapports de l'artiste au monde. « Si cet état est vécu dans l'angoisse, c'est la dépersonnalisation ; s'il est vécu sur le mode exaltant de la « dilatation toute puissante » il correspond à l'inspiration artistique, à l'extase mystique (...). »⁶⁷ C'est bien cette dernière situation émotionnelle qui est recherchée et retrouvée dans le dessin de paysage par Lemoine.

La sensibilité du dessinateur attiré et piégé par l'angoissante infinitude de l'horizon trouve dans l'écriture des carnets et dans la répétition de dessins, le moyen de circonscrire l'horreur du sublime.⁶⁸

« Il y avait là sous l'horizon celui qui tant et tant s'était affiné le regard au fil tendu de ce rêve, juste en dessous, juste en dessous de cet endroit où se plissaient les nuages, d'où montaient les fumées, d'où s'élevaient les âmes. Sous ce poids plus de poids, plus de poids de fatigue à la hauteur des reins, plus d'épaules basses sous ce poids, en cette horizontalité. »⁶⁹

La lutte contre l'angoisse passe par une quête d'horizontalité et une volonté de maîtrise du lointain. En fait, dessiner est également une façon de s'approprier le paysage. Alain Roger compare au dessin l'action d'enclorre un jardin :

« La nature, dans son ensemble, est encore le domaine du désordre, du vide et de la peur ; la contempler conduit à mille pensées dangereuses. Mais dans cet espace sauvage, on peut enclorre un jardin (man may enclose a garden). » Il s'agit, comme dans l'activité artistique, de délimiter un espace sacré, une sorte de templum, à l'intérieur duquel se trouve concentré et exalté tout ce qui, hors de l'enceinte, diffuse et se dilue, livré à l'entropie naturelle. Le jardin à l'instar du tableau se veut monade, partie totale, îlot de quintessence et de délectation, paradis paradigme. »⁷⁰

⁶⁶ D. Anzieu cite Michel de M'Uzan, psychanalyste qui a eu l'expérience de l'écriture, *Le corps de l'œuvre*, *op.cit.*, page 101.

⁶⁷ *Ibidem*, page 101.

⁶⁸ « *Le sublime, c'est l'effroi, voire l'horreur, suscités par l'irruption brutale d'un grand événement cosmique qui produit une vibration de l'être confronté à la force incommensurable de la nature, laquelle lui fait éprouver sa petitesse.(...) la contemplation de l'immensité crée un choc, une intrusion de la nature qui submerge l'âme sensible* ». A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, *op.cit.*, page 87.

⁶⁹ Carnet 15, 24 octobre 1982 à Chalons sur Saône

⁷⁰ C. Kenneth, *L'Art du paysage*, Paris, Gérard Montfort, 1994, page 9, cité A. Roger, *op.cit.*, page 32.

Le dessin peut être comparé à un autre sujet exploré par Georges Lemoine avec la culture de bonzaïs⁷¹ et l'élaboration de petits espaces de jardins « japonais » à côté de son atelier. Il s'agit en effet, dans une miniaturisation et une composition des espaces, d'une tentative pour maîtriser le paysage *in situ*, cohérente avec la dynamique générale de son rapport aux paysages dans les dessins qui s'élaborent *in visu*.

« Mais c'est sans doute dans le jardin japonais que s'illustre le mieux la fonction monadique de l'art, qui consiste à concentrer un maximum dans le minimum. Ce désir si souvent exprimé par les artistes – « le torrent du monde dans un pouce de matière » (Cézanne), « all world in a nutshell » (Joyce) – n'est jamais mieux réalisé que dans des jardins miniatures, où l'artialisation *in situ* à force de réduction, finit par s'abstraire de sa propre matière, pour se transformer en tableau. »⁷²

Dans les recherches de cadrages, l'illustrateur réduit l'espace, choisit dans le paysage, en composant un équilibre qui rompt l'horizon. L'influence de l'art japonais et plus particulièrement le zen⁷³ (qui a son origine dans le chan chinois) est remarquable dans l'oeuvre de G. Lemoine. Les différentes formes de cet esprit zen se cristallisent dans la fusion de l'artiste avec le monde qui l'environne, l'attachement aux lieux et à l'universel caché dans chaque chose. La composition picturale et le jardin, comme réalisation d'un microcosme, contiennent les principes essentiels de l'univers.

Lemoine cite dans les carnets des passages de Lao-Tseu sur le vide et la matière, sur la perception de la réalité. La philosophie de Lao-Tseu apporte à G. Lemoine des principes pour créer des liens entre l'extérieur et son monde intérieur. Le perpétuel travail sur soi et la quête d'une lecture symbolique du monde aboutissent à une conception de l'art pictural comme une *voie* de perfectionnement personnel. Traditionnellement, dans l'univers taoïste, le terme *voie* peut désigner à la fois la recherche de la vérité, la méthode pour accéder à la sagesse et la connaissance de la réalité.⁷⁴

⁷¹ Georges Lemoine cultive des bonzaïs et a dessiné dès les années soixante-dix des fiches documentaires sur ces arbres pour des magazines.

⁷² A. Roger, *op.cit.*, page 37.

⁷³ « Réalisation du vide intérieur, prélude à l'illumination (dans le zen, par exemple), ou concentration de l'esprit pour obtenir la suppression de la souffrance. C'est, au fond, d'un exorcisme de la mort par une perpétuelle mimique ou gestuelle de la mort qu'il s'agit. » (Définition du zen japonais, ou chan chinois. « chan », *Encyclopedia Universalis*)

⁷⁴ « Le mot chinois tao est généralement traduit par «voie», l'intuition que désigne un tel terme ne se réduit nullement au seul taoïsme. «Voie» exprime le sentiment qui vient habiter un être humain lorsqu'il se découvre comme étant «en recherche», sans pouvoir en aucune façon donner un contenu, un but ou une forme, à cette recherche. Voie exprime une attitude d'attention à ce qui advient et d'écoute intérieure, attitude qui naît en l'être humain lorsqu'il se réalise comme étant essentiellement «chercheur». (Symbolique de la Voie, définition - *Encyclopedia Universalis*, 1997)

Sur le plan esthétique, la calligraphie et certains mouvements picturaux qui suivent cette influence comme « supports-surfaces » intéressent l'illustrateur qui les mentionnent dans les carnets : les peintres Degottex⁷⁵ et Zao-Wou-Ki,⁷⁶ dont les œuvres sont très différentes, quoique abstraites toutes deux, sont construites autour d'un équilibre de l'espace à partir des rapports entre le vide et le plein. « L'art du trait a été favorisé en Chine par l'existence de la calligraphie et par le fait qu'en peinture, l'exécution est instantanée et rythmique. »⁷⁷ remarque François Cheng qui cite Ch'eng Ya-Tien « Le vide a double effet : grâce à lui, la force du trait pénètre le papier jusqu'à la traverser ; grâce à lui aussi, tout s'anime à la surface du papier ; étant mû par le Souffle. »⁷⁸ Cet arrière plan pictural et philosophique explique l'approche, répétitive et quasi-mystique de certains paysages par Lemoine, dont « le paysage à la traverse » (III, 3-6).

Plusieurs carnets construisent et poursuivent jusqu'à aujourd'hui un processus de dessin et d'écriture enclenché par un paysage particulier rencontré en 1981 :

« Par commodité, je nomme cet endroit : « Paysage à la traverse brûlée », même si cette légende n'est pas tout à fait exacte ; le point d'où j'observe le paysage n'étant en effet pas le paysage proprement dit mais l'emplacement sur lequel je me tiens assis, carnet posé sur les genoux.

Je n'écris pas tout de suite, d'abord je dessine. Le temps paraît ici s'arrêter ; peut-être à cause de l'hiver et de ces silences, ses colorations subtiles et douces ; à cause d'un ralentissement visible du mouvement des choses de la nature, de ce mouvement qui semble tirer toutes ses composantes vers le bas, la terre, l'incolore, le transparent puis le blanc...la neige. Sorte de trêve offerte !

(...) Puis sonne l'heure des labours qui prennent soudain possession des étendues... tournent une page.

⁷⁵ J. Degottex, (1918-1988), il obtient le prix Kandinsky en 1951 et participe à la création du Salon d'octobre qui défend l'abstraction lyrique, et il appartient au groupe « supports-surfaces » « *La vision s'efface au profit de l'impulsion gestuelle* » dit R. Beslon. Degottex révèle une disposition proche des peintres japonais du *sumi-e*. La rencontre avec l'attitude philosophique zen est capitale pour l'artiste qui cherche à transcender le signe à partir de l'écriture. J. Degottex a illustré des livres d'un certain nombre de poètes (E. Jabès, M. Benhamou, etc.). (D'après l'article du *Thésaurus Encyclopedia Universalis*, 1997)

⁷⁶ Zao-Wou-Ki, né à Pékin en 1921, s'installe à Paris en 1948 où il apporte la tradition renouvelée d'un art millénaire, influencé par Cézanne, Klee et Picasso. Il illustre les œuvres de R. Char, A. Malraux, H. Michaux et fait évoluer son œuvre vers une abstraction dans laquelle le signe s'efface devant de grandes plages vides, des masses colorées présentant une vision microcosmique. (D'après l'article du *Thésaurus Encyclopedia Universalis*, 1997)

⁷⁷ F. Cheng, *Vide et Plein - le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil points 1991, page 76.

⁷⁸ Ch'eng Yao-tien, *Mei shu ts'ung-shu* anthologie de Teng Shih, cité par F. Cheng, *ibidem*, page 80.

(...) Le lieu précis de mes observations se situe à quelques dizaines de centimètres – peut-être un mètre cinquante – d'un rude pieu de bois barrant de sa verticalité noire le paysage que je regarde. Il s'agit d'une ancienne traverse de voie ferrée superficiellement brûlée. »⁷⁹

Ce qui est remarquable, c'est que la position du spectateur est associée à l'image. Le premier plan que concrétise la traverse plantée au sol forme un point de référence dans le dessin. Cet effet rappelle les compositions d'estampes japonaises dans lesquelles un premier plan est souvent représenté pour structurer l'espace de l'image en plans et pour placer l'image dans une distance entre le spectateur et le paysage représenté. Kasumi Okura a remarqué que « Georges Lemoine maîtrise les techniques de l'art japonais et notamment de l'Ukyio-é », qui a développé « l'utilisation du regard détourné, (...) tel que l'obstacle, les plans aplatis, ou d'un espace où le sujet est absent (...) »⁸⁰ Il semble donc dans ce « paysage à la traverse », que la place de cet obstacle devant l'horizon ne soit pas uniquement un effet cherché par l'artiste dans ses illustrations, mais bien un motif intégré à sa « bibliothèque » de paysages personnels, apprécié peut-être par affinité avec l'esthétique asiatique et plus particulièrement japonaise

L'espace choisi s'organise autour de cet élément vertical qui structure les plans et divise le « tableau » en deux pans. Le texte descriptif de Lemoine marque comme les lignes tracées sur la page les zones qui composent ce paysage choisi : « Devant moi, à l'arrière plan...(...)A gauche...(...)A droite...(...) »⁸¹ et dans la mémoire, c'est cette construction en deux pans qui justifie la beauté du lieu choisi : « le souvenirs des ailes horizontales à gauche et à droite de la traverse me revient en mémoire et naît sur un papier tendu imaginaire, un beau dessin à la mine de plomb. »⁸²

Ce qui semble faire de ce paysage à la traverse un lieu d'interrogation et de satisfaction pour Lemoine, c'est à la fois l'émotion esthétique qui peut être due à l'évocation d'images déjà appréciées et l'impression de paix apportée par l'harmonie symétrique du lieu.

Dans quelques poèmes courts écrits et réécrits dans les carnets, évocation d'haïkaï, cette symétrie, toujours dans un paysage à deux pans, est structurée par un chemin, un arbre, une clôture, à partir desquels la vision s'équilibre, ici par exemple, en deux impressions colorées de couleurs complémentaires :

⁷⁹ Carnet n° 15.

⁸⁰ K. Okura, « *L'influence japonaise sur l'album illustré français* », mémoire de DEA sous la direction de Jean Perrot, université Paris XIII, 1998, page 73.

⁸¹ Carnet n°15, 24 décembre 1981.

⁸² Carnet n°15, 10 mars 1982.

Les blés sont magnifiques
Jaune et pâles dans la lumière
Du matin d'un côté du chemin
Presque bleus de l'autre côté⁸³

De façon générale, un même souci d'esthétisation du paysage et de recherche de paix est porté par la symétrie dans l'écrit et dans les dessins.

L'axe vertical dessiné sur fond d'horizon est un paradigme récurrent des croquis des carnets et des illustrations. Pendant des années, Georges Lemoine a esquissé des arbres, isolés dans un espace ouvert, des chemins qui séparent de larges surfaces de champs, des barrières qui scandent l'espace ... Ces bribes de paysages sont choisies pour l'émotion qu'elles dégagent, pour le sentiment qu'elles provoquent. Émotion esthétique, dissymétrie rassurante, scansion de l'espace, impression fugitive du temps arrêté.

« L'importance prise par l'horizon est due au fait qu'il limite le champ visuel dans un espace à trois dimensions, et qu'il délimite le haut et le bas sur un plan euclidien (comme la page). L'horizontale divise, la verticale unit le haut et le bas. Quelques signes appartiennent à ce même souci symbolique : le motif de l'arbre, l'oiseau en vol, la feuille ou le nuage porté par le vent, dénotent une conjonction terre-ciel, un désir d'élévation que confirme l'étude d'Hubert Damish dans *La théorie du nuage*. »⁸⁴

Le « paysage à la poutre » réapparaît dans de multiples ouvrages et nous reviendrons dans notre quatrième partie sur les aspects sémantiques que lui confère l'illustrateur quand l'utilisation de ce motif se fait au service des textes illustrés.

« Les clôtures m'intéressent toujours tout autant et je m'arrange quelquefois pour les replacer en tant qu'élément structurant du paysage – bien sûr par de façon systématique, mais quand c'est possible. (...) C'est vrai que je pense que la réapparition de ces éléments le point de départ en est bien le dessin dans le paysage à un moment où le souci de fabriquer des images n'existe pas pour moi. Je suis dépendant, admiratif, quelquefois émerveillé, impuissant mais en état de grâce même devant cette poutre qui est bien plus que ça – c'est un élément très fort. »⁸⁵

⁸³ Carnet n° 19, juin 1990.

⁸⁴C. Plu « Georges Lemoine et le paysage », *Histoire, mémoire et paysage, op.cit.*, page78.

⁸⁵ « Les métamorphoses du paysage chez Georges Lemoine », *op.cit.*, page 62.

D'autres albums proposent des images également structurées par rapport à un axe vertical - arbre, poteau, clôture ou autres. Ce paradigme des images de l'illustrateur trouve donc sa source dans une émotion esthétique de promeneur (III, 4). Le motif de l'arbre au tronc droit, comme une flèche, fait la jonction terre/ciel et, en figurant la rupture de l'horizontalité infinie, provoque l'émotion esthétique de Lemoine et du spectateur.⁸⁶

Un autre motif se combine extrêmement souvent avec le premier, c'est celui de l'oiseau solitaire perché sur cet axe vertical. Le renforcement du mystère est porté par le fait que l'oiseau a lui aussi choisi cet élément unique dans le paysage pour s'y poser. Double de l'illustrateur, il semble indiquer l'importance du lieu choisi. Comme dans toutes les images de Lemoine, l'oiseau et son chant sont indéniablement liés à une conception du paysage et d'une certaine transcendance de la nature. Un grand nombre de mentions (écrites et dessinées) aux oiseaux solitaires rencontrés sur les chemins parcourent les pages des journaux et, là encore, l'analyse de ce motif dans la quatrième partie permettra de comprendre le transfert du motif des carnets vers les livres illustrés. De même que la vision d'*Une pie solitaire* mérite d'être notée dans un carnet, de même les oiseaux dans les images semblent induire une perception particulière de l'espace.

le cri de la corneille engendre
quand je l'entend, instantanément
le paysage⁸⁷

B) Une captation des sons

Le paysage n'est pas construit uniquement sur les perceptions visuelles même si celles-ci dominent dans les croquis et les textes des carnets. Le paysage visuel n'existe en fait ici que par l'existence d'un paysage sonore⁸⁸ : les paysages élus le sont très souvent par la qualité de leur silence, dans lequel sont isolés quelques éléments comme le bruissement d'insectes ou le chant d'oiseaux que le promeneur reconnaît et tente d'imiter phonétiquement dans les pages des carnets. Les oiseaux sont nommés, dessinés et écoutés.

« 21 août

Pies et corbeaux ou corneilles

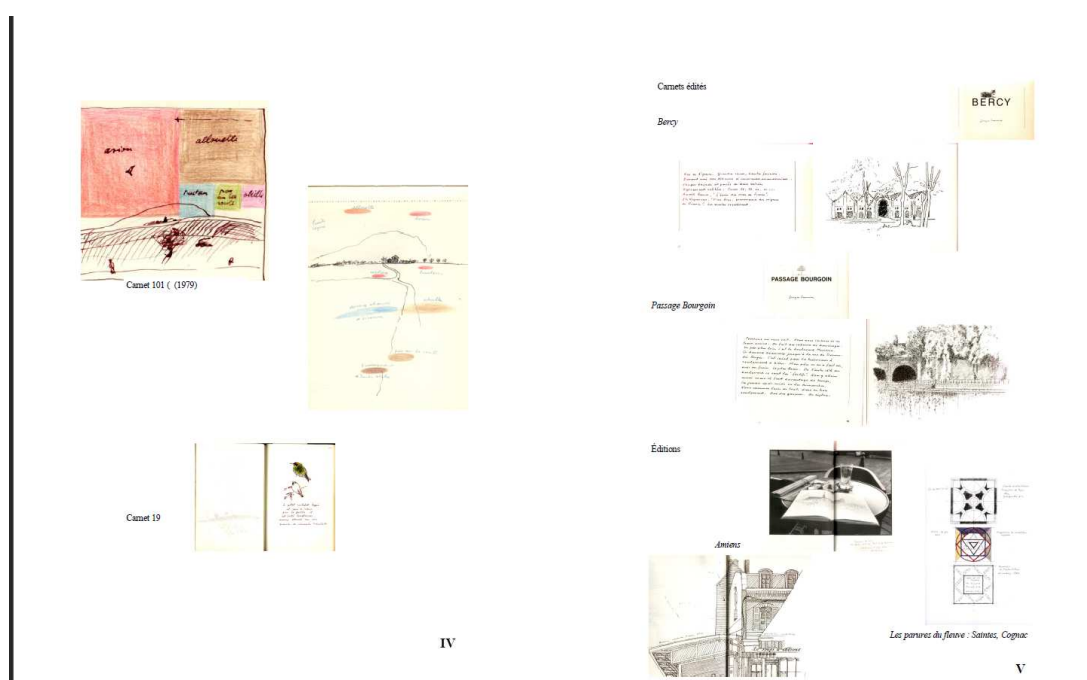
⁸⁶ Ce signe iconique éclairera également le rapport de l'illustrateur à la religion dans la quatrième partie.

⁸⁷ Carnet n°19, page 457.

⁸⁸ « *Le canadien Robert Murray-Schaffer a lancé, au cours des années 1970, la notion de paysage sonore (Soundscape). Celui-ci est différent du paysage visuel, et cela pour quatre raisons : le paysage sonore concerne, tout à la fois, l'espace et le temps. Aucune configuration sonore n'est durable ; (...) Le paysage sonore qui est multidirectionnel est fait d'un ensemble d'isolats. Il est donc soumis à la discontinuité ; sans oublier la disjonction entre l'entendu et l'identifié : lorsque vous regardez, vous savez presque à coup sûr ce que vous avez sous les yeux* ». A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, op.cit., page 29.

chantent leurs chants
d'automne
Un avion ronronne très haut
dans le bleu du ciel
aux reflets argentés – dorés (...)
Au loin, cette nuit, il m'a
semblé entendre des pleurs
d'enfant. J'ai écouté...

Ces éléments qui trouent le silence, structurent l'espace de la même façon que l'axe vertical construit le paysage, ils semblent remplir la même fonction de ponctuation et de mise en relation. « Le 4 juillet 1999 : La pluie a cessé. Humidité. Chant des petites grenouilles aux pieds des murs. »⁸⁹



Dans quelques carnets, Lemoine tente de fixer la trace visuelle de ces paysages sonores (IV, 1-2). Il existe des tentatives d'utilisation des couleurs pour symboliser les sons qui se répartissent dans l'espace du paysage. Ces codifications personnelles, rapidement abandonnées, sont proches des évocations musico-visuelles de Olivier Messiaen⁹⁰ que Lemoine a beaucoup écouté : « Au milieu des arbres, Progression- Ecriture. Ecoute du chant

⁸⁹ Carnet n°154, page 105.

⁹⁰ « La musique est un perpétuel dialogue entre l'espace et le temps, entre le son et la couleur, dialogue qui aboutit à une unification : le Temps est un espace, le son est une Couleur, l'Espace est un complexe de sons superposés, les complexes de sons existent simultanément comme complexes de couleurs. » Ainsi l'Espace-Temps est-il défini par Olivier Messiaen, dans l'introduction au grand cycle de concerts qui célébrait en 1978, son soixante-dixième anniversaire. » B. Massin, *Olivier Messiaen - une poésie du merveilleux*, éditions Alinéa, Aix en Provence, 1989, page 112.

infatigable de l'alouette. Valeur constante, expression de la durée, dans cette sorte d'îlot que constitue son chant. Ou le phénomène de son chant, identique et pur, au dessus de ce qui sombre. »⁹¹

Plus d'une fois, dans les commentaires sur la peinture, Lemoine aspire à voir un « chant » jaillir des oeuvres picturales : « Il y a chez Balthus un réel savoir, une réelle maîtrise du geste et des intentions picturales, le « résultat » final (...) semble bénéficier de cette maîtrise, le véritable chant qui s'élève alors peut s'amplifier, durer... (...) Chez S. la virtuosité pourrait empêcher un certain chant de s'élever. »⁹² On comprend ici la conception globale de la mise en espace de l'illustrateur pour lequel l'émotion qui fonde la « beauté » d'une image prend la forme d'un chant - voix lyrique ou cri d'oiseau - qui porte en lui la symbolique d'une élévation esthétique au même titre que la voix poétique.

Il semble logique que le travail d'écoute de G. Lemoine ne le limite pas à l'univers naturel car, s'il s'intéresse aux chants d'oiseaux et parfois s'oublie dans une écoute de tous les sons qui l'entoure, sa culture musicale est également celle d'un amateur averti. En effet, la musique fait partie intégrante du quotidien de Lemoine, de ses recherches personnelles. Elle apparaît sur un plan anecdotique dans des croquis de musiciens accompagnés des tickets qui témoignent de concerts auxquels G. Lemoine a assisté, et comme un leitmotiv du quotidien : les carnets sont envahis d'une profusion de listes de références musicales, trace des multiples écoutes dont Lemoine aime à comparer les différentes interprétations. Ces références balayent toutes les périodes en se cantonnant hors de la musique populaire, si ce n'est quelques chansons de Paul Mac Cartney et de Charles Trenet. L'ensemble de la discothèque de Lemoine se compose d'oeuvres baroques et classiques, dont de nombreuses œuvres vocales (messes de Bach, de Beethoven, oratorio de Haendel, opéras de Monteverdi et Mozart, lieds de Schubert), mais également d'une grande part de musique du vingtième siècle : Stravinsky, Debussy, Ravel, mais aussi Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Gyorgy Ligeti et Morton Feldman qu'il considère comme le plus proche de sa recherche.

« Pour en revenir aux œuvres de Morton Feldman, aux univers sonores dans lesquels ses œuvres se développent, ou évoluent - aux univers sonores qu'elles créent... (...)L'écoute attentive de ces œuvres agit sur moi et mon travail du dessin de manière également particulière... ; et positive ; ... je voudrais dire « orientatrice »...très fortement. Mais je sais combien, depuis déjà très longtemps, les

⁹¹ Carnet n°66, 17 août 90.

⁹² Carnet n°154, page 6.

créations musicales contemporaines infléchissent ce travail, mon exploration, mes rapports au monde visible...par le dessin.

Rien de surprenant que Morton Feldman ait croisé le ou les chemins empruntés par Jackson Pollock, et qu'il ait composé des œuvres qui lui sont dédiées... un compositeur peut subir l'influence d'un peintre... »⁹³

Il faut ainsi prendre en compte l'aspect fondamental de la musique pour l'imaginaire de l'illustrateur comme c'est le cas pour de nombreux artistes. Il est essentiel de la considérer comme un véritable moteur de la création chez Georges Lemoine. Dans la peinture du vingtième siècle, de nombreuses correspondances ont été relevées entre peintres et musiciens. Certaines rencontres théoriques et créatives ont mis en relation les deux imaginaires, et parfois les problématiques de l'espace et du temps dans une tentative de maîtrise par la musique, la peinture ou par l'écriture. Georges Lemoine aspire à illustrer des livres à partir d'œuvres musicales. Il est apparu très tôt dans les carnets qu'il souhaitait illustrer *L'histoire du Soldat* de Stravinsky et, projet qui n'a pas pu prendre forme, il admire également le livre musical, « *La boîte à joujoux* » de Claude Debussy illustré par André Hellé (Durand, 1913). Une illustration exposée à la Foire internationale du livre de Bologne, pour une exposition sur l'univers personnel des illustrateurs, lui donne l'occasion de mettre en évidence ce désir d'illustration d'œuvre musicales : son dessin compose un ensemble à la plume sur les œuvres de Stravinsky.⁹⁴ Néanmoins plusieurs illustrations préparatoires destinées à des couvertures de disques apparaissent dans les carnets mais il ne s'agit là que de création d'images uniques qui semblent engager l'artiste dans de simples travaux de commandes. Seul l'album *Mozart* que Georges Lemoine avait initialement écrit et illustré en totalité et dont la préparation occupe de nombreuses pages de carnets personnels, a permis de réaliser ce désir d'union de l'illustration et de la musique⁹⁵. Les planches illustrées retraçant la vie mais présentant également les œuvres du compositeur, donnent l'occasion à l'illustrateur de mettre en image dans des jeux de symétries et des variations sa compréhension du génie musical et de partager avec les lecteurs la symbolique de l'œuvre mozartienne. Cette passion de la musique n'a pas pu prendre forme dans les projets de livres à la mesure de la place qu'elle tient dans la vie artistique de l'illustrateur. En effet chaque planche d'illustration est accompagnée de mentions d'écoutes musicales, associées aux informations techniques de la réalisation.

⁹³ Carnet n°154, 24 juillet 1999.

⁹⁴ Exposition « Le jardin secret » commandée par la Foire de Bologne en 1993.

⁹⁵ En définitive, l'éditeur genevois de « La joie de Lire » a préféré faire réécrire le texte de Lemoine par un auteur différent.

Cependant, partitions musicales et références musicologiques interviennent de plus en plus fréquemment dans les livres en filigrane des illustrations ou comme motifs intertextuels.

D'autres contemporains, proches de l'illustrateur, partagent avec lui ce goût des relations entre musique et image. Massin établit des relations entre la mise en page et l'art de la fugue de Bach. Claude Roy, féru de peinture, se passionne également pour les musiciens qui ont élaboré ce qu'il appelle des « pièges à temps »⁹⁶. Il écrit dans son autobiographie. « Je m'aperçus enfin que ce n'était pas dans ce qu'elle évoquait que la musique était un art du temps, mais dans la substance même : la pure musique, la musique pure du temps. »⁹⁷

Les choix de Lemoine, au delà d'une approche émotive ou esthétique apportée par la virtuosité des voix ou des instrumentistes, témoignent d'une quête de la maîtrise du temps dans l'équilibre des compositions et dans les effets de dilatation du temps que produit l'écoute des oeuvres.⁹⁸ A propos des œuvres de Morton Feldman, il écrit :

« Le piano, les résonances donnent naissance à des configurations graphiques, ces configurations relèvent de l'éphémère, elles se développent, se déplient dans mon espace mental... puis meurent, ou ne demeurent dans la mémoire que sous la forme d'un souvenir, moins que cela sans doute, un regret. »⁹⁹

Ces moments d'écoute musicale occasionnent des méditations et en cela participent à l'inspiration artistique de l'illustrateur.

« L'écoute, simplement et peut-être parce qu'elle s'inscrit dans une durée limitée, quelles que soient les fulgurances liées aux œuvres écoutées –perçues, provoque chez l'auditeur un certain sentiment nostalgique. (...) ce qui pourrait s'apparenter à la vision brève d'une étoile filante...stupéfaction puis regret à l'idée de

⁹⁶ « *Le renversement Roma amor pratiqué par les poètes dans le renversement du palindrome. Pour en donner l'équivalent en musique, il a fallu la conquête de la notation, de l'écriture totale de sons. Cela a permis tout d'un coup aux musiciens de tendre ces « pièges à temps. Nous les voyons apparaître au XV è siècle dans la musique d'occident. Le piège à temps le plus simple étant la récurrence où le musicien reprend le thème initial de son œuvre en commençant par la dernière note et en terminant la première sur le modèle do mi sol ré fa si qui devient si fa ré sol mi do. Il y a aussi une autre formule plus complexe, celle du renversement, où il ne s'agit plus de l'interversion, du renversement d'une ligne mélodique mais du renversement complet des rapports de son dans un intervalle, dans un accord. Le motif là est renversé par la transformation de tous les intervalles ascendants en intervalles descendants, et réciproquement, et vice versa.* » C. Roy, *Le travail du poète*, Vénissieux, éditions paroles d'Aube, 1994.

⁹⁷ C. Roy, « Musique et temps, Genève 23 décembre 1978 », *Permis de séjour 1977-1982*, Paris, Gallimard, 1983.

⁹⁸ Il est intéressant de remarquer que de nombreuses œuvres musicales sont communes aux carnets de Lemoine et aux écrits de Roy, qui se réfère à la sonate pour piano op. 111 de Beethoven « où on a la sensation du temps suspendu, du temps un moment vécu et arrêté », un des « pièges à temps » plus sublime étant je crois l'*Orfeo de Monteverdi* ». Il cite aussi, le célèbre « *Prélude et fugue en sol majeur* » du *Clavecin bien tempéré* de Bach et les *Variations pour piano opus 27* de Webern dont il définit la symétrie en miroir, horizontale et verticale : « *La magie de Webern s'est d'abolir le sentiment de temps.* » C. Roy, *Le travail du poète*, op.cit.

⁹⁹ Carnet n°154, 1999, pages 107-109.

ce qui vient de se produire, n'a pu être retenu – regret déjà, en simultanéité de vision. Est-ce cela le temps ? Un point dans l'espace, une stupéfaction, un éblouissement, l'immédiate nostalgie d'une apparition... »¹⁰⁰

Le temps et l'espace semblent compris dans une même fugitive perception, que Lemoine associe souvent à la plainte ou à l'élégie que fait naître la fuite du temps. Dans ses tentatives de captation, l'illustrateur met en correspondance le dessin et l'écoute et cherche des solutions graphiques pour témoigner de ces perceptions. « L'espace à deux dimensions pourrait-il rendre compte de cela, ce phénomène : un domaine graphique uniquement lié à la perception musicale... »¹⁰¹

La page blanche du carnet est la surface sur laquelle s'inscrivent et se superposent les sons : elle peut logiquement être assimilée au silence par l'illustrateur.¹⁰² Ce lieu de tous les possibles, valorisé dans toutes ses créations, exprime donc idéalement l'atmosphère que Georges Lemoine privilégie tant dans ses moments de recueillement que dans ses compositions imagées. On comprend alors d'autant mieux son aspiration aux espaces ouverts, voire désertiques et sa propension à ouvrir l'infini par l'utilisation de la symbolique de l'horizon.

Pour l'illustrateur, certains paysages réunissent sur le plan visuel et sonore les aspects qui appellent la contemplation et stimulent sa créativité. Ces tableaux provoquent des émotions esthétiques sans cesse renouvelées car toutes les variations de la nature auxquelles Georges Lemoine est attentif se rapportent à sa quête d'une harmonie entre le temps et l'espace. Dans cette métamorphose de la nature guettée à chaque instant, la constante semble être la composition dans son équilibre dissymétrique, construit à partir d'un axe vertical mais Lemoine note les variantes dues aux variations des saisons ou des heures de la journée : la lumière, les couleurs, le mouvement et les sons. « Pour ces temps de silence à venir, il faudra aussi le silence du ciel. Il faudra espérer des lumières pâles. Il faudra tout un temps de nuages gris au dessus des horizons tranquilles. »¹⁰³

En période de crise et de dépression, ce qu'il apprécie le plus, c'est le ciel blanc voilé, une lumière blanche associée à des couleurs pâlies et bien sûr l'immobilité combinée au silence : le paysage d'hiver où la terre est gelée en étant une des formes idéales.

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² Alain Corbin affirme à propos de l'histoire du paysage sonore ; « *Celui qui se retirait dans le silence exprimait ainsi sa supériorité. Il n'est pas d'étude du paysage sonore sans réflexion sur le silence, puisque celui ci constitue une toile de fond qui conditionne la possibilité de l'appréciation.* » dans *L'homme dans le paysage*, *op.cit.*, page 44.

¹⁰³ Carnet n°15, 15 octobre 1982.

C) Un paysage épuré vers l'abstraction

L'harmonie d'un paysage est en général provoquée par la combinaison d'un nombre réduit d'éléments choisis et résumés par Lemoine en trois termes « nudité, silence, précision »

« La beauté du paysage ce matin... !
Sa nudité appelait, demandait
Un signe – de la main – de la main
tenant une plume – une unique
plume qui aurait eu le pouvoir
de transcrire les couleurs et le dessin
Nudité, silence, précision, et milles milliards de petits messages
Venus de temps très anciens
Avant nos naissances. »¹⁰⁴

Cette composition épurée, reprise à l'infini dans les illustrations, est une suspension du temps, rêvée puis guettée par Lemoine dans les paysages qu'il traverse.

L'évolution de cette recherche de l'émotion a détourné Lemoine de certains éléments dans les paysages pour se focaliser sur des zones plus petites où la matière se condense et où l'effet est produit par une densité perceptive dans un petit espace. Il notait en 1991: « Je ne puis m'empêcher de regarder l'art abstrait ou non figuratif comme une des dernières et des plus excessives manifestations de cet humanisme ou prétendu humanisme démesuré...(...)Là aussi pour ce qui est de l'abstrait la nature fait mieux que nous n'y parviendrons jamais. »¹⁰⁵ Il va dès lors traquer dans les paysages qui l'entourent la restitution de la densité et de la vibration de la matière, les micro-espaces entre les choses : une forme figurative proche de l'abstraction. Cette approche de la fragmentation est déjà présente dans certaines illustrations des années quatre-vingt qui semblent influencées par le cubisme : le style anguleux des drapés et des corps d'animaux dans les livres illustrés au Centurion rappellent certaines toiles de Picasso. Cette approche fragmentée de la représentation se condense dans les dessins personnels sur des zones plus fines.

Aujourd'hui Georges Lemoine réduit ses croquis et ses observations à des espaces restreints comme ce réseau de branchages repéré dans un paysage retrouvé du carnet n °15 et commenté :

« La trame serrée des rameaux semble se situer, dans ses apparences trompeuses, bien au delà de toute représentation possible. Ensemble cependant, l'œil

¹⁰⁴ Carnet n°19, page 129.

¹⁰⁵ Carnet n°19, page 175.

et la main oeuvrent à la mise en place d'un futur dessin. L'idée vient à mon esprit que le sujet de ce dessin pourrait être sans souci de figuration fidèle, la traduction de ce fin réseau. Uniquement cela. Le dessin serait cet enchevêtrement, cette écriture végétale tendue, cette page neutre, cette dentelle de fines branches... »¹⁰⁶

Ce à quoi Lemoine s'attache depuis quelques années, c'est à la secrète substance recélée dans les éléments observés. Après avoir exploré l'intensité des espaces à l'échelle du paysage, il établit des relations entre la matière et ses perceptions en tentant de représenter les espaces infimes, chargés d'émotion et de mémoire. En cela, il trouve dans les peintures de François Rouan¹⁰⁷ une autre forme de satisfaction esthétique que celle que lui apportent les paysages ouverts d'Hercule Seghers. Dans une forme comme dans l'autre, l'équilibre entre matière et vide est repéré, expérimenté, représenté ; le propos est l'espace comme substance qui sépare et lie. Georges Lemoine est un artiste de l'air et de l'espace plus que de la matière, dans ses carnets et dans ses illustrations l'air envahit toutes les formes représentées, poussant la figuration dans ses limites.

La recherche de modèles dans la peinture et dans la musique pour se construire une maîtrise du temps et de l'espace lui font apprécier différents courants picturaux dans ses recherches personnelles. Les surréalistes et leurs collages, l'œuvre de Picasso, l'abstraction picturale¹⁰⁸ comme les versants contemporains de la musique explorent les limites de la représentation et du concept de création artistique.

Les écrits personnels de Georges Lemoine témoignent aussi de sa fidélité à la foire de Bâle, haut lieu de l'art contemporain qui lui apporte matière à revenir à un travail de recherche personnelle : « 16 juin 1999 - Foire de Bâle, prédominance des œuvres de références, en particulier, Picasso, Paul Klee, Kandinsky, Miro. Le métier du peintre, dans la matérialité picturale – technique – apparaît et demeure comme première donnée, valeur première, base, principe de réalisation. »

Par la visite régulière d'expositions d'art et les lectures des écrits de Matisse et Klee, Georges Lemoine accompagne son travail personnel d'un étayage culturel et de références

¹⁰⁶ Réécriture en 2003 du carnet n°15 - 25 décembre 1982.

¹⁰⁷ François Rouan (1943 -) Tressages, entrelacs, dispersion, trames, hachures, touches, tressaillements tels sont les termes qui qualifient les tableaux de François Rouan, qui a fait évoluer sa peinture vers des figures traversées ou dispersées « à partir d'une description de la transparence et la réversibilité s'est levée ces derniers temps (...) l'ambition de décrire un corps traversé (...) par les sens, entouré et troué par le regard. » I. Monod-Fontaine, *Eighty : Les peintres d'Europe*, catalogue de l'exposition, Paris, 1987, page 108.

¹⁰⁸ « L'art abstrait, en libérant l'art de la figuration, l'avait du même coup libéré de son équivalent dans le domaine du langage écrit et parlé : la description. Il visait à s'adresser directement à la sensibilité, voire à la sphère spirituelle de l'être, en faisant l'économie du langage (...) ». Article « Graphisme » Encyclopedia Universalis, 1997.

techniques qui nourrissent indirectement les livres. Les journaux témoignent également d'un humanisme de l'illustrateur qui profite de toutes les dimensions culturelles pour nourrir sa conception perfectionniste de la création artistique. Les techniques d'illustration de ses derniers livres - trames infimes aux crayons de couleur, aplats de peinture - mettent « en œuvre » les trouvailles sur le travail du regard, mis en réflexion dans les carnets ((IV, 5).

« La plume- non pas celle avec laquelle on écrit les mots –mais celle avec laquelle on trace les signes abstraits dont le nombre, les infinies juxtapositions et assemblages créeront de vraisemblables images.

Vraisemblance

Ressemblance (...) »¹⁰⁹

La réflexion de l'artiste sur le trait, la surface et la figuration apparaît régulièrement dans ses journaux et peut expliquer son renouvellement perpétuel dans l'illustration de ses livres.

Le travail de dessin qui concurrence le travail d'illustration, selon les propos répétés de Georges Lemoine, est peut-être le lieu d'une recherche personnelle de l'artialisation ou de l'esthétisation du réel qui nourrit néanmoins les deux activités. Les expositions de dessins et de carnets dans les galeries d'art alternent avec le travail pour les livres et permettent la production dans des variations infinies de motifs puisés dans le creuset des paysages choisis par l'artiste. Le travail de dessin et les carnets participent avec les livres illustrés au travail de recherche artistique de Georges Lemoine, il n'y a pas un de cloisonnement entre ces créations différentes, si ce n'est celle que réalise l'édition donc la diffusion au public des images. Cependant certaines pages issues des carnets ont été éditées et d'autres ont été élaborées directement sous la forme de carnets pour être éditées. Paradoxalement, ces parutions concernent le plus souvent des paysages urbains. Seul le livre conçu avec Claude Roy, *L'horizon derrière l'horizon*, propose des dessins de paysages de la campagne rouennaise, tirés des carnets de Lemoine.

Dans les textes sur la ville d'Amiens¹¹⁰ illustrés pour adultes, par exemple, certaines pages ont été directement imprimées à partir des carnets. En fait, c'est le concept même de journal de promeneur qui est commandé à l'illustrateur pour des livres pour adultes ; *Nantes, Amiens, Bercy, Passage Bourgoin, Les parures du fleuve – Saintes, Cognac*, sur Fribourg et un prochain sur Rouen ... Ces commandes s'appuient sur la capacité de l'illustrateur, repérée

¹⁰⁹ Carnet n°15, 18 janvier 1982

¹¹⁰ G. Lemoine, *Amiens, les regards d'un promeneur*, *op.cit.*, 2001.

par les éditeurs, à esthétiser les paysages, à repérer des signes sensibles dans les lieux. C'est son regard de « promeneur au carnet » qui est recherché pour donner aux lieux illustrés une valeur esthétique (V).

Dans *Bercy*, publié à compte d'auteur en 1991, Georges Lemoine commente en croquis et en texte une promenade nostalgique dans un quartier habité par des chats et destiné à disparaître. Cette édition a été préparée par le carnet n°40, écrit en 1990. Elle a ostensiblement le format, la mise en page, l'écriture manuelle et le papier à grain du journal. Ce carnet a été détourné de sa fonction, vers une publication, au titre d'objet en lui-même artistique. Cette forme du journal accentue l'effet d'authenticité et d'intimité avec les émotions de Lemoine. Elle a pour fonction de fixer la mémoire du lieu par la mémoire de la promenade de l'auteur comme il le rappelle en préface :

« Dans la ville, un village oublié qui fut il y a longtemps, ville prospère. Tout au long des avenues, des rues, des ruelles, sur le pourtour des places vides, j'ai marché, pris des notes, dessiné, un grand après-midi de lumière, un vendredi du mois de mai 1990.

(...) Je n'arrivai plus à quitter le village abandonné, mais à la nuit tombante je suis parti, ramenant de ma promenade mélancolique ces notes et ces dessins.»¹¹¹

Le même procédé est utilisé pour l'édition de *Passage Bourgoin*, publié en 1995, qui évoque des fragments autobiographiques attachés à un lieu de l'enfance dans la période tourmentée de l'après-guerre. Les dessins des lieux d'aujourd'hui sont choisis en fonction de leur force d'évocation. Ils font émerger des bribes de mémoire qui, loin d'être anodines, donnent au lecteur quelques clés de cette personnalité mélancolique.

Dans *Amiens* et, plus récemment, dans *Les parures du fleuve* dont le format et la mise en page n'imitent plus les carnets, les pages du carnet d'origine apparaissent toutefois et les textes sont datés. Comme dans ses carnets personnels, il accompagne ses dessins et ses photographies de notes de promenades et de textes de rêverie qui donnent à lire les pensées d'un promeneur sollicité par les lieux :

« Je veux rêver aux plans de villes que j'ai le bonheur de découvrir. Leur lecture se prête à cette rêverie, à cause de l'étagement des âges et des cultures. Sans noms de rues, de place, d'avenues, me laisser bercer, suivre les chemins et me perdre,

¹¹¹ G. Lemoine, *Amiens*, *op.cit.*

avec en tête la citation de Robert Musil : « On reconnaît les villes à leur démarche.... »¹¹²

Les « promenades dessinées » qui sont aujourd'hui commandées à Lemoine et éditées sous la forme de « beaux livres » ouvrent aux lecteurs les pages d'un carnet qui se poursuit depuis plus de vingt sur le dessin des lieux :

La ville est un livre, une histoire écrite. La ville est une pensée. La ville est assemblage, addition très complexe de vides et de pleins. Espaces libres et vides des rues, places et jardins ; volumes refermés sur eux-mêmes et habités des demeures, des édifices. (...) Cette ville mue aussi par le mouvement de celui qui la regarde. Le dessin isole et fixe des aspects choisis, décidés puis ensuite proposés à celles et ceux qui voudront bien lui prêter son attention. (...) Le dessin résulte d'un dialogue privilégié, celui du dessinateur avec le ou les lieux. Le dessin est questionnement permanent. (...) Le dessin est attente. Le dessin est geste vers cette chose mystérieuse, ces apparences ces pierres, ce labyrinthe. »¹¹³

Parce qu'il est en quête d'essentiel, l'émerveillement du dessinateur se concentre sur les signes esthétiques que le monde produit autour de lui. L'esthétisation du journal ne se limite donc pas aux sujets artistiques mais il englobe tout son contenu.

« Cet ensemble peut être considéré comme un avant-texte, et plus précisément dans le cas de Lemoine comme un « avant-dessin ». La tension permanente entre le journal personnel et l'outil artistique est due à des oppositions ou des conjonctions entre textes et dessins.

Le carnet est non seulement un instrument de perfectionnement du comportement humain, de la pensée, mais pour l'artiste, il est le lieu où s'affine son regard sur le monde, il est le creuset du style, la ponctuation de la mémoire. »¹¹⁴

Donc l'écrit et le dessin sont liés ici aussi, même s'il ne s'agit pas d'illustration à proprement parler, mais de co-élaboration de l'écrit et du dessin dans l'expression d'une pensée qui se cherche. En notant de façon obsessionnelle les éléments de cette réflexion, Georges Lemoine travaille à l'élaboration d'un code sensible sur la mise en espace et la production de significations et d'émotions par le paysage. La forme hybride qu'est le carnet

¹¹² G. Lemoine, *Les parures du Fleuve- Saintes, Cognac, op.cit*, page 12.

¹¹³ G., Lemoine, *Les parures du fleuve, op.cit.*, page 33.

¹¹⁴ C. Plu « Georges Lemoine et le paysage », in *Histoire, mémoire et paysage, op.cit.*, page 70.

de l'illustrateur produit une combinaison de signes déterminants pour son style : ces signes réapparaissent dans les illustrations des livres destinés aux enfants ou aux adultes.

Georges Lemoine réalise donc une double création : l'oeuvre graphique dans l'illustration des livres et les dessins, l'oeuvre littéraire essentiellement contenue dans les écritures du *Moi*. Et on constate que dans un double mouvement d'influence mutuelle, les écrits de l'oeuvre de mémoire générée par le travail de l'auteur sur lui-même, nourrissent l'oeuvre artistique et réciproquement.

Chapitre IV - La genèse des images

Il est d'autre part possible de considérer les carnets de G. Lemoine comme un lieu-témoin des étapes créatrices de son oeuvre graphique au service de la littérature. Ce moment de notre étude se donne pour objet de mettre en évidence les éléments de la genèse des albums à partir de quelques exemples tirés du vaste corpus des carnets. Comme les thématiques dominantes du paysage et de la mémoire l'ont montré, la tension permanente entre le journal personnel et l'outil artistique produit un ensemble complexe issu des oppositions ou des conjonctions entre textes et dessins autour des centres d'intérêts de l'illustrateur. Au cœur de ce matériau fragmenté, l'élaboration des livres occupe un espace particulier. Les carnets témoignent des moments de la genèse de l'illustration, le temps où elles prennent corps, où les choix se font dans les textes, dans les références culturelles, où l'illustrateur élabore dans son creuset personnel ce qui constituera le versant imagé du récit. Les carnets permettent d'approcher le moment où le livre illustré naît de la rencontre du texte et de l'illustrateur, car les annotations et croquis témoignent du présent de la création.

Les carnets forment un corpus d' « avant-illustration » qui s'organise sur de nombreux plans : celui de la recherche de formes et de références, celui de la construction globale de l'ensemble imagé et parfois de la conception des images elles-mêmes. En observant les pages d'un corpus réduit de carnets, consacrées à l'élaboration des illustrations et en considérant la totalité des carnets comme un cahier de préparation à la création d'images, quelques éléments du processus créatif de Georges Lemoine peuvent être mis au jour.

Dans les carnets, la création artistique apparaît à l'occasion de questions pratiques, concrètes, sur l'illustration et l'édition et parmi les multiples réflexions sur le dessin et la création. Proportionnellement au corpus de livres édités, peu de planches illustrées sont dessinées dans les carnets, bien que ceux-ci contiennent de nombreuses informations sur le contexte de la création : les états d'âme créatifs, la documentation et les étapes de la réalisation mais aussi l'étape finale de l'édition et la promotion du livre. En fait ces pages nous rapprochent du quotidien de l'artiste, de ce qui constitue les conditions de son travail créatif. Nous nous appuyerons sur des exemples, extraits de carnets de différentes périodes, qui décrivent le processus de création des illustrations : le carnet n° 19 préparatoire à *Comment Wang Fô fut sauvé* de M. Yourcenar (1978), le carnet n° 66 (1988-1991) qui nous renseigne sur l'intimité de la création pour les albums *Mozart* et *Le livre de Jonas*, le carnet n° 71 pour la préparation des livres *Le Batelier du Nil* ou *Le livre de Moïse*, le carnet n°73

(1991) pour le conte d'Andersen *Le méchant prince* et le carnet n°154 (1999) pour la seconde version de *La petite marchande d'allumettes*.

1) L'angoisse de la création : un perpétuel travail de deuil

Un des aspects permanents des notes sur la création est la concurrence entre la pratique du dessin et les travaux de commande. Cette tension apparaît dans la forme des carnets ainsi que dans les propos répétés de Georges Lemoine lors d'entretiens avec lui. Il est cependant possible de comprendre, à partir de l'analyse des crises créatrices faite par D. Anzieu, que l'illustrateur cherche de projet en projet à maintenir une intensité créative : il tente de retrouver la situation qui le place dans la stimulation positive, extatique de la création. Les projets d'illustration entraînent une certaine irrégularité sur le plan de la charge émotionnelle et de l'engagement personnel, ce qui implique que Lemoine recherche en permanence dans une pratique artistique personnelle de dessin des situations suffisamment intenses pour compenser les phases dépressives qui suivent les grandes périodes de création pour les livres.

[...]

2) Étapes de genèse de l'oeuvre

Le principal objectif de l'artiste est de donner forme à ses pulsions créatrices ; cela prend corps au cours de différentes étapes de l'apparition de son inspiration à la mise oeuvre de son style. A ces fins, G. Lemoine perfectionne l'aspect le plus personnel de sa perception des choses.

Le journal de l'artiste est un contrepoint à l'oeuvre. Il révèle certains aspects de la création, là où le journal et l'oeuvre s'articulent : il témoigne des différentes phases du processus créatif sans en présenter tous les aspects car il s'agit seulement ici de traces de la création : « La construction de l'oeuvre n'est pas l'oeuvre »¹¹⁵ Les phases du processus de création présentées ici grâce aux carnets ne doivent donc pas faire oublier qu'une part importante de la genèse des illustrations (les esquisses, des brouillons et les planches d'illustration) s'élabore à côté des carnets sur la table de dessin. Néanmoins, il est possible de retrouver les différentes étapes de la création en classant les fragments de mémoire des

¹¹⁵ G. Perec, H. Hartje, B. Magné, J. Neefs, *Cahier des charges de « La vie mode d'emploi »*, Paris, CNRS/Cadeilhan-Zulma, collection Les manuscrits modernes, 1993, introduction, page 5.

carnets et de repérer grâce aux dates, le temps parfois très long nécessaire à l'élaboration d'une image pour un livre.

Cet « avant » de l'illustration se développe dans les carnets sous la forme d'extraits du texte à illustrer ou de croquis documentaires, à partir de références sur le sujet (art, histoire, ethnologie, géographie, biographie, ...), de commentaires sur l'illustration et, bien sûr, sous l'aspect de quelques dessins préparatoires ainsi que de « chemin de fer » (plan de toutes les pages du livre et de leur composition). Mais il faut préciser que tous les travaux d'édition n'apparaissent pas dans les carnets. Certains y sont à peine évoqués, d'autres sont partiellement présentés dans l'une ou l'autre des étapes de la création.

Ce sont les livres dont les étapes de création apparaissent dans les carnets, ceux qui ont rencontré l'intime de l'illustrateur, qui se trouvent avoir le plus touché le public et les critiques : *La petite fille aux allumettes*, *Leila*, *Mozart*, *Le livre de la création*, *Comment Wang Fô... Peuple du ciel ...* Il ne s'agit pas ici d'une coïncidence mais de la confirmation que l'engagement de l'illustrateur est nécessaire. G. Lemoine s'appuie sur une empathie forte avec l'univers du texte qui doit produire l'enclenchement d'un véritable processus créatif. Cette étape est révélée par la présence de traces des lectures dans les carnets, et par leur quantité dans les écrits personnels. Cependant, pour les premiers livres publiés chez Gallimard, Lemoine n'avait pas amorcé l'écriture dans les carnets. Ceux-ci ne nous permettent donc pas de confirmer l'importance pour l'illustrateur de tel ou tel travail d'illustration. Il est également probable qu'en cette période de profusion de création, l'illustrateur n'a pas pris le temps ou n'a pas eu besoin d'une mise à distance par écrit de sa création.

Cette élaboration d'images, quel qu'en soit le contexte, s'effectue dans une progression qui suit les cinq phases décrites par Didier Anzieu : la première phase est celle de l'inspiration (ou de la mobilisation inconsciente), la seconde est celle de l'apparition d'images mentales, la troisième installe le code qui exprimera l'oeuvre, la réalisation matérielle de l'oeuvre est la quatrième, enfin la cinquième et dernière phase est celle de la communication de l'oeuvre vers l'extérieur¹¹⁶. Nous avons retrouvé des traces des étapes de l'élaboration des oeuvres dans les carnets de notre corpus qui permettent de repérer clairement deux grands moments distincts témoignant des phases créatives au travail chez l'illustrateur.

A) Premières étapes: de l'inspiration au choix du code

Il est très difficile de dissocier les premières phases créatrices d'une illustration car les scénarios de mise en route des projets diffèrent d'un livre à l'autre, et la mise en route du

¹¹⁶ D. Anzieu *Le corps de l'oeuvre*, op.cit.

processus créatif s'opère dans l'intimité psychique de l'illustrateur. Seules quelques informations des carnets témoignent d'un projet en cours d'élaboration mais le moment qui enclenche ce processus, le temps de l'inspiration peut se localiser dans l'intimité de la lecture ou dans la stimulation d'un dialogue avec l'auteur ou l'éditeur.

La toute première phase définie par Anzieu concerne le travail de l'inspiration qui s'opère par le saisissement créateur, un moment psychosomatique qui révèle de façon plus ou moins consciente des pensées créatrices. Cette étape créative peut être, en général, associée à des événements personnels ou être l'aboutissement d'un travail intense sur soi. C'est ce que révèlent les travaux de dessins et de recherche sur le paysage présents dans les carnets. La création est une mise en scène de l'état d'âme du créateur. L'émergence du code organisateur de l'oeuvre se fait pour Lemoine dans une auto-stimulation de la réflexion, mais également dans la contemplation et la concentration de la perception. Ce sont ces aspects qui sont justement continuellement travaillés dans les carnets personnels. Pour l'illustration des livres, le contexte de la création est une ascèse, discipline de l'introspection et recherche de l'émotion précise, qui aiguise l'extrême sensibilité de l'artiste à partir d'un texte littéraire.

Dans le cas de G. Lemoine, le « saisissement créateur » s'effectue sur le texte littéraire d'un auteur qui doit stimuler des images mentales, puis des visions plastiques. « Comme le rêveur, le créateur entre dans un état d'illusion, où une partie de lui est endormie et une autre réveillée, avec une conscience plus aiguë que pendant le jour de ce qui se passe dans son esprit. »¹¹⁷

Les carnets ne portent que peu de traces de ces instants solitaires, internes à l'imagination : « Son contenu psychique s'étend de la représentation unique, dotée d'une grande vivacité, à un flot déferlant de sensations, d'émotions, d'images. »¹¹⁸ Chez l'illustrateur, c'est le moment de la naissance d'images intuitives surgies à la lecture, parfois une image dominante, parfois plusieurs images composant déjà une séquence. Dans les carnets, un premier croquis apparaît parfois isolé pour mémoriser ce qui, comme un flash, est apparu : « Le décollage créateur opère enfin une régression formelle : les idées rationnelles, la pensée verbale, les concepts élaborés sont abandonnés pour les images, la pensée figurative, les modes de communication primaires. »¹¹⁹ Dans les carnets, les croquis et les notes révèlent une pensée initiale parce qu'en effet, les commentaires ou les recherches de références témoignent des idées suscitées par la lecture. Ces réactions, écho de la réception des textes par l'illustrateur,

¹¹⁷ D. Anzieu *Le corps de l'œuvre*, op.cit., page 95.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

permettent de déduire qu'il y a eu en amont un saisissement, mais au moment de cette écriture Georges Lemoine est dans une seconde phase qui opère déjà des choix d'images.

Ce moment de réception des textes est assurément à l'origine des différences de traitement entre les livres. Certains déclenchent un saisissement par une empathie avec l'univers sensible de l'illustrateur et font écho à sa forte réceptivité ; il entre ainsi en co-création et il s'approprie le texte comme une œuvre personnelle. D'autres ne réengagent pas véritablement ce type de processus créatif et restent à un niveau professionnel de travail de commande, ce qui n'exclut pas pour autant la qualité technique de l'illustration.

La deuxième phase repérée par Anzieu correspond aux réminiscences plus ou moins conscientes provoquées par le saisissement créateur. Il s'agit pour Lemoine, de la mise en relation avec ce qui stimule son imaginaire et le surgissement d'images mentales : les croquis dans les carnets et les recherches documentaires.

« Le créateur travaille, en cette seconde phase, comme le rêve nocturne : il lève la seconde censure, entre le préconscient et la conscience, il se saisit des symboles latents sous forme d'images mentales et les transforme en contenus manifestes - mais il fixe dans sa mémoire ces contenus auxquels il porte une attention aiguë, tandis qu'un rêve réussi prolonge le sommeil et s'accompagne d'oubli. Cette transformation est possible par ce que l'état de saisissement procure à la conscience, comme le sommeil.»¹²⁰

Le journal témoigne également de l'engagement créatif par son importante concentration de dessins, croquis, curiosités culturelles, et des fragments de mémoire collectés qui nourrissent l'illustration des livres. La fertilité de Lemoine est stimulée par un environnement culturel, perpétuellement entretenu et enrichi par des voyages, des lectures et des recherches documentaires. Cet univers peut provoquer un travail personnel de création ou être réinvesti dans un travail d'illustration. Ce matériau du saisissement créateur, contient en réserve les embryons, les graines des œuvres ; toutes ne parviendront pas à maturité, certaines germent dans les livres, d'autres dans les dessins personnels, d'autres encore ne prennent pas forme. Le journal constitue en fait un répertoire de sensations, d'états d'âmes, de désirs refoulés, dont G. Lemoine est conscient qu'ils fondent son œuvre. Les carnets entretiennent donc d'un perpétuel état de saisissement créateur. Cela explique en grande partie les angoisses affleurant dans les écritures intimes et l'hypersensibilité de l'illustrateur. Les propositions de livres à illustrer peuvent donc donner l'occasion à des images et des œuvres en gestation de

¹²⁰ D. Anzieu *Le corps de l'œuvre*, op.cit, page 109.

prendre forme. L'affinité avec le texte à illustrer est ainsi essentielle pour Georges Lemoine en ce qu'elle peut provoquer le saisissement créateur et cristalliser des images présentes dans son imaginaire.

« Paris 29.6.90 (...) Je vis en permanence avec le texte de Le Clézio »¹²¹

Dans les promenades et les voyages, G. Lemoine capte l'instant fugitif, traque ce qui est la matière intemporelle ou éternelle de l'inspiration et ce qui est infiniment mobile, ce que la mémoire ne peut conserver : la position d'un parapluie, la place d'un arbre par rapport à l'horizon, la forme harmonieuse d'un champ, l'inclinaison d'une tête. Ces éléments sont des traces de l'inspiration au travail.

Comme il est apparu dans le soin et la mise en valeur de ses carnets, Georges Lemoine est conscient de l'importance pour sa création des recherches présentes dans les écrits personnels. Il classe soigneusement ceux-ci dans des boîtes et des rayons du bureau de son atelier. Il les numérote non pas chronologiquement mais par rapport à leur contenu. Leurs sommaires révèlent en effet que Lemoine envisage les carnets comme une banque d'images personnelles. En définitive, le journal d'un artiste a pour destinataire l'oeuvre plus que l'artiste, c'est ce que Philippe Lejeune remarque en le distinguant du journal intime¹²². Lemoine, non seulement répertorie des images graphiques, mais il garde la trace d'images mentales qui ont pu intervenir lors du saisissement créateur.

Le journal de voyage est en quelque sorte à la charnière du journal personnel et de la création : les voyages sont utilisés ici comme source documentaire, comme source iconographique au même titre qu'un livre d'art ou qu'une visite au musée, mais également comme expérience esthétique dans la découverte de nouveaux horizons. En général le journal de voyage conserve des paysages, des portraits et des références culturelles remarquables au cours du périple, mais également une tonalité générale. Les paysages de Rabat qui apparaissent dans les journaux sur le Maroc (carnet 56 par exemple) laissent place au désert du Neguev (voyage en Israël et carnet n° 9), au mont Nebo en 1999 et aux images de Moscou (carnet n° 24), aux ruines de Sarajevo après le conflit, aux rives du Nil en 2001 (VII, 1), à la maison de Ramuz à Pully près de Lausanne pour *Le chant de Pâques* (VII, 3-5) comme aux fréquents croquis de jardins et de villes historiques de l'Italie du nord, aux multiples campagnes françaises. Ces paysages visités et dessinés contiennent des éléments culturels et graphiques qui ont enrichi le réseau intertextuel et les représentations de lieux dans les

¹²¹ Carnet n° 41 pour Pawana.

¹²² Voir plus haut page 114.

oeuvres d'illustration. Dans une page préparatoire du carnet n°42 pour *Le Batelier du Nil* se trouve souligné en exergue de croquis : « *Les couleurs de l'Égypte ?* ». Bien loin de développer une ambition documentaire, l'illustrateur reste dans cette obsession de la restitution d'une impression spatiale et colorée de ses visions. Mais, comme c'est le cas pour le travail de dessin, ce que l'illustrateur conserve, retient dans les carnets, ce sont les images qui confirment et précisent ses premières inspirations. Ces instantanés, ces impressions de voyage, constituent un fonds de références perceptives et esthétiques dont on trouve des traces dans de nombreux albums.

Ce sont les signes que choisit l'artiste, qui créent un référent imaginaire et projettent un univers vraisemblable sur la page blanche. Le travail fondamental de dessin opéré dans les carnets et les recherches de mise en forme peuvent être interprétés comme une collecte de signes graphiques liés aux promenades de l'artiste et ceux-ci sont presque systématiquement associés aux textes à illustrer. Cependant, dans l'introspection de l'écriture intime, même si l'illustrateur recherche le dessin « juste », l'émotion « juste », le mot « juste », il n'y a pas de transfert systématique des codes plastiques du travail de dessin vers les illustrations des livres. Même si certains éléments sont repris, d'autres sont inversés, d'autres encore n'apparaissent pas dans l'oeuvre éditoriale, mais est-ce parce que Lemoine n'a pas trouvé le texte qui les accompagnerait ?

Dans une troisième phase de création, qui s'active simultanément avec les recherches et les croquis, le code s'élabore. Sont mis en oeuvre des codes plastiques, le choix des techniques, des cadrages, de la couleur, mais aussi la rhétorique de l'illustration, par le jeu des symboles et des « motifs » iconographiques. Pour Lemoine, certains cadrages, la métaphorisation - à l'exemple des cerises pour l'évocation du sang dans *Le Méchant Prince*¹²³ - les superpositions d'images comme les splendides portraits fondus dans les paysages du peintre *Wang Fô* ou de *Leila*, les déplacements symboliques se rapprochant du *mitaté*¹²⁴, sont choisis comme code de représentation. Selon Georges Lemoine¹²⁵, c'est le

¹²³ Carnet n°73 : « *image n° 4 - les corbeaux se jettent sur les cerises - sang.* » L'utilisation du rouge, seule couleur primaire de cet album en demi-teintes pâlies, symbolise le sang sans jamais le représenter. Nous avons déjà abordé la répugnance de Lemoine à représenter les corps autrement que pâles et évanescents. Il exprime d'ailleurs dans un de ses carnets son dégoût de l'illustration anatomique au moment de la création d'un documentaire « *Le livre du corps* ». Il préfère traiter la symbolique que la réalité du sang, en détournant la représentation, l'illustrateur renforce sa symbolique en évitant une représentation « tabou » des images pour la jeunesse sans édulcorer la violence de l'image. Autre exemple, le sang forme une pétale de fleur dans *Wang Fô*...

¹²⁴ K. Okura, a mis en évidence l'utilisation d'une rhétorique japonisante par Georges Lemoine : le « *mitate* » utilisé, entre autres, par le peintre Hiroshige. Il s'agit d'un procédé entre métaphore et métonymie qui propose une représentation indirecte des éléments par superposition d'images en analogie, par exemple l'ombre pour

texte qui détermine les codes d'illustrations. Ils semblent s'imposer d'eux-mêmes dans sa conscience comme s'il n'avait pas opéré de choix. Cette situation entre conscience et inconscience semble spécifique à ces étapes du processus créateur :

« Le Moi, une fois de plus, satisfait, dans la création, deux maîtres : le Moi idéal qui veut que le sujet soit un et tout, et le Surmoi qui exige ordre et contraintes. En s'emparant d'un code commun pour l'infléchir dans un sens personnel ou en s'inventant un code singulier à ses mesures, le Moi accomplit trois opérations : Il achève d'intérioriser le Surmoi comme instance régulatrice ; il se défend des contraintes du Surmoi en s'appropriant et en retournant contre celui-ci une de ses armes (la nécessité de se plier à des codes) ; enfin il affirme son sentiment d'être une personne singulière en construisant une oeuvre absolument originale sur un code à la limite unique : ce que les sémioticiens appellent - rappelons-le - un « idiolecte ».¹²⁶

De certains croquis crayonnés dans un carnet, il ne reste qu'une idée fugitive ou modifiée dans les livres ; pour d'autres, les dessins des carnets apparaissent déjà sous une forme qui convient à l'illustrateur dès le premier croquis : le visage de *Wang Fô*, le paysage de mesa de *Peuple du ciel*, le visage de *La petite marchande d'allumettes*. En cela, ils révèlent la force des images mentales imposées par l'inspiration.

L'artiste puise dans sa palette personnelle les codes qui organisent l'espace graphique et plastique. C'est à partir de ce moment qu'est mis en œuvre ce qui peut s'appeler le style de l'artiste. En fait, la logique des textes illustrés existe déjà dans les carnets. Les choix de mise en scène des pages des journaux définissent le code organisateur « cher » à Lemoine. Celui-ci détermine les règles de production et de construction des dessins : le rapport au blanc de la page et la symbolique du vide et du plein dans les compositions, la dominante de l'horizon scandé de structures verticales et le choix de signes personnels symbolisant les structures de l'esprit créatif. « *Mise en route du Jonas. Réflexions sur les diverses formes à donner* »

Des notes et des pensées écrites sur le sujet de l'illustration en cours aident à la mise en forme d'une vision de l'artiste sur le personnage ou le paysage à illustrer. Des projets d'images et de pages commencent à prendre forme dans les notes et dans les croquis, comme

l'être, les bras tendus pour l'aide et l'affection, ce qui s'en approche peut-être en français serait l'anaphore, *op.cit.*, pages 50-51.

¹²⁵ Au cours d'entretiens.

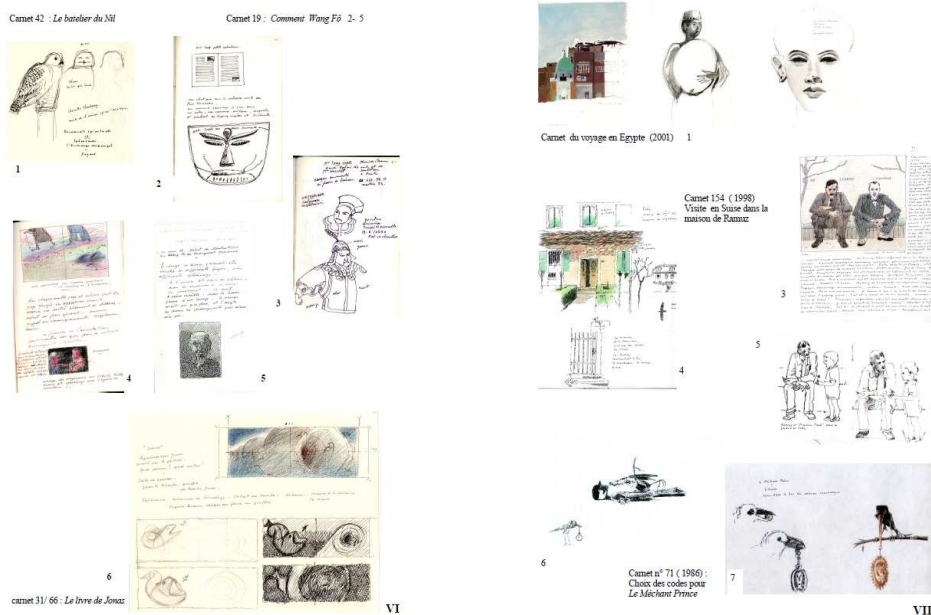
¹²⁶ D.Anzieu, *op.cit.*, page 124.

un texte préparatoire sur Mozart¹²⁷ qui accompagne un premier dessin. ou dans la préparation du *Wang Fô* (VI, 2-5).

« 24 mai 79, début des illustrations du Wang Fô de Marguerite Yourcenar

Le visage de Wang pourrait être montré de différentes façons, sous différents éclairages. A l'aurore et dans sa pâleur- dans les mauves et les rouges du couchant la nuit à peine visible – dans la lueur jaune d'une lampe – Ce visage serait un gros plan et l'angle du dessin ne changerait pour ainsi dire pas. »

L'image choisie sera unique et, tout en reprenant la composition du petit croquis du carnet, elle sera une synthèse de toutes les images envisagées. Les choix concernent également les contrastes et les couleurs sur l'ensemble du livre : « Pour Wang-Fô utiliser le rythme de la couleur – le clair obscur pour tout le début et la luminosité pour la partie – palais impérial. »



¹²⁷ Dans le carnet n°66 : « Parfois je vois le petit bonhomme en habit lilas. « Le petit homme avec sa perruque et son épée. » dit Goethe. De l'âge de sept ans jusqu'à l'adolescence, neuf années de voyages à travers l'Europe, entre 1863 et 1871. Toutes les cours visitées, un pape, Empereur, Rois, Archiducs, duchesses, Princes. Des centaines et des centaines de kilomètres pour la musique. Le petit Mozart aimé, applaudit. Je vois le petit bonhomme embrasser Marie-Antoinette à Schönbrunn, l'Archiduchesse, la future reine de France, Morte guillotinée en 1893 deux ans après Mozart. A la fois l'or des Princes, les palais, les dernières splendeurs du siècle et cette vie de voyages. Les centaines de kilomètres sur la route difficile, en calèche, berline, malle-poste, coche d'eau. Les auberges, le froid, la neige, la fatigue. De ville en ville, Salzbourg, Vienne, Munich, Cologne, Aix-la-Chapelle, Bruxelles, Paris, Versailles, Calais, Douvres, Londres, Calais, Lille, Gand, Anvers, Cambrais, Dijon, Yon, Genève, Lausanne...Le petit bonhomme au clavecin, comme une neuve source inépuisable de musique. petits doigts, sur les touches. Petit magicien. « mon petit magicien » dira l'Empereur d'Autriche. Petit magicien fatigué parfois, très malade, à plusieurs reprises. Malade comme Naunerl sa soeur qui l'accompagne, si malade que Léopold Mozart, le père devra faire donner les derniers (sacrements)... ».

Un peu plus loin dans le carnet n°19, on trouve le choix d'un code anaphorique : « Sur chaque double page et même peut-être page simple on apercevra dans le dessin un autre élément de dessin – détail au plan général - comme rappel aux renseignements supplémentaires ».

Parmi les dessins des carnets, quelques séries de croquis se focalisent sur ce qui pourrait apparaître comme des détails, car ils ne sont pas en correspondance directe avec des éléments des textes, mais ces figures récurrentes situées en marge, dans l'implicite des récits, définissent le style de G. Lemoine. Ces croquis sont liés soit au thème du livre, des bateaux égyptiens, et des hiéroglyphes pour *Le livre de Moïse* et *Le batelier du Nil*, des vêtements chinois pour *Wang Fô*, des végétaux et des animaux des pays désertiques, etc. Parfois ils reprennent des motifs appartenant au bestiaire (ou à l'imaginaire) personnel de l'artiste qui seront intégrés au récit comme nous en donne un exemple ces listes apparemment insignifiantes : « la route, gros plan petits insectes, papillons, pierres, herbes, fleurs. » pour *Wang Fô*... Ces détails, traces naturelles, petits animaux, oiseaux ou motifs « folkloriques »¹²⁸ sont souvent placés dans des endroits importants des dessins. Ils apportent une atmosphère à l'ensemble, construisent un univers de référence dans une atmosphère construisant avec légèreté une évocation du réel, un effet de *mitate*. Concernant les choix opérés pour les illustrations, Lemoine semble orienter la création des images vers des compositions efficaces et épurées :

« Ce qui se passe, par rapport aux images possibles, je vais orienter butiner différemment parce que les contraintes d'illustrations peuvent apparaître, non pas par rapport au support sur lequel je travaille, mais par rapport au contenu des images. Je vais de préférence choisir un élément qui apporte sa solution et qui ne me complique pas la vie, ma vie d'illustrateur. »¹²⁹

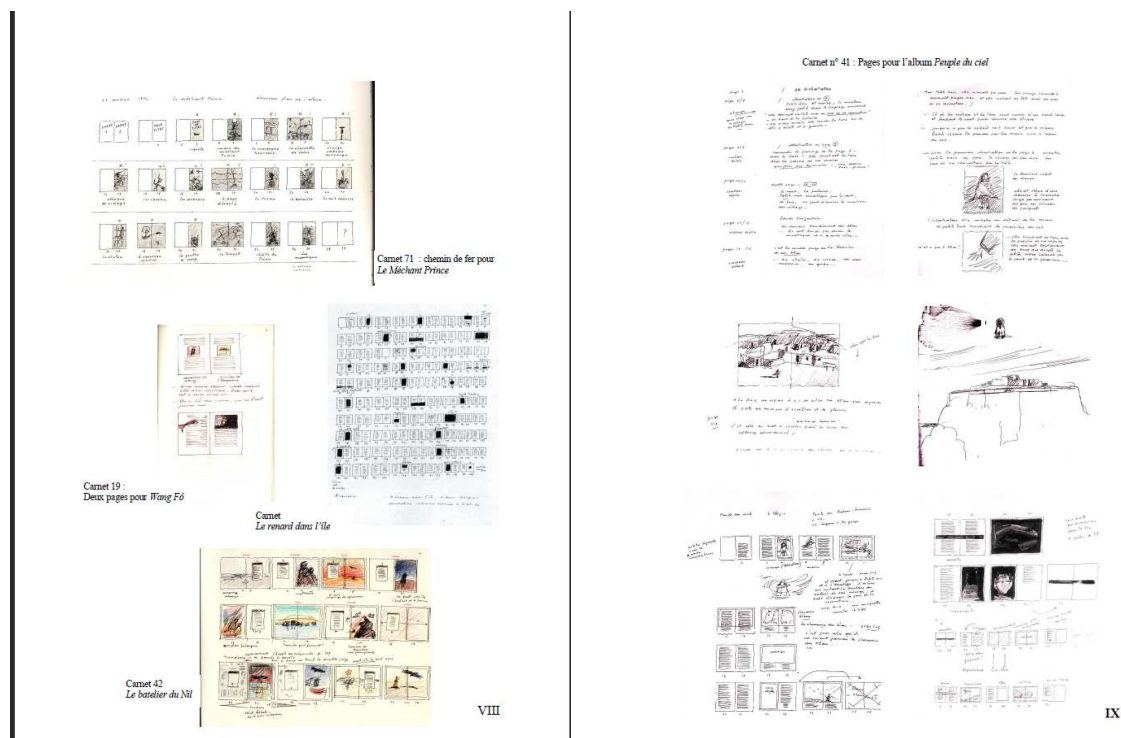
En fait, cette modestie apparente qui semble déterminer l'économie de moyens et l'épure du style de Lemoine, confirme sa priorité du sens sur le plaisir des formes. En choisissant des icônes pour signifier, il met en place la création d'un système simple et fortement symbolique pour servir « le contenu ». Les éléments de cet ensemble de « signes » symboliques sont choisis et travaillés graphiquement avec attention car l'illustrateur leur confère la densité référentielle d'un paysage ou d'une émotion. Ce que nous analyserons dans les deux dernières parties en tant qu'indices d'un système d'illustration symbolique prend sa

¹²⁸ Ce qualificatif regroupe un ensemble de formes culturellement identifiables, soit traditionnelles, soit décoratives qui connotent une esthétique, une culture, un espace ou un temps. Lemoine est attaché aux motifs de cette iconographie populaire.

¹²⁹ Entretien avec Georges Lemoine, mai 2001.

source dans certaines préparations des carnets, comme par exemple dans le carnet n°42 : « symbole du désert – serpent », « oiseau symbolise l'âme » pour *Le batelier du Nil*. L'illustrateur semble vouloir élaborer un itinéraire du sens dans l'image. Cela peut être mis en relation avec le fait qu'il se réfère à Klee dans le carnet n° 66 : « L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre. » Ces phases préparatoires visent à ménager un chemin symbolique dans les illustrations.

Ce qui est remarquable dans les carnets de Lemoine, c'est que, comme toute la mise en scène du quotidien de l'artiste, l'écriture intime et les recherches graphiques créent un environnement propice à la création. Pour provoquer la recharge pulsionnelle, G. Lemoine pratique ce qu'Anzieu appelle la « privatisation » ; il cherche la solitude, le calme et l'ascèse mentale. On pourrait, à propos des carnets, choisir l'image du terreau dans lequel germe l'oeuvre, mais cela convient peu à l'esthétique aérienne des journaux de Lemoine. La fonction des journaux de l'illustration ne doit pas dissimuler que ceux-ci reflètent la personnalité globale de Georges Lemoine. En définitive, les journaux témoignent du fait que Lemoine organise sa vie et sa création pour se trouver le plus possible dans cette posture réceptive du saisissement créateur et dans la collecte de signes.



B) Deuxième étape : les images réalisées

A partir du moment où les choix d'ensemble sont faits - choix des codes dominants du livre – le travail de mise en images de la série d'illustrations peut être programmé dans le

calendrier de l'artiste. Là encore les journaux conservent la mémoire des étapes d'élaboration des planches illustrées.

Le travail de mise en forme correspondant à la quatrième phase du travail créateur, tel que le définit D. Anzieu se fait sur la table de dessin, entre les plumes, les pinceaux et les crayons de couleurs. Les journaux conservent une trace de cette étape sous forme de courts comptes rendus, datés, le plus souvent, présents quand il y a difficulté de création. La production des dessins ne s'effectue pas de façon linéaire. Des doutes, des reprises et des difficultés de tous types jalonnent cette étape de réalisation. Ces annotations précieuses ont plusieurs fonctions, soit qu'elles préparent la réalisation des planches dessinées, soit qu'elles rendent compte d'une insatisfaction et replacent l'image dans l'ensemble du récit pour prendre du recul par rapport au travail effectué.

Nous avons des indications sur les techniques utilisées, le calque de l'aquarelliste qui permet de reprendre la couleur sans recommencer totalement le dessin à chaque fois, la qualité du papier, le crayon, le *rotring*, la plume... les couleurs et la lumière.

« A la faveur d'une panne de courant je remarque sur ma feuille de papier d'Arches LLF la lumière du jour est belle. Je me trouve face à l'ouest. »

La réalisation concrète s'élabore à partir « un chemin de fer » correspondant à un découpage du texte donnant le plan général du livre (VIII). Pour l'album *Le Méchant prince*,¹³⁰ le commencement de la mise en forme a lieu en janvier 1994 pour une sortie éditoriale en 1996. La création de *La petite marchande d'allumettes* se déroule également sur plus de deux années avant la parution en 2000 et donne lieu à trois chemins de fer différents. Jean Perrot voit dans l'acharnement préparatoire de Lemoine une spécificité de son rapport au livre : « avec une subtilité diabolique poussée à l'extrême du raffinement intellectuel, la mise en page est appréciée pour sa valeur esthétique elle-même »¹³¹ Il est évident que l'attachement de Lemoine à l'organisation et à la préparation des dessins, comme le rangement soigné des travaux, est essentiel à sa création : ces étapes préliminaires ritualisent et rassurent cet artiste anxieux. Quand les projets nécessitent un temps long de création, c'est le plus souvent la conception globale d'un ensemble équilibré qui dilate particulièrement le moment de l'élaboration. Georges Lemoine met au point différents remaniements de l'ensemble avant la mise en image définitive puis il prend le temps d'exécuter les images au plus près de ses exigences.

¹³⁰ H.C. Andersen, G. Lemoine *Le méchant Prince*, *op.cit.*

¹³¹ J. Perrot, *op.cit.*, page 210.

Le choix des techniques, de tonalités colorées, d'harmonies, de contrastes, s'exprime dans les carnets sous forme écrite le plus souvent, et les croquis sont en général dessinés en noir. Dans tous les cas, chemin de fer, dessins ou textes ne sont jamais surchargés mais intégralement retravaillés sur un page vierge. Parfois quelques versions différentes apparaissent sous formes de croquis, aux crayons de couleurs ou, plus rarement, avec une technique à l'eau comme les taches de bleu qui parsèment les pages préparatoires de *Peuple du ciel* (IX, 6). Après ces étapes de choix et d'essais, l'ensemble imagé peut prendre corps sous la forme des planches illustrées attendues par l'éditeur. Dans les carnets, on trouve peu de dessins en pleine page, mais des croquis et des planches, préparées en réduction, qui anticipent une mise en page, la composition des images sur la continuité des pages favorisent sans doute la mise à distance et l'évaluation esthétique de l'ensemble. Pour respecter cet équilibre et le rythme global de la composition, certaines images préparées dans les carnets ne sont pas reprises dans la version éditée d'un livre, par exemple le dessin de la fillette devant la décoration de Noël pour *La petite marchande d'allumettes* que l'illustrateur appelle « étoile avec bougie allumée, accrochée devant une fenêtre » est éliminé pour une question de rythme d'ensemble¹³²(X).



¹³² C'est également le cas pour certaines planches qui, même si elles ont été élaborées sur plusieurs semaines, sont exclues de l'édition finale par respect du rythme et de l'équilibre de la maquette. Par exemple, une planche de végétation très élaborée prévue pour *Le livre de la création*.

Dans les « chemins de fer », les pages sont figurées sous la forme de petits rectangles numérotés tracés à la plume. Cette réduction met en évidence la composition : les lignes fortes, le mouvement, l'équilibre entre les doubles pages et les autres. Sur le plan des textes ou des dessins, on remarque qu'il n'y a pratiquement pas de signes de relecture ni de corrections. Un texte bref, parfois un mot, accompagne chaque image : c'est un extrait du conte, un commentaire, une référence ou la description d'un détail auquel l'illustrateur accorde une importance particulière. Les indications de cadrage (page simple ou double, image détournée) comme toutes les informations techniques sont notées de façon laconique. Seuls les motifs et les signes sont commentés. Souvent ces « cartouches » sont associés à un titre comme le seraient des tableaux ou des photographies, (« la campagne heureuse, les cerises, le pays dévasté, les rois vaincus »...) et parfois sous une forme interrogative comme si la décision était en suspens. Ces titres permettent de désigner les images dans les textes de commentaires, mais ils synthétisent également les visions de l'artiste avant réalisation. Les annotations écrites prennent la forme d'un commentaire du récit, de descriptions d'éléments prévus ou d'intentions du type « Je vais montrer... » qui énoncent de façon redoublée l'acte de création de l'artiste. C'est également à cette étape que les références à d'autres œuvres peuvent apparaître comme la mention d'un tableau de Nicolas Poussin, ou de Bruegel pour *Le Méchant prince* : « Sur cette image – avec évocation de la vallée de la Seine... en partie inspirée des paysages peints dans le tableau La récolte des foins ou la fenaison de Bruegel. »¹³³. Ces choix peuvent également se référer à des photographies, des documents anciens, à un film documentaire, pour le Sarajevo de *La petite Marchande d'allumettes*, ou à un réalisateur comme Ozu qui est fréquemment cité à propos des cadrages. Ces jeux de références participent à la détermination du code, en légitimant les choix graphiques et en déployant des jeux « intericoniques ».

Certains passages du texte sont recopiés comme pour rappeler le référent associé à l'image, même si, dans le style de G. Lemoine, les relations entre le texte et l'image ne sont pas toujours directes. Le plus souvent les images des livres n'illustrent des événements du récit que dans la mesure où ils permettent une métaphorisation poussée des situations représentées. L'ensemble des illustrations du livre est parsemé de signes iconiques qui symbolisent les éléments clés des textes, créent une atmosphère, codent des émotions, en des liens parfois très ténus avec le texte. Les notes de lecture préparent cette sélection.

a) Choix du registre de représentation

¹³³ Dans le carnet n° 73, 28 février 1994.

En ce qui concerne le choix des modes de représentation, il est intéressant de repérer l'utilisation des *oiseaux* dans les illustrations. La mésange morte du carnet n° 73 de croquis d'observation devient illustration et icône des victimes de la guerre tout d'abord dans la page de garde du *Méchant Prince* et en plein texte d'*Oradour la douleur*. (VII, 6) D'autres motifs esquissés dans les carnets se retrouvent déplacés dans les livres : le motif du corbeau, omniprésent dans l'œuvre intime, figure le méchant prince dans le conte. Il est un des premiers dessins conçus, avant même la mise en ordre du récit imagé. L'illustration n°0 – le crâne de corbeau où apparaît l'ombre du prince - a une fonction signalétique : elle annonce le registre choisi par G. Lemoine en représentant l'équivalence symbolique pour l'ensemble du livre. « Dernière image. Le crâne du corbeau – dans le noir de l'orbite vide, la silhouette fantomatique du méchant prince marchant. » Donc, les images mentales figurant le Mal sont transposées dans les représentations déshumanisées : la statue sans visage du prince, hérissée de pointes et de plumes, précédée de son ombre effrayante ou des corbeaux. « On pourrait trouver en contrepoint à cette image une illustration sur fond blanc... du genre casque d'arme avec reflet morbide – ou simplement un gant d'armure avec même reflet morbide... » Tous les éléments du code choisi se structurent et s'organisent dans la chronologie du récit. Par exemple, la mésange prévue initialement en frontispice est remplacée par le crâne et le gant de fer ferme le récit. « La mésange bleue aura été remplacée par le corbeau dans ce livre annonciateur des malheurs.»¹³⁴(VII, 7). Le choix du code « oiseau » s'effectue donc à cette étape de façon très réfléchie. Plusieurs allers et retours se font en cours de réalisation pour semer des signes iconiques qui créent la continuité du récit, comme ici une population d'oiseaux (passereaux, aigles, corbeaux, etc.). Cette image chargée d'angoisse du corbeau au bec et aux pattes prédatrices est ici, plus qu'une figure de style, elle est la marque de l'inconscient de l'auteur au travail qui émerge de façon assumée dans l'œuvre.

Le travail du regard et le rapport aux espaces comme nous l'avons repéré précédemment dans les carnets, sont essentiels à la création de Georges Lemoine. Les paysages et les oiseaux des carnets dominent les espaces ouverts et l'horizon dans les pages des livres et ils signent dans l'œuvre illustrée la posture fantasmée de l'illustrateur dans l'espace. Didier Anzieu rappelle :

¹³⁴ Le renversement positif - négatif d'une même figure - est un procédé illustratif qui est cher à G. Lemoine. Ce thème des oiseaux éminemment symbolique est omniprésent dans la totalité de l'oeuvre et il est important de noter que la figure négative du motif (le corbeau / signe de mort) est apparu très tôt dans les carnets, avec la crise de la maturité, les chapitres suivants poursuivent l'analyse à ce sujet.

« Jean Guillaumin a fait l'hypothèse que le corps de l'oeuvre est tiré par l'auteur de son propre corps (vécu et fantasmé) qu'il retourne comme un gant et qu'il projette, en inversant dedans et dehors, comme fond, comme cadre, comme décor, comme paysage, comme support matériel et vivant de l'oeuvre. »¹³⁵

Son travail de dessin personnel et sa contemplation des paysages construisent une posture esthétique qui laisse une empreinte sur l'ensemble des travaux artistiques. L'artiste traque toute stimulation de l'imaginaire et la mobilise ; il projette ainsi au dehors de lui des images qui vont prendre corps dans l'oeuvre. Ces projections du Moi de l'artiste qui apparaissent dans les motifs des carnets se déplacent dans les illustrations en subissant parfois des transformations.

Ainsi certaines oppositions ou certains déplacements peuvent se percevoir entre les « motifs » des journaux, captés dans la vérité de l'instant, et ceux des illustrations qui font l'objet d'une construction artistique.

Pour le *Mozart*, on peut remarquer l'inversion de la posture de l'enfant qui, dessiné de face dans le carnet n° 66, se trouve représenté de dos, face à la cour de Vienne, dans le livre. Ce déplacement, jouant sur le point de vue, associe le lecteur à la famille de Mozart, jouant là aussi sur le phénomène d'identification...

On constate un exemple de déplacement dans *Le Méchant prince*, avec la mention de la statuette de l'évangéliste, associée dans le carnet n° 73 à la mésange morte ; cette figure protectrice de la population prévue dans une première version de chemin de fer, devient dans l'album une vierge à l'enfant surmontée d'un corbeau. Ce dessin envisagé en motif secondaire dans le carnet se retrouve dans la version finale en pleine planche d'illustration : « ajouté en bas à droite, la statuette de la vierge Marie et l'enfant Jésus tombée de la petite niche très visible sur l'illustration n° 1. Ici ; elle a été coupée par les soldats du prince qui en ont sectionné le support en bois. Je vais montrer cette statuette « symbolique » en une page seule – en grande vignette. » Il est remarquable que dans cette verbalisation qui anticipe les images, la décision se prenne dans le temps de l'écriture. Cette icône fondamentalement sacrée prise entre les pattes du prédateur, recèle toute la violence du moment de l'attaque des soldats.

Cet élément n'est pas énoncé par le texte d'Andersen, mais l'image concentre en une image (abri de bois, fragilité des statuettes, image de la mère à l'enfant) un contrepoint symbolique au Méchant prince, elle accentue, une fois de plus, la figure du Mal absolu. C'est

¹³⁵ D. Anzieu, *op.cit.*, page 118.

le choix des codes qui opère ces déplacements de motifs. L'effet est toujours une accentuation de la métaphore dans une amplification du sens par le contrepoint.

D'autres retournements de motifs sont observables : l'objet dans le bec de l'oiseau, préparé sur la page du carnet n°73, accentuait la connotation de destruction et de mort déjà portée par la métaphore du corbeau. Dans le livre, le bijou volé par l'oiseau a été remplacé par un pendentif solaire en or. Le choix d'un motif opposé renforce l'évocation du pillage dans le texte et accentue l'opposition mort et vie, ombre et lumière. (VII, 7) Ainsi ces déplacements permettent d'alléger parfois les choix symboliques de l'illustration.

Il peut donc y avoir un ajustement des procédés rhétoriques des images, pour éviter la surcharge des signes comme ces effets de rappel d'images qui sont chers à l'illustrateur : « Il peut ne pas y avoir de rappel de l'illustration des pages 22/23. C'est peut-être bien qu'il n'y en ait pas, on aura compris ! »¹³⁶, commente Lemoine au sujet de *La petite marchande d'allumettes*. Il est intéressant de constater que ce souci d'allègement des procédés coïncide, dans ce carnet, avec la critique d'un artiste dont il a vu l'exposition et dont la virtuosité est considérée comme « trop éblouissante ? Disons que sa technique virtuose visible » et « s'oppose à la virtuosité non visible de Balthus. » (X).

La recherche de légèreté et d'unité semble une préoccupation constante du travail sur les images : « Jonas -illustration. Jonathan trait une chèvre. 2ème version. Lutte en précision du détail et (recherche d'une) légèreté de l'ensemble. Sauvegarder cette légèreté- transparence. Ne rien laisser au hasard. »¹³⁷

La réflexion à cette étape porte sur l'aspect global du livre, vu comme un ensemble rythmé. Cette notion de rythme apparaît dans la construction globale dans le respect des ruptures pour *La Petite Marchande d'allumettes* : « Unité dans la couleur, unité dans la dynamique s'il se peut ! ce souci me conduit à abandonner certaines « pages » à cause de cela.. ; ce qui provoque ou peut la provoquer. »¹³⁸

Certaines planches sont pensées par rapport à l'effet qu'elles produisent sur l'ensemble du livre : « Ces images seront en rupture de style et de techniques par rapport au style et techniques des séquences 1 et 3 »

La mise au point du système d'illustrations provoque des questionnements techniques et rhétoriques mais également des interrogations profondes sur le sens du travail en train de s'effectuer. Cette conscience et cette distanciation qui ajustent sans cesse l'objectif artistique

¹³⁶ Carnet n°154, page 8.

¹³⁷ Carnet n°66, hiver 1990-91.

¹³⁸ *Ibidem*, page 6.

et littéraire de l'illustration du livre, recèlent des éléments essentiels pour comprendre la conception de son travail d'illustration comme un « commentaire » du texte:

« Il faudrait qu'enfin, le livre, l'album, soient dans leurs formes, des réponses à certaines interrogations : pourquoi illustrer un texte et s'il le faut : comment faire cela ?

Que chercher dans le commentaire imagé ? Que dire qui ne soit inutile, qui ne rende pas l'image inutile ? Dans quelle forme s'inscrire ? comment ici s'orienter ? comment trouver sa route , comment tracer son chemin ? »¹³⁹

Pour l'album *Petit cœur*¹⁴⁰, le commentaire récapitulatif du travail d'ensemble laisse penser que l'illustration est conçue comme un récit en écho, un reflet du texte, une évocation ou une analogie qui pourrait prendre la forme d'un « Cela me fait penser à ... » :

« Les illustrations peintes à l'huile constituent un ensemble que j'ai souhaité le plus cohérent possible, dans la structure même de la composition, le rythme des surfaces...on retrouve ainsi aux mêmes endroits, cadrées dans les mêmes surfaces, des éléments différents correspondants aux différents épisodes du récit... l'image s'installe aussi comme histoire dans l'histoire...la petite fille cherche le petit garçon, son ami, peut-être son frère, ce que ne suggère pas le texte d'Elizabeth [Brami] ? »¹⁴¹.

Il est évident que Lemoine conçoit ses images essentiellement comme une interprétation du texte qui mène le lecteur vers des significations qu'il privilégie.

b) Un long travail de dessin

Le temps d'élaboration et le nombre de reprises consacrées à une planche témoignent des difficultés de la réalisation. « 1 déc. 88 « recommencé une 3ème version du roi de Ninive - Jonas » » Les difficultés se manifestent également dans les notes de travail quand une illustration recommencée plusieurs fois de suite provoque de l'inquiétude et des questionnements sur la pratique de l'illustration. Le parcours de la réalisation des planches s'exprime dans toute sa difficulté :

« Lundi

Travail au calque de la double page livre de Jonas - la tempête

¹³⁹ Carnet n°154, 4 juillet 1999, page 105.

¹⁴⁰ E. Brami, *Petit cœur*, *op.cit.*

¹⁴¹ Carnet n°154, page 80.

Doutes toujours, qu'est-ce que la cohérence d'un ensemble d'images ? Que doit être un livre illustré ? Pas de réponse parce que pas de réflexion globale sur mon engagement sur cette voie. Je ne me disais pas : que doit être un dessin, enfin, si, je me le disais, je me posais cette question. Pour les images de livre comme pour le dessin ou la peinture, le temps vécu de la réalisation, dans le concret de la fabrication, répond humblement ou désespérément à cette question. Que doivent être Pourquoi ? La vie passe et se charge du comptage des jours.

Mardi double page Jonas dans la tempête.

Petites cases des jours sur l'agenda... une semaine, une double page. »¹⁴²

Puis, plus de deux semaines plus tard :

« Jonas- lentement. « seconde double page terminée. Rendez-vous demain au Centurion à Paris pour faire le point. Pierre Marie [Beaude, l'auteur] sera peut-être là. »¹⁴³

Dans les carnets apparaît aussi la solitude de l'illustrateur qui doute dans l'isolement de son atelier ; il se questionne et cherche des stimulations pour continuer la réalisation de l'oeuvre. Un des rôles de l'éditeur est d'accompagner l'élaboration et d'apporter un soutien moral car l'illustrateur qui engage sa personne dans la création, dépend totalement de la validation de son travail par les co-auteurs du livre. En cela, les contacts avec l'auteur peuvent jouer un rôle important pour ces étapes de la création. Malgré l'expérience et l'accumulation des réussites, le doute demeure toujours chez Georges Lemoine. La réception de l'entourage créatif est ici essentielle.¹⁴⁴ « Montré à J.C.D.¹⁴⁵. Les nouvelles pages du Jonas qui ne paraîtra qu'à l'automne. Tout doit cependant être terminé pour la fin mars (pour Bologne). J.C.D. et son équipe enthousiastes. J'ai besoin de cet enthousiasme. »¹⁴⁶

Parfois, au contraire les pages semblent naître dans les carnets dans la certitude de leur efficacité. Tel est le cas pour le Wang Fô dont certaines mises en place d'images, accompagnées de leurs commentaires dans les carnets, donnent une impression de facilité et de génie à l'oeuvre. Enfin, par moments, la satisfaction du travail qui se concrétise et qui progresse permet une prise de recul. « J'ai traversé des fatigues comme on traverse une région inconnue. Très tendu. Très nerveux. Trop de pression par le travail. Continue mes illustrations

¹⁴² Carnet n° 66, mercredi 1 février 1988.

¹⁴³ *Ibidem*, 21 février 1988.

¹⁴⁴ Ce point sera traité dans la suite de l'étude dans la relation aux auteurs et aux textes particuliers.

¹⁴⁵ Jean Claude Dubost, éditeur de Centurion et Bayard Presse dans les années 1980.

¹⁴⁶ Carnet n° 66, jeudi 19.

pour le batelier du Nil sur les douze intérieures, neuf sont terminées. Heureuse chance de pénétrer l'univers égyptien grâce à ce livre et ce travail. »¹⁴⁷

Puis avec le plaisir rétrospectif de la création vient le soulagement du travail achevé :

Rendu mercredi 16 tous les dessins du folio junior à paraître cet automne et comportant deux nouvelles d'Oscar Wilde. L'anniversaire de l'infante et l'enfant de l'étoile. Beaucoup de temps passé pour ces douze dessins au crayon.¹⁴⁸

Et « Je termine ce mois mes illustrations du Jonas.

A cette idée : bonheur et apaisement. »¹⁴⁹

c) Diffuser l'oeuvre

Après avoir décrit les traces du travail psychologique et artistique au moment de l'élaboration, il ne faut pas occulter une dernière étape qui apparaît dans les pages des carnets : le moment où l'oeuvre est exposée aux regards de l'extérieur – quand l'artiste assume le livre. En ce qui concerne la cinquième phase de la création, qui est celle de la communication et de l'édition, celle-ci apparaît dans les carnets sous la forme de comptes rendus de rendez-vous dans le journal intime, des phases de la diffusion, des déplacements et des rencontres avec les lecteurs. Les carnets conservent la trace des phases d'impression où Lemoine signe les « bons à tirer » : « 3 décembre : Le Mozart s'imprime bientôt. J'en ai corrigé les épreuves de photogravures et de textes hier à Paris... »

Puis, à la sortie du livre : « 17 décembre : signature à Rouen pour la sortie du Mozart. » Suivent ensuite les rencontres avec les auteurs, les éditeurs (repas, réunions), les signatures de contrat, voire l'exposition des planches dans des galeries d'art, des bibliothèques, des lieux culturels : « 15 décembre : repris les originaux Mozart à Beaubourg » Et parfois, l'attribution de prix : « 7-8 avril 88 : Voyage à Bologne pour recevoir mon prix graphique pour le livre de la création - repris le Mozart »

Et les rencontres avec les jeunes lecteurs qui sont également l'occasion de recevoir des témoignages sur la réception des images des livres :

« mardi 7/ Bastia

rencontré deux classes à la maison de la culture, rue Paoli. Une le matin (des petits), une l'après-midi (des grands)

Longuement parlé de mon métier. répondu aux question des petits toujours les plus curieux, les plus libres dans le dialogue avec moi.

¹⁴⁷ *Ibidem*, Paris 30 janvier 91.

¹⁴⁸ Carnet n°19, 1978.

¹⁴⁹ En 1990.

(...) Heureux »

La médiation, la promotion des ouvrages :

« émission de radio, en direct mercredi 8

Parlé de mon travail assez longuement avec un journaliste. après-midi-colloque dans le grand théâtre de Bastia.

(...) Dedicacé beaucoup de livres, Leila - le livre de la Création. »

Les carnets de Georges Lemoine sont des lieux riches d'informations sur la pratique artistique et sur l'importance du travail de recherche pour l'illustration. Si l'ensemble des écrits personnels de l'artiste nourrit l'œuvre illustrée, comment interpréter la coïncidence du succès public avec l'engagement personnel de l'illustrateur ? Peut-être comme la confirmation du nécessaire investissement du Moi dans la création des livres et dans les carnets et comme l'attestation d'une conception perfectionniste de l'illustration tant sur le plan technique qu'intellectuel. L'illustration d'un texte est travaillée par Lemoine comme une œuvre personnelle. Pour cela, il doit entrer dans un processus d'affinité et de dialogue avec le texte. Il apparaît que l'engagement personnel dans le travail d'illustration passe par une essentielle empathie avec les œuvres littéraires et les auteurs des textes.