



Tomi Ungerer l'oeil et l'oeuvre. Poétique des albums d'un raconteur double

Sun Nyeo Kim

► To cite this version:

Sun Nyeo Kim. Tomi Ungerer l'oeil et l'oeuvre. Poétique des albums d'un raconteur double. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA089 . tel-01968055

HAL Id: tel-01968055

<https://theses.hal.science/tel-01968055>

Submitted on 2 Jan 2019

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

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



Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

École doctorale 120 (littérature française et comparée)

Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité XIX^e- XXI^e siècles

Thèse pour l'obtention du grade de docteur en Littérature comparée

Sun Nyeo KIM

TOMI UNGERER : L'ŒIL ET L'ŒUVRE

Poétique des albums d'un raconteur double

Thèse dirigée par

Monsieur le Professeur **Serge MARTIN**

soutenue le 5 octobre 2017 à Paris

Membres du Jury :

Madame **Laure HIMY-PIERI**, Maître de conférence habilitée à diriger des recherches, Université Caen Normandie

Monsieur **Olivier LUMBROSO**, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Monsieur **Serge MARTIN**, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Madame **Nathalie PRINCE**, Professeur, Université du Maine

Madame **Thérèse WILLER**, Docteur et Conservatrice du patrimoine, directrice du musée Tomi Ungerer

TOMI UNGERER : L'ŒIL ET L'ŒUVRE

Poétique des albums d'un raconteur double

RÉSUMÉ

Pour construire la paix dans le monde, Tomi Ungerer raconte ses mythes personnels et impersonnels, tel Janus. Durant son enfance, il a été choqué par la Deuxième Guerre mondiale et endoctriné par les nazis : depuis lors, il est comme un témoin de l'Histoire. Dans cette recherche, nous étudions son art provocateur et éveilleur à travers les albums qu'il a réalisés à destination des enfants. L'artiste rebelle s'arme de son « T », sa hache graphique et identitaire, afin de proposer de nouvelles fables face à une société qu'il juge absurde. Dans son *racontage-montage*, la poétique du « O » est à la fois une forme parfaite et cosmologique, et un rythme infini, répétitif, tourbillonnant. Cette poétique concerne la forme, le mouvement, l'observation, la voix, mais aussi la vacuité que les rythmes du « M » organisent dans de multiples métamorphoses. Il s'agit du rythme de la vie et du vivre ensemble. Son *racontage-montage* est mécanique, musical et thématique, il est effectué dans un style bref, avec l'humour et le rire, mais aussi profond, avec une voix juste et plurielle que le « I » des identités et des histoires pluralise vocalement. Ainsi, la reprise des lettres de son prénom engagerait la poétique des albums de Tomi Ungerer, celle d'un raconteur double puisqu'ils ne sont pas réservés aux seuls enfants et constituent une œuvre majeure de la littérature.

Discipline : Littérature française et comparée

Mots-clés : Tomi Ungerer, album, littérature jeunesse, *racontage-montage*, geste graphique et vocal, enfance, Histoire, double

Équipe : École doctorale 120 (littérature française et comparée)

Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité XIX^e- XXI^e siècles

ABSTRACT

To spread peace in the world, Tomi Ungerer tells his personal and impersonal myths, such as Janus. During his childhood, he was traumatized by the Second World War and also brainwashed by the Nazis: he has thus witnessed to History. In this research, we study his provocative and awakening art through the albums he made for children. The rebellious artist armed himself with his “T”, his graphic and identity ax, in order to oppose his new fable to a society he regards as absurd. In its telling-editing, the poetics of the “O” symbolize a perfect and cosmological form, but also an infinite repetitive, whirling rhythm. This poetics concerns form, movement, observation, voice, but also deep, with a fair and plural voice the “I” of identities and Histories vocally pluralizes. Thus, the letters of his first name would reflect the poetics of the picture book of Tomi Ungerer, the double storyteller, since his picture books are not only intended for the children but also constitute a major work of literature.

Discipline: French and Comparative Literature

Keywords: Tomi Ungerer, picture book, children's literature, *racontage-montage*, graphic and vocal gesture, childhood, double

Team: Doctoral School, French and Comparative Literature ED 120

Theory and history of the arts and literatures of modernity XIXth-XXth centuries

요약

세계의 평화를 건설하기 위해, 토미 웅게러는 야누스 신처럼 개인적인 동시에 보편적인 신화를 이야기한다. 어린시절, 그는 제 2차세계대전에 충격을 받았고 나치의 정권 아래 학교 교육을 받는다. 그때부터 그는 역사의 증언자이다. 그러므로 본 연구는 그의 선동 예술과 그가 들려주는 그림책을 분석한다. 강요된 복종을 거부하는 이야기꾼 웅게러는 부조리한 사회를 반대하는 새로운 우화를 이야기 하기 위해 그래픽과 정체성을 나타내는 도끼를 상징하는 그의 이름 Tomi 의 이니셜 ‘T’는 예술적 힘을 상징한다. 그는 ‘이야기 합성’ 안에서 완벽하고 우주적인 형태와 영원히 반복적이고 소용돌이같은 리듬으로 ‘O’ 시학을 이야기 한다. 이는 ‘달의 시학’이자 ‘시간의 시학’이다. 이 시학은 형태, 운동(mouvement), 관찰, 목소리, 공(vacuité) 과 동시에 끊임없이 변화(metamorphoses)를 상징하는 ‘M’의 리듬이다. 이는 삶과 모두가 평화롭게 살기 위한 멜로디와 리듬이다. ‘이야기 합성’은 유머와 웃음의 간결한 문체의 메커니즘과 그림을 통한 음악적, 테마적 오브제들의 함축적 요소들은, 정체성(identité)과 다중적 목소리 이야기의 ‘I’로서 간결함과 다중적인 깊은 의미가 축적되어 있다. 그러므로 작가의 이름을 상징하는 알파벳 문자는 토미 웅게러의 ‘존재적 시학’을 상징하며, 그림책이 단지 어린이 전용이 아닌 문학 전반의 작품성을 구성하는 그림과 글로서의 종합적 예술장르의 가치를 가지며, 그림책 작가는 그래픽언어와 텍스트언어의 경계를 넘나드는 이중(겹)으로 표현하는 이야기꾼이다.

분야 : 프랑스 비교문학

키워드 : 토미 웅게러(Tomi Ungerer), 그림책, 어린이 문학, 이야기 합성(racontage-montage), 그래픽과 소리 몸짓, 어린시절, 역사, 이중 (겹)

연구 소속 : 비교문학 박사과정 ED 120. 현대 예술과 문학의 이론과 역사 (19-20 세기)

À nos enfants et à nous,
à la fois à l'adulte et à l'enfant caché
dans nos cœurs profonds

REMERCIEMENTS

- à Serge Martin, pour avoir accepté de diriger ce travail : il m'a appris la poétique de la voix et du rythme des œuvres pour la vie, et surtout il m'a transmis la passion de l'écriture comme une lutte pour la vie et l'enseignement, avec son esprit ouvert et chaleureux. Les quatre années de travail étaient une joie de revivre avec la vraie littérature,
- aux membres du jury qui ont bien voulu prendre le temps de lire, d'évaluer ce travail et de m'adresser leurs remarques,
- à Thérèse Willer, pour nos nombreuses discussions : sans sa thèse, je n'aurais pas eu le courage de travailler sur les albums de Tomi Ungerer ; et à Cécile Ripoll, son assistante, et aux gens du musée Tomi Ungerer de Strasbourg qui m'ont bien accueillie pour que je travaille à la bibliothèque,
- à Elisabeth Aubert-Lesquoy, ma première lectrice et la correctrice de mon français depuis mon mémoire; grâce à son amitié fidèle, à son affection comme une mère et une grande sœur, et à son encouragement constant, je ne me suis pas sentie seule sur mon chemin de recherches,
- à Roseline Baffet, mon professeur en Master à l'Université de Strasbourg, pour avoir relu et m'avoir donné des conseils,
- aux amies, Valérie Ducrot, Stéphanie Fischer, Martha Makassiki pour leur relecture, à Nathalie Savey d'avoir allégé le poids des images, à Joëlle Stussi pour son encouragement, à Nan Zhang pour son amitié,
- à Claude Lapointe, pour nos nombreuses discussions sur l'illustration,
- à Jean-François Mathey, directeur de mon mémoire de Master à l'université de Strasbourg et à Bénédicte Mathey, pour les discussions autour de l'exposition de Tomi Ungerer organisée au Musée des Arts Décoratifs de Paris par François Mathey en 1981,
- à mes enfants Ju hun et Na kyung, grâce à qui je suis tombée amoureuse des albums et il y a vingt ans j'ai lu pour la première fois *Les Trois brigands* de Tomi Ungerer, et à mon mari Jae gi Lee, pour leur compréhension et leur longue patience,
- à mes parents, à mes sœurs, et mon frère,
- à Tomi Ungerer, et pour ses albums et pour sa voix.

Sommaire

<i>Introduction : visages de Tomi Ungerer</i>	9
Tomi Ungerer, les albums, les enfants	10
Raconteur-monteur double, Tomi Ungerer	32
TUMULTES ET TRAITS	49
1. <i>SYMBOLE ET TEMPS : LE PRÉNOM TOMI ET LA LETTRE T</i>	54
PERSONNAGES COLLECTIFS ET HÉROS	54
PROSODIE GRAPHIQUE DU « T »	63
INVENTEUR OU DESTRUCTEUR DU TEMPS ?	72
2. <i>VOIX THÉÂTRALES : DÉGUISEMENTS ET CATASTROPHES</i>	85
JEU DE MASQUE	85
CATASTROPHE	92
CHOC ET CHUTE	100
3. <i>RENCONTRES : SIMULTANÉITÉ</i>	107
ALBUMS COMME JANUS	107
RIRE ET RUSE : JOUER AVEC LE MAL OU L'OMBRE	119
ŒIL ET ŒUVRE : L'ART GRAPHIQUE ET TEXTUEL DU O	133
4. <i>FORMES DU O</i>	138
HORLOGES	138
JOUETS	142
OBSESSION	149
« PUIITS »	152
5. <i>POÉTIQUE DU O</i>	159
LUNE UNIVERSELLE	159
ORIFICES CORPORELS	163
« L'AMOUR EST ROND »	168
6. <i>RYTHME DU O</i>	173
TOURNER	173
ORALISER	177
ŒUVRER	183
MÉCANIQUE ET MUSIQUE: DES MÉTAMORPHOSES CONTINUÉES	191
7. <i>REPRISES</i>	195
CASTING	195
DÉSIR DE FORMER	200
DES MOTS ET DES IMAGES	210
8. <i>RYTHMES DES VIES</i>	2166

IMAGES AUDITIVES	216
ARTS DU « RECYCLAGE »	224
AUTODIDACTE ET DIDACTIQUE	233
9. RACONTAGES-MONTAGES	240
ESPACE LUDIQUE, PARODIQUE ET CARICATURAL	242
IMAGE ET HOMMAGE	252
IDENTITÉS ET HISTOIRES : PLURALITÉ DES VOIX	261
10. VOIX PLURIELLES	265
PARADOXE	265
VOIX DU (RE)TRAIT	273
HISTORICITÉ DES VOIX SATIRIQUES	280
11. FORMES DE VOIX ET GESTES	288
VOIX POÉTIQUE DES SOURCES	288
L'AMOUR ET LA RELATION	295
GESTES	29
12. DES VOIX DANS LA VOIX	305
ECOUTER L'HISTOIRE DANS LES HISTOIRES	305
VOIX POÉTIQUE ET ÉTHIQUE	313
LE « MONDE FLOTTANT » : PLURICULTURALITÉ	320
Conclusion : un raconteur double	329
BIBLIOGRAPHIE	339
TABLES DES FIGURES	375
INDEX DES NOMS	381
TABLE DES MATIÈRES	387

Introduction : visages de Tomi Ungerer

Et si la poétique est d'abord le travail du poème, du vivre poème, et ensuite le travail sans fin pour le reconnaître, alors la poétique est elle-même une anthropologie, une éthique, une politique.

Henri Meschonnic¹

En 1995, l'album *Les Trois Brigands* de Tomi Ungerer a été publié pour la première fois en Corée du Sud. Cet album a eu tout de suite un immense succès compte tenu du contexte politique. La Corée est normalement un seul pays, mais encore divisé en deux États, officiellement depuis 1948². On n'a pas le droit de s'exprimer vraiment librement en raison du régime politique. Même si l'on a des membres de la famille, des frères, des sœurs, des cousins qui habitent de l'« autre côté », on n'a pas le droit d'aller les voir. Paradoxalement on a le droit de se haïr mais on n'a pas le droit de se rencontrer.

Ce n'est que depuis 1988 que la Corée du Sud est devenue un pays démocratique, après avoir été dirigée par un gouvernement dictatorial et militaire. À partir de ce moment, avec la liberté d'expression, le domaine de la publication connaît un grand essor. Dans les années 1990, les albums étrangers ont été beaucoup traduits en Corée du Sud. Depuis, le genre de la littérature de jeunesse et l'album n'ont pas cessé de se développer. Aujourd'hui l'album n'est pas destiné seulement aux enfants, mais devient de plus en plus une forme d'art poétique pour tous les âges.

Après *Les Trois Brigands* (1961), *Le Géant de Zéralda* (1967) a été publié en coréen en 1996 et *Cricotor* (1958) en 1999 : on peut donc observer qu'il y a eu trente à quarante ans d'écart par rapport aux éditions originales. Parmi les albums français traduits en coréen, ceux d'Ungerer sont en tête des albums favoris du public coréen³. *Otto* (1999) est à la neuvième position. Mais paradoxalement les albums d'Ungerer ont d'abord été publiés en anglais à New York chez Harper & Row, ou par la suite en allemand, à Munich d'abord pour *Les Trois Brigands* parce que l'éditrice américaine l'avait refusé, à Zurich pour *Otto* chez Diogenes. En

¹ Henri Meschonnic, *Vivre poème*, Paris-Creil, Bernard Dumerchez, 2006, p. 31.

² Après la Libération de la colonisation japonaise, le 15 août 1945, les Américains occupent de 1945 à 1948 le sud du 38^e parallèle tandis que les Soviétiques occupent le nord de la Corée. Puis la Guerre de Corée (1950-1953) fixe complètement les réseaux de barbelés sur la ligne de démarcation entre la Corée du Nord et du Sud en 1953.

³ Voir « Regard croisés entre la France et la Corée », écrit par Hyeon-kyong Kim et traduit par Sungyup Lee, dans *La Revue des livres pour enfant. La littérature de jeunesse en Corée du Sud*, N° 253, juin 2010, BnF. Centre national de la littérature pour jeunesse. La joie par les livres, p. 112.

effet, Daniel Keel, fondateur de la maison d'édition suisse a repris tous les droits de publication des albums d'Ungerer. Notons que *Les Trois brigands*, un des grands succès d'Ungerer, a été traduit en trente-trois langues.

Mais cette histoire éditoriale rapidement évoquée ici ne semble pas la raison majeure de l'introduction d'Ungerer en Corée. En effet, la dimension subversive des albums de Tomi Ungerer constituerait peut-être le facteur premier de ce succès, parce que les lecteurs coréens se sentent opprimés par la situation politique. A cause de la violence de l'État, les civils étaient accusés de communistes ou de « rouges », et parfois tués en dehors de toute justice. Souvent le pouvoir coréen a tendu des pièges idéologiques contre ses ennemis politiques. Dans le cadre de cette tension politique, « dire honnêtement » est parfois un acte dangereux. Malgré cela, subsistent des gens qui ont le courage de s'exprimer en art, en littérature et en actes. Et Ungerer, pour une grande partie du public coréen, a eu le courage et la ruse de dire dans les voix des fables toute sa rage contre les oppressions avec la voix théâtrale et le rire d'un raconteur.

Dans les albums d'Ungerer, on peut discerner un art de funambule entre le texte et l'image, même si l'auteur n'hésite pas à provoquer jusqu'à l'absurde. D'où vient la poétique de cette voix révoltée alors même que l'image serait une voix muette. Ungerer crie et rit avec une sorte de voix *off*, et ainsi on entend, tout au long de ses albums, sa sensibilité dans sa voix angoissée, ironique, railleuse, taquine, blagueuse, tordue, cynique, aiguisée, nerveuse, subversive mais aussi affective, charmante, douce, tendre, amoureuse et amicale.

Dans et par ces tonalités vocales de l'auteur, cette thèse a pour but de réfléchir à la question de la poétique du paradoxe et du double à la Janus, dans des relations dynamiques entre l'œil et l'œuvre sous les aspects à la fois poétique, littéraire, anthropologique, ethnologique, historique, sociocritique, éthique et politique qui participent aux albums de Tomi Ungerer.

Tomi Ungerer, les albums, les enfants

Reconnaissance et légitimité des œuvres de Tomi Ungerer

À ce jour, il existe une seule thèse en histoire de l'art sur les œuvres de Tomi Ungerer, celle de Thérèse Willer, conservatrice du Musée Tomi Ungerer à Strasbourg. Sa thèse s'intitule *Tomi Ungerer : l'œuvre graphique*, elle a été dirigée par Martial Guédron, et soutenue en 2008 juste après l'ouverture du Musée. Cette thèse a été publiée sous le titre, *Tomi Ungerer. Graphic Art*, en 2011 avec une préface de Guédron. C'est une référence fondamentale pour

notre thèse concernant toutes les œuvres de l'auteur sous la classification des genres graphiques et des thèmes. Notre travail est la première thèse en littérature qui met l'accent sur l'aspect poétique, éthique et artistique des albums de Tomi Ungerer. Ses albums constituent essentiellement notre corpus.

En septembre 1996, « La Joie par les livres », une organisation rattachée au ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, publie dans *La revue des livres pour enfants*, le numéro spécial 171 autour de Tomi Ungerer. On peut considérer ce numéro de la revue comme un premier éclairage sur les albums de Tomi Ungerer. L'auteur y raconte notamment son travail sur l'album par rapport aux questions des langues, du texte et de l'image, des lectures d'enfance, des influences artistiques et littéraires, de la couleur et du trait entre autres, dans l'entretien, « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer »⁴. Après avoir publié vingt-deux albums écrits et illustrés⁵ pendant dix-sept ans, Ungerer a laissé la publication des albums pendant environ vingt ans, ce qui correspond à ses années irlandaises où il a élevé des moutons, et il publie *Flix* en 1997, à l'âge de 68 ans. Pour cet album et l'ensemble de son œuvre dans le genre de l'album, il reçoit le prix Hans Christian Andersen, en 1998.

Mais, d'abord, au niveau régional dans sa ville natale, une première exposition a été organisée en 1975 par les Musées de la Ville de Strasbourg⁶. Au niveau national en France, la première grande exposition a été organisée en 1981 par François Mathey sur les œuvres d'Ungerer au musée des arts décoratifs à Paris. Pour cette exposition, le film documentaire *Zig zag*⁷ a été réalisé par José Maria Berzosa. La même année, en Allemagne, *Tomi Ungerer Cartoon*, une exposition itinérante a été organisée par le Wilhelm-Busch-Museum à Hanovre. Au Canada, l'exposition *Tomi Ungerer, cartooniste de l'année*, s'est déroulée dans Le Pavillon international de l'humour, à Montréal. En 1990, à Angoulême, l'exposition *33 Spective* a été organisée par le centre d'action culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux dont le catalogue nous a fournis quelques éléments importants sur l'œuvre⁸. Il est invité au salon de Montreuil cette même année 1990⁹. Avec les donations que l'artiste a faites pour la ville de

⁴ *La Revue des livres pour enfants, autours de Tomi Ungerer*, N° spécial 171, septembre 1996, p. 48-57

⁵ Ungerer dessine environ une centaine de livres pour des auteurs comme William Cole, André Hodeir, Edouard Lear, Johanna Spyri etc.

⁶ Strasbourg, musée d'Art moderne (Ancienne douane), 28 septembre-9 novembre 1975, *Tomi Ungerer*, exposition organisée par les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Éditions Musées de Strasbourg, 1975.

⁷ Ce film est disponible en ligne : <http://www.ina.fr/video/CPB81050501>, il a été consulté le 15 janvier 2017.

⁸ *33 Spective*, exposition organisée par le centre d'action culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux ; avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Anstett, 1990.

⁹ Ce dont rend compte à sa façon Serge Martin dans sa chronique « Tomi Ungerer ou les plaisirs de la fable », dans *Le Français aujourd'hui*, n° 93 (« Concevoir écrire »), mars 1991, p. 120-126.

Strasbourg depuis 1975, une exposition sur les années new-yorkaises est montée au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg pour son soixante-dixième anniversaire en 2001. À cette occasion, le colloque international *Tomi Ungerer Les années new-yorkaises*¹⁰ a été organisé par les Musées de Strasbourg. Sur les aspects littéraires, on peut noter la contribution de Michael Patrick Hearn, « S'attendre à l'inattendu avec Tomi Ungerer et ses livres pour enfants¹¹ », sans oublier celle de Jean Perrot avec son article : « Masques et caricatures dans les albums new-yorkais pour enfants de Tomi Ungerer¹² ». Que l'inattendu et les masques soient convoqués n'est pas pour nous orienter décisivement dans notre recherche. La même année, une exposition des œuvres de Tomi Ungerer a été organisée, par le musée Itabashi Art de Tokyo, avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg¹³. N'oublions pas qu'une monographie de Tomi Ungerer avait déjà été publiée au Japon en 1967¹⁴, signe d'une réception ancienne en Extrême-Orient ! Suite à une forte fréquentation du public aux deux expositions, la ville de Strasbourg a initié un musée qui s'est ouvert en novembre 2007. A cette occasion, le catalogue *Musée Tomi Ungerer*¹⁵ et l'*Abécédaire Tomi Ungerer, Livret d'aide à la visite*¹⁶ ont été publiés. Ils sont aussi des références essentielles pour analyser les œuvres d'Ungerer.

L'école des loisirs, l'éditeur principal d'Ungerer en France, n'a pas manqué d'offrir en 2008 à ses lecteurs un petit livret, *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*¹⁷. Ce livret fait partie de la série « Tout sur votre auteur préféré » de cette maison d'édition et est publié hors commerce pour les lecteurs. Il se compose d'une présentation de l'ensemble des albums de Tomi Ungerer et est rédigé par Thérèse Willer, avec l'interview de l'auteur par son éditeur Arthur Hubschmid. Avec la collaboration éditoriale de Stephan Muller, *Un point c'est tout Tomi Ungerer*¹⁸, a été publié en 2011. Il s'agit du livre d'« entretien biographique » selon l'expression de Muller. Ce dernier construit la biographie d'Ungerer comme un itinéraire de sa

¹⁰ Thérèse Willer (dir.), *Tomi Ungerer, les années new-yorkaises, 1956-1971*, éditions bilingue français/anglais, Actes du colloque organisé le 29 novembre 2001 à l'Auditorium du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg par l'Association T.C./ 70 ans de Tomi Ungerer. 2002.

¹¹ *Ibid*, p. 10-36.

¹² *Ibid*, p. 37-52.

¹³ Voir *Tomi Ungerer. Graphic Art* de Thérèse Willer, Éditions du Rocher, 2011, p. 437.

¹⁴ Noboru Sakamoto, Nishio Tadahisa, *Tomi Ungerer*, Idea Extra Issue, Tokyo, Seibundo Shinkosha Publishing Co. Ltd, 1967.

¹⁵ Strasbourg, ouverture du musée Tomi Ungerer- Centre international de l'illustration, 2 novembre 2007, *Musée Tomi Ungerer* [sous la dir. de Thérèse Willer, assistée de Claire Hirner et Cécile Ripol], Strasbourg, Éditions des musées de la Villes de Strasbourg, 2007.

¹⁶ Matine Bebaene, Sandrine Pons, *Abécédaire Tomi Ungerer, Livret d'aide à la visite*, Musée de la ville de Strasbourg, 2007.

¹⁷ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008.

¹⁸ *Un point c'est tout. Tomi Ungerer*, a été publié en 2011, avec la collaboration éditoriale de Stéphan Muller, Paris, Bayard culture, « Essais », 2011.

vie et ses œuvres. Puis, en 2008, Thérèse Willer publie ses entretiens avec l'artiste : *Tomi Ungerer, conversation avec Thérèse Willer*¹⁹. Dans ce petit livre, il faut souligner la place importante faite à l'autodidacte ainsi qu'au collectionneur de livres et au cinéphile. Nous avons ainsi pu nous plonger dans l'univers de l'auteur en ayant recours aux sources littéraires et artistiques de son imagination que livrait ainsi l'indication de ses références.

En 2012, un important film documentaire, *Tomi Ungerer, l'esprit frappeur*²⁰, a été réalisé par Brad Bernstein, réalisateur américain, à propos de la vie de Tomi Ungerer. Ce film raconte le parcours chaotique et tumultueux d'Ungerer en mettant l'accent sur les événements historiques douloureux de l'Alsace. En 2015, la revue *Les saisons d'Alsace* consacre un hors-série, *100% TOMI Ungerer*. Retraçant ainsi quelques fils d'une réception importante, nous ne pouvons que constater la place décisive prise par notre auteur

Quel corpus ?

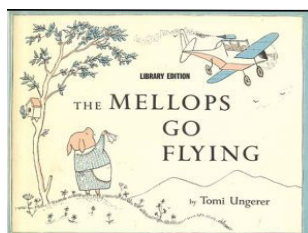
Ungerer a publié dix-neuf albums pendant ses années newyorkaises (1956-1971), puis trois albums pendant ses années canadiennes (1971-1975), et ensuite après un long silence, il a publié sept albums depuis 1997 en insistant davantage sur les thèmes de la solidarité et de l'amitié. Sa vie est mouvementée comme l'Histoire après la fin des Deux Guerres mondiales. Voici le tableau simplifié de ces publications avec les titres originaux. Mais il ne faut pas oublier parallèlement tous ses travaux graphiques en art que l'on ne peut que difficilement séparer des albums : les dessins, les affiches, les assemblages, *etc.*²¹

¹⁹ *Tomi Ungerer, conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015.

²⁰ *Far Out Isn't Far Enough: The Tomi Ungerer Story*. Sortie en France, le 19 décembre 2012.

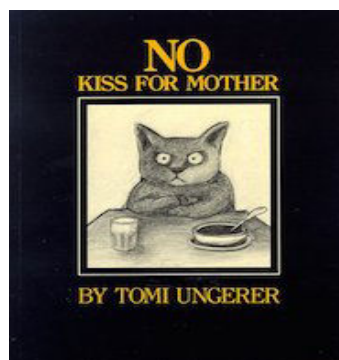
²¹ Voir *Tomi Ungerer. Graphic Art* de Thérèse Willer, Éditions du Rocher, 2011.

Etats-Unis (1956-1971)



- *The Mellops go flying* (Harper & Brothers 1957)
- *The Mellops Go Diving For Treasure* (1957)
- *The Mellops Strike Oil* (1957)
- *CriCTOR* (1958)
- *Adelaide* (1959)
- *Christmas Eve at the Mellops* (1960)
- *Emile* (1960)
- *Rufus* (1961)
- *Die drei Räuber* (Munich: Georg Lentz Verlag, 1961)
- *Sanil, Where are You?* (1962)
- *The Mellops Go Spelunking*, (1963)
- *One, Two, Where's My Shoe ?* (1964)
- *Orlando the Brave Vulture* (1966)
- *Der Mondmann* (Zurich: Diogenes Verlag, 1966)
- *Zéralda's Ogre* (Harper & Row, 1967)
- *Ask Me a Question* (1968)
- *The Hat* (1970)
- *I am Papa Snap and These are my Favourite no such Stories* (1971)
- *The Beast of Monsieur Racine* (1971)

Canada (1971-1976)



- *No kiss for mother* (Harper & Row, 1973)
- *A Story Book from Tomi Ungerer, A selection of old and new Fairy Tales*, (Glasgow/Londres, William Collins Sons and Company Ltd, 1974)
- *Allumette* (Diogenes Verlag, 1974)

Irlande (1976-)



- *Flix* (Diogenes Verlag, 1997)
- *Tremolo* (1998)
- *Otto, Autobiographie eines Teddybären* (1999)
- *Die blaue Wolke* (2000)
- *Neue Freunde* (2007)
- *Zloty* (2009)
- *Fog man* (2012)

En France, on voit que les dix-sept livres de Tomi Ungerer ont été sélectionnés pour être étudiés à l'école par le Ministère de l'Education nationale. Contrairement à ses débuts aux États-Unis, la voix subversive d'Ungerer est, à partir des années 2000, largement acceptée par l'Education Nationale française, car cette voix est perçue positivement pour les enfants même s'il faut souligner la ténacité et l'aura de son éditeur. En voici la liste²² :

Cycles 1-2	<i>CriCTOR, Emille, Orlando, Les Trois Brigands, Le Géant de Zéralda, Le Chapeau volant, Allumette, Pas de baiser pour maman, Papaski</i>
Cycles 2-3	<i>Jean de la lune, Guillaume l'apprenti sorcier, La Grosse Bête de Monsieur Racine, Flix, Trémolo, Otto, autobiographique d'un ours en peluche, Le nuage bleu,</i>

²² Sur le portail de l'« Observatoire National de la Lecture », on peut télécharger des listes de « Livres de jeunesse et apprentissages » qui s'inscrivent dans le « prolongement des principes énoncés dans *Livres et apprentissage à l'école* ». La rubrique « Livre de jeunesse et apprentissage » propose « une démarche d'entrée en constellation dans l'univers des livres et sélectionne, par ailleurs, des titres pour chacun des trois cycles, à partir de critères explicites définissant les apprentissages engagés » :

<http://onl.inrp.fr/ONL/travauxthematiques/livresdejeunesse/ouvrages/auteurs/tomiungerer/ungerer>

Collège	<i>A la guerre comme à la guerre</i> ²³ (2002)
---------	---

En France, la maison d'édition L'école des loisirs a traduit en français presque tous les albums d'Ungerer. Mais, en Corée du Sud, ses dix-neufs albums ont été traduits en coréen soit de l'anglais soit de l'allemand. La plupart des albums ont été publiés par BIR Publishing (비룡소) à partir du *Le Géant de Zéralda*, mais c'est la maison d'édition Sigong Junior (시공사) qui a d'abord introduit *Les Trois brigands*, et plus récemment en 2011, l'éditeur Chorokkeouri (초록개구리) a publié *Allumette*, et Salimeurini (살림어린이) a publié *Zloty*. Voici la liste comparée des publications en français et en coréen selon l'année de parution :

En France	En Corée du Sud
<i>Les Trois Brigands</i> , 1968	세강도 (<i>Les Trois Brigands</i>), 1995
<i>Jean de la Lune</i> , 1969	달사람(<i>Homme de la lune</i>), 1996
<i>Le Géant de Zéralda</i> , 1970	제랄다와 거인 (<i>Zéralda et le Géant</i>), 1996
<i>Le Chapeau volant</i> , 1971	크릭터(<i>Crictor</i>), 1996
<i>La Grosse Bête de Monsieur Racine</i> , 1972	꼬마구름 파랑이, (<i>Le petit nuage Bleu</i>) 2001
<i>Allumette</i> , 1974	모자 2002 (<i>Le Chapeau</i>)
<i>Les Histoires farfelues de Papaski</i> , 1977	엄마 뽀뽀는 딱 한번만,
<i>Crictor</i> , 1978	(<i>Une seule fois pour le bisou de maman</i>)
<i>Adélaïde</i> , 1978	2003
<i>Emile</i> , 1978	플릭스 (<i>Flix</i>), 2004
<i>Pas de baiser pour Maman</i> , 1979	라신 아저씨와 괴물 (<i>Monsieur Racine et le monstre</i>), 2010
<i>Les Mellops font de l'avion</i> , 1979	멜롭스가족의 보물 찾기 소동, 2010 (<i>Les Aventures de la famille Mellops</i>)
<i>Les Mellops fêtent Noël</i> , 1980	성냥팔이 소녀 알뤼메트 (<i>Allumette, une fille qui vend des allumettes</i>), 2011
<i>Les Mellops spéléologues</i> , 1980	즐로티 Zloty, 2011
<i>Escargot, où es-tu ?</i> 1992	못말리는 음악가 트레몰로 (<i>Trémolo, un musicien incroyable</i>), 2012
<i>Flix</i> , 1997	꼬마 예술가 라피 (<i>Raffi, un petit artiste</i>), 2014
<i>Trémolo</i> , 1998	
<i>Otto</i> , 1999	
<i>Le Nuage bleu</i> , 2000	
<i>Amis-Amies</i> , 2007	
<i>Zloty</i> , 2009	

²³ Ce livre était d'abord destiné aux adultes, lorsqu'il fut édité aux éditions La Nuée Bleue (1992). Ensuite il a été publié en petit format par l'Ecole des Loisirs pour les enfants de 12 à 16 ans.

<i>Rufus</i> , 2009 <i>Où est ma chaussure ?</i> 2012 <i>Orlando</i> , 2012 <i>Maître des Brume</i> , 2013	<i>섬(L'île)</i> , 2015 루푸스 색깔을 사랑한 박쥐 (<i>Rufus, chauve-souris qui aime les couleurs</i>), 2016
<i>Oh, what Nonsense!</i> Poems selected by William Cole, 1966 Edouard Learm, <i>Lear's Nonsense Verses</i> , 1967 Adolphe Chagot et Barbara Hazen, <i>Guillaume l'apprenti sorcier</i> , 1971	<i>납작이가 된 스탠리</i> , 1999/ Jeff Brown, <i>Flat Stanley</i> , 1964 하이디, 2008/ Johanna Spyri, <i>Heidi devant la vie</i> , 1978 <i>괴짜 손님과 세 개의 병</i> , 2015/ André Hodeir, <i>Warwick's Three Bottles</i> , 1966 못말리는 클레오파트라와 배고픈 악어, 2015/ André Hodeir, <i>Cleopatra Goes Sledding</i> , 1967
<i>A la guerre comme à la guerre</i> , 1991 <i>De père en fils</i> , 2002	

Le genre de l'album

L'album²⁴ est un genre mixte entre langage textuel et visuel. Parfois l'album sans texte ne fonctionne que par le langage visuel; il se dit en anglais *Picture book* et en coréen 그림책[gerim chek], c'est-à-dire « livre d'images ». C'est probablement dans cette logique que *La Revue des livres pour enfants*²⁵ regroupe tous les albums sous l'intitulé « Livres d'images ».

L'album est le livre d'image pour tout le monde. Toutefois, les albums de Tomi Ungerer sont complexes. Ainsi, on ne peut pas seulement les catégoriser comme des « livres pour enfants ». Ils invitent en effet les lecteurs à discuter et réfléchir, quel que soit leur âge même si ce sont bien évidemment les enfants qui sont les premiers invités à ces lectures. Par ailleurs, l'album est un moyen d'amusement en lui-même, aussi peut-il se concevoir comme s'il était destiné à l'enfant qui est dans le cœur de l'adulte, de même que la critique sociale qui se construit à travers ses fables pour dire la nouvelle morale avec le rire et la satire s'adresse aux uns et autres, aux plus jeunes comme aux plus âgés.

²⁴ Isabelle Nières-Chevrel explique l'origine de ce terme dans son article « L'album, le mot, la chose », in *L'Album le parti pris des images*, 2012, p. 15. : « Le terme utilisé en français est un héritage de la culture romantique. Il est emprunté à la tradition allemande de l'album *amicorum*, expression elle-même forgée sur le terme latin *album* qui désignait la surface blanche (*albus*) d'une tablette ou d'un pan de mur sur laquelle on inscrivait les actes officiels ».

²⁵ Créée en 1965, sous le nom de *Bulletin d'analyses de livres pour enfants*. « La Joie par les Livres », qui est attaché au département « Littérature et art » de la Bibliothèque Nationale de France depuis 2008, devient le Centre National de la littérature pour la jeunesse- La Joie par les livres (CNLJ), qui dirige cette revue en publiant six numéros par an.

Dans l'album, on trouve une relation très étroite avec l'oralité : peut-être est-ce qui le caractérise le plus fortement. Le rythme de l'oralité y invente la forme et le sens. Il semble que cette manière d'oralité vienne des anciennes imageries que Nathalie Prince commente ainsi :

Pour bien comprendre l'oralité que suppose l'image, sans doute plus que le support seul, on peut évoquer les anciens *Bilderbogen*, sortes d'affiches hautes en couleurs ou en noir et blanc, remplies d'images, avec juste un titre, qui étaient distribuées dans les villages allemands et qui perpétuaient la tradition orale en servant de support aux conteurs itinérants. On pense encore aux *broadsides*, en Angleterre ou aux imageries d'Epinal, en France, à la fin du XVIII^e siècle, des gravures sur bois d'abord puis des lithographies grâce aux innovations techniques, qui permettaient non seulement d'illustrer, mais même de susciter, des récits historiques et autres histoires merveilleuses ou liées à la culture populaire. Le rôle des almanachs, également distribués dans les campagnes pour à la fois divertir et instruire les habitants, contribuait à cette littérature à la fois iconique et orale : l'image qui peut se raconter demeure au cœur de la littérature de jeunesse²⁶.

Toute cette citation semble écrite pour notre auteur ! En effet, Tomi Ungerer enfant, a découvert les *Münchener Bilderbogen*²⁷ dans la bibliothèque de son père. Nous verrons plus tard la place importante de ces imageries allemandes et nous soulignerons l'allusion évidente d'une image et de son motif dans *Les Trois Brigands*. Bien évidemment, Ungerer n'est pas le seul dans ce cas et il nous faut, pour le moins, mentionner Maurice Sendak qui témoigne aussi de l'importance de ces références rencontrées dans l'enfance liée à une culture bien spécifique où le livre et l'oralité font cause commune. Ce serait le cas, concernant Sendak, surtout pour *Busch Bilderbogen*²⁸ si l'on en croit tel entretien²⁹. Cependant il semble que les

²⁶ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse, pour une théorie littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010/2015, p. 166.

²⁷ L'artiste Kaspar Braun (1807-1877) et le libraire Friedrich Schneider (1815-1864) fondent ensemble une maison d'édition Braun & Schneider à Munich en 1844 en introduisant l'édition en grand format de l'image. *Münchener Bilderbogen* (planche munichoise en images) a été publié toutes les deux semaines, de 1848 à 1898 ; c'est donc un total de 1200 numéros qui ont été regroupés en 50 livres durant la période 1900-1905. Chaque volume se compose des 24 planches de l'année. Et il existe aussi un catalogue *Münchener Bilderbogen* publié chez Braun & Schneider (München, Verlag von Braun & Schneider, non daté) : y figurent la liste des planches des 50 livres, les noms de l'artiste ainsi qu'une liste thématique. Il semble que les *Bilderbogen* soient méconnus en France.

²⁸ Wilhem Busch écrit et dessine des histoires dans les *Münchener Bilderbogen*. Les éditeurs Braun & Schneider les reprennent dans ce recueil en mettant son nom en 1880. Ce livre est disponible sur le site de Technische Universität Braunschweig : https://publikationsserver.tu-braunschweig.de/receive/dbbs_mods_00012431, consulté le 5 juin 2017.

²⁹ Voir « Maurice Sendak Interview 1966 » : <https://www.youtube.com/watch?v=OO4Kes7qH2Q>, consulté le 5 février 2017.

Münchener Bilderbogen ne soient pas encore, en France, vraiment considérés pour leur importance décisive en littérature pour la jeunesse.

Contexte historique de l'album en France

Le genre de l'album est en constant essor depuis le début du XX^e siècle, et ainsi que le remarquent Christian Chelebourg et Francis Marcoin, « [l']exigence artistique se fait sentir avec le plus d'intensité dans l'album, genre en principe plus éloigné de la littérature légitime. [...] L'album illustré devient le lieu de recherches artistiques poussées³⁰ ».

En France, on peut remarquer un essor du domaine de l'album dans les années 1920-1930. C'est pendant cette période que Benjamin Rabier (1864-1939) a créé la série du canard *Gédéon*, qui comptera en tout seize albums de 1923 jusqu'en 1939. De son côté, Paul Faucher (1898-1967) a créé la célèbre collection des « Albums du Père Castor » en 1931 chez Flammarion. Faucher, qu'aujourd'hui l'on considère comme un pionnier de l'Éducation nouvelle, s'inspire des travaux en psychologie en publiant, en 1932, *Les Livres, les enfants et les hommes*³¹ de Paul Hazard (1878-1944), qui est un des fondateurs de la critique en matière de littérature de jeunesse. Par ailleurs, il ne faut pas oublier Jean de Brunhoff (1899-1937) qui publie *Histoire de Babar, le petit éléphant*, en 1931, après s'être inspiré du personnage d'un petit éléphant inventé par sa femme pour leurs deux enfants, Laurent et Mathieu. C'est lui qui « invente conjointement le texte, les images et l'agencement de la page³² » selon la forte proposition d'Isabelle Nières-Chevrel, dont il nous faut retenir cette valeur conjointe qui constitue l'activité essentielle de l'album quand il est au meilleur de ses réalisations. Ainsi, Tomi Ungerer, né en 1931 à Strasbourg, a-t-il bénéficié de ces chefs d'œuvres dans le domaine de l'album, car il a été, enfant, lecteur *des Aventures de Gédéon* et de *l'A.B.C. de Babar*³³, dans une famille qui appréciait beaucoup les beaux livres et les albums. Plus tard, cet enfant-lecteur d'albums sera, adulte, un grand auteur d'albums. Mais il n'est pas d'auteur d'album sans éditeur car l'édition demande un fort investissement en particulier pour la quadrichromie et la qualité des papiers et couverture. Aussi, nous faut-il observer combien, pour les albums de Tomi Ungerer, il est nécessaire de connaître sa relation passionnante avec Ursula Nordstrom, editrice

³⁰ Voir *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007. Dans ce livre, on peut voir l'histoire des albums en France, p. 55-58.

³¹ Cet essai a été traduit en Corée, en 1999, Séoul : Sigon Junior.

³² *Ibid.*, p. 19.

³³ Editions du *Jardin des modes*, décembre 1934.

de Harper & Row, à New York, et avec Daniel Keel, fondateur de Diogenes, à Zurich, ainsi que Arthur Hubschmid, éditeur de L'école des loisirs.

New York et Ursula Nordstrom

Pour la carrière de Tomi Ungerer, la période newyorkaise est très importante. New York est une ville artistique, multiculturelle et internationale. C'est pourquoi le jeune Ungerer s'y rend dans un but artistique. Pour comprendre la nature de son désir artistique, il faut connaître l'atmosphère de cette ville.

« New York a toujours été une ville dynamique, en transition permanente, détruisant et reconstruisant non seulement ses fondations physiques, mais ses traditions sociales et culturelles. Ville portuaire et havre d'immigrants, elle fut sans cesse transformée par des influences extérieures³⁴.

Après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le baby-boom est important aux Etats-Unis. En conséquence, dans les années 50, les livres de jeunesse deviennent une grande entreprise. Cependant, on constate une diminution et une tension pendant la période du maccarthysme³⁵. Tomi Ungerer témoigne de la situation historique et politique, « de la chasse aux sorcières à la chasse aux tabous³⁶ » à son arrivée à New York :

Je suis arrivé en plein époque McCathy, pendant la chasse aux sorcières. La guerre froide se réchauffait en Corée. De ce fait, New York était devenue un refuge où se retrouvaient tous les esprits opposés à un patriotisme aveugle, en quête de liberté d'expression³⁷.

Ensuite, dans les années 60, les événements sociaux sont caractérisés par les mouvements contre la guerre du Viêtnam (1954-1975), les problèmes raciaux, les mœurs sexuelles, les droits des femmes, entre autres. Ces mouvements sont liés à la contre-culture, le

³⁴ Morris Dickstein, « Changing New York, Art et politique, 1956-1971 » dans *Tomi Ungerer et New York*, exposition organisée par le Centre Tomi Ungerer commissariat Thérèse Willer, assistée de Martine Andlauer, Tomi Ungerer, Bob Cox, *allii.*, Strasbourg, Editions la Nuée & Éditions des musées de la Villes de Strasbourg, 2001.

³⁵ Ce mot vient du discours du sénateur américain Joseph McCarthy le 9 février 1950 : « J'ai ici en main une liste de 205 noms...une liste de noms qui ont été divulgués au Département d'État comme étant des membres du Parti communiste et qui néanmoins sont toujours en poste et façonnent toujours la politique du département d'État » (Le discours de Wheeling et la lettre à Truman) Cela fait un grand scandale de « Peur Rouge » qualifié de « chasse aux sorcières » qui instaure une ambiance anticomuniste.

³⁶ Tomi Ungerer, « Tomi Ungerer, "Go back where you came from !" Souvenirs new-yorkais », dans *Tomi Ungerer et New York* p. 12.

³⁷ *Ibid.*

mouvement culturel qui s'est répandu dans le monde occidental entre 1956 et 1975. En effet, il y avait la « crise de la culture » comme Hannah Arendt l'a indiqué dans son œuvre en 1954. Mais de quelle manière les gens expriment-ils leurs voix dans cette situation mouvementée ?

La publicité connut dans les années soixante une véritable explosion. Elle devint un medium pour l'expression sociale et politique dont l'actualité était particulièrement intense à cette époque³⁸ ». Par exemple, « l'œuvre graphique de Ben Shahn touche certains problèmes fondamentaux, tant éthiques que culturels, longtemps bannis de l'univers publicitaire³⁹ ».

En effet, il dénonce l'injustice et l'oppression politique. La transformation sociale menée par le mouvement civil a secoué l'industrie du livre pour enfants⁴⁰. A cette époque, de nombreux artistes graphiques, comme Shel Silverstein, Edward Gorey, Leo Lionni, Maurice Sendak, venant du dessin de presse et de la publicité, travaillent dans l'illustration pour la jeunesse.

Ursula Nordstrom (1910-1988) a été éditrice et rédactrice en chef pour les livres de jeunesse à Harper & Brother⁴¹, qui devient Harper & Row, de 1940 à 1973. Pendant sa direction, elle insiste sur l'imagination des enfants et les émotions. D'ailleurs, elle « pren[d] un plaisir évident à faire sauter les tabous qui tyrannisaient la littérature pour la jeunesse⁴² ». Dans les années 40-70, c'est elle qui publie des albums comme : *Bonsoir, lune*⁴³ de Margaret Wise Brown (1910-1952), *Harold et le crayon violet*⁴⁴ de Crockett Johnson (1906-1975), *Max et les Maximonstres*⁴⁵ de Maurice Sendak (1928-2012), la série de *Ranelot et Bufolet*⁴⁶ d'Arnold Lobel (1933-1987), *Où se termine le trottoir*⁴⁷ de Shel Silverstein (1930-1999). Tomi Ungerer l'a rencontrée en 1956, puis a publié son premier album, *Les Mellops font de l'avion* en 1957, est entré dans son équipe d'iconoclastes. Dans la création des albums, Ungerer écoute les conseils de Nordstrom :

³⁸ Bénédicte Mathey et Thérèse Willer, « Graphisme et illustration à New York », 1956-1971, p. 73.

³⁹ Leo Lionni dit dans *Graphis Mensual*, N° 62, 1956, p. 482.

⁴⁰ M. P. Hearn, T. Clark, H. B. Clark, *Myth, magic, and mystery: one hundred years of American children's book illustration*. Boulder, CO : Roberts Rinehart Publishers, 1996, p. 38.

⁴¹ Fondé d'abord en 1817, comme J. & J. Harper. Puis, en 1833, la société devient Harper & Brother qui travaille jusqu'en 1962. Ensuite, elle devient « Harper & Row » (1862-1990) et HarperCollins depuis 1990.

⁴² Tomi Ungerer, *ibid.*, p. 16.

⁴³ *Goodnight, Moon*, illustré par Clement Hurd, 1947/ L'école des loisirs, 1981.

⁴⁴ *Harold and the Purple Crayon*, 1955.

⁴⁵ *Where the Wild Things Are*, 1963/ Robert Delpire, 1967; L'école des loisirs, 1973.

⁴⁶ *Frog and Toad Are Friends*, 1970. *Frog and Toad Together*, 1972, *Frog and Toad All Year*, 1976. Silverstein connue par *Hulul*, 1976

⁴⁷ *Where the Sidewalk Ends. The poems and drawing of Shel Silverstein*, New York, Harper & Row, 1974.

J'avais déjà les Mellops. Je suis parti pour les Etats-Unis avec. J'étais déjà allé à Munich où je les avais montrés à un éditeur, mais c'était une histoire beaucoup trop cruelle : c'était la famille Mellops mais une histoire de boucher. Ursula Nordstrom a trouvé que ces dessins et cette famille était attachants, alors elle m'a dit : « Faites encore une autre histoire mais moins cruelle, moins dure⁴⁸ ».

Le travail en collaboration dure jusqu'en 1974 pour *Pas de baiser pour maman* : Thérèse Willer remarque qu'« entre Ursula Nordstrom et Tomi Ungerer, (les rapports) étaient particulièrement intenses et menaient parfois à des modifications importantes sur le concept même du livre⁴⁹ ».

Nordstrom est aussi une personne importante dans la vie artistique de Sendak comme auteur-illustrateur. Il avoue dans le discours de réception de la Caldecott Medal que :

Ursula Nordstrom est une amie de toujours. Je dis « toujours », parce que la meilleure partie de ma vie a commencé quand j'ai pu mettre en œuvre mes talents et qu'Ursula était présente à ce moment-là pour guider ma créativité. Mon respect pour elle a encore augmenté lorsqu'elle m'a avoué qu'elle avait eu la chair de poule en découvrant les premières images de Max et les Maximonstres. Cet aveu d'inquiétude et le fait qu'elle ait admis avoir réagi à la manière stéréotypée des adultes ont constitué une confession de la plus admirable vérité ; seule Ursula est capable de ce genre de déclaration⁵⁰.

Ainsi, on voit que la relation entre editrice et auteur-illustrateur est faite d'un respect mutuel, dans l'objectif de créer de bons albums. Qu'est-ce qu'un bon album ? On essaie toujours de chercher ce trésor.

Caractères multiculturels et musicaux de l'album

Au XX^e siècle, on peut remarquer un grand essor des albums aux États-Unis. Les artistes venant d'Europe pour trouver la liberté pendant les deux Guerres mondiales, dans un contexte menacé de mort par le régime nazi, s'installent dans ce pays. Les Etats-Unis ont recueilli des livres qui traitent de la culture de chaque pays par l'intégration des immigrants d'origines différentes. D'ailleurs, les éditeurs des maisons d'édition encouragent les artistes qui sont de

⁴⁸ « Interview par son éditeur », réalisée en 2008 entre Tomi Ungerer et Arthur Hubschmid, dans *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p. 59.

⁴⁹ « Comme pour *Pas de baiser pour Maman*. Cf. correspondance de Tomi Ungerer avec Ursula Nordstrom, 22 mars 1972, archives Coll. T.U. » cité par Thérèse Willer, dans *Graphic Art*, p. 18.

⁵⁰ *Maurice Sendak, Tout sur votre auteur préféré*, L'école des loisirs, 2016, p. 29.

deuxième ou troisième génération d'une famille d'origine étrangère, pour qu'ils écrivent sur leur culture d'origine. Ainsi, dans ce contexte éditorial, les artistes nés dans une famille immigrante ont publié des albums remarquables dans l'Histoire des albums : une des meilleures auteurs, Wanda Gag (1893-1946), connue pour *Des chats par millions*⁵¹. Son grand-père, sculpteur sur bois, est né en Bohême. Dans son album, on voit que le texte à la calligraphie ondulante, musicale et rythmée, roule sous la langue comme une comptine. Les mots se répètent, se combinent, s'harmonisent avec les gravures en noir et blanc.

Ludwig Bemelmans (1898-1962), né à Merano⁵², publie six histoires de Madeline : *Madeline à Paris*⁵³, 1939 ; *La délivrance de Madeline*⁵⁴, 1953 ; *Madeline et le mauvais chapeau*⁵⁵, 1956 ; *Madeline et les bohémiens*⁵⁶, 1959 ; *Madeline à Londres*, 1961 ; *Le Noël de Madeline*, 1985 ; *Madeline en Amérique et d'autres contes de vacances*⁵⁷. Existe-t-il un rapport entre Madeline et la madeleine de Proust, dans *la Recherche du temps perdu*, y-a-t-il un rapport ? En écrivant sur l'enfance, l'auteur retrouve certainement le temps perdu ou oublié.

Le couple originaire de Hambourg, Hans Augusto Rey (1898-1977) et Margaret Elizabeth Rey (1906-1996), a étudié l'art au Bauhaus à Dessau. Ils ont créé les sept histoires de *Georges le petit curieux*⁵⁸ avec le personnage du singe, aux couleurs très vives, codifiées et des textes simples et efficaces. Ce couple juif a échappé aux nazis et se marie à Rio de Janeiro, en 1935, puis s'installe à Paris en 1936. Hans Augusto Rey a d'abord publié *Rafi et les 9 singes*, l'origine de *Georges*, chez Gallimard, en 1939. Les Rey s'enfuient de Paris avant l'évacuation, en juin 1940, avec le manuscrit illustré, ensuite publié à New York en 1941. Ils collaborent pour raconter les histoires du singe brun Georges, ce nom en hommage à George Washington ; il est capturé en Afrique par un homme au curieux chapeau jaune, et il fait sans cesse des espiègleries à cause de sa curiosité. Mais grâce à l'aide de l'homme au chapeau jaune, il s'en sort toujours. En France, les six albums ont été traduits chez Gallimard en 2007 : *Bienvenue Georges !* ; *Georges va à l'hôpital* ; *Georges est très occupé* ; *Georges gagne une médaille* ;

⁵¹ *Millions of Cats*, Coward McCann, 1928. Cet album a reçu le Newbery Honor / Circonflexe, 1990.

⁵² La ville fait partie de la monarchie autrichienne de 1814 à 1918. Elle devient italienne après la Première Guerre mondiale.

⁵³ *Madeline*.

⁵⁴ *Madeline's Rescue* qui a reçu le prix Caldecott Medal.

⁵⁵ *Madeline and the Bad Hat*. *Le chapeau volant d'Ungerer* est-il une parodie de ce thème ?

⁵⁶ *Madeline and the Gypsies*.

⁵⁷ *Madeline in America and Other Holiday Tales*, 1999. C'est un album posthume.

⁵⁸ *Cecily G. and the Nine Monkeys*, avec le nom de Fifi, a été publié en France, en 1939. En Angleterre, il s'appelait « Zozo » en 1941. *Curious George*, Houghton Mifflin, 1941 ; *Curious George Takes a Job*, 1947 ; *Curious George Rides a Bike*, 1952 ; *Curious George Gets a Medal*, 1957 ; *Curious George Learns the Alphabet*, 1963 ; *Curious George Goes to the Hospital*, 1966.

Georges fait du vélo ; Georges et le cerf-volant. Il nous semble qu'il y a une affinité entre ces thèmes du jeu, des objets et des couleurs référentielles, symboliques, et les albums de Tomi Ungerer.

Theodor Seuss Geisel, dit Dr Seuss (1904-1991), né dans une famille d'origine allemande, a été élevé dans le luthéranisme. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, il a dessiné des caricatures politiques pour le journal *New York City Daily*. Plus tard, il les publie dans le *Dr Seuss Goes to War* en dénonçant Hitler et Mussolini. Il publie plus de 60 livres pour enfants qui se caractérisent par des personnages originaux et des vers trisyllabiques : *Le Chat chapeauté* (*The Cat in the Hat*, 1957). Il ne commence pas à écrire ses histoires pour la morale, car il disait que « les enfants peuvent voir une morale, s'il y en a, ils bâillent. Mais, il y a une morale inhérente à toutes les histoires⁵⁹. » Il affirme être « subversif comme l'enfer⁶⁰ »

Maurice Sendak, est né à New York, dans une famille d'immigrants juifs polonais. Depuis les années 60 jusqu'à aujourd'hui, ses albums sont incontournables dans l'Histoire des albums grâce à la nouveauté de sa vision de l'enfance. Dans *Max et les maximonstres*, Sendak met sous nos yeux des monstres dansants, à la prosodie musicale, qui ont « l'air de bons gros nounours⁶¹ » malgré leurs dents pointues. Il représente les deux faces à la fois, la sécurité et l'angoisse. Écoutons pourquoi l'auteur a montré ces doubles faces :

Dès leur plus jeune âge, les enfants sautent sans cesse d'une émotion violente à l'autre, parce que la peur et l'angoisse font partie intégrante de leur vie de tous les jours, qu'ils passent leur temps à affronter des frustrations qu'ils gèrent comme ils peuvent. Et c'est à travers le fantasme que ces mêmes enfants atteignent la catharsis⁶².

Cette nouvelle vision de l'enfant et de l'enfance influence la France et beaucoup de pays où la réaction est immédiate. Sendak avoue que dans le film documentaire *Tomi Ungerer, l'esprit frappeur*⁶³, réalisé par Brad Bernstein, Ungerer a été le modèle d'un des monstres pour son album. Dans la création des albums, leur relation est stimulante. En effet, Ungerer dédie *La Grosse bête de Monsieur Racine* qui paraît en 1971, à Maurice Sendak qui publie *Cuisine de nuit*⁶⁴, en 1970. Les deux artistes y montrent le symbole phallique, qui provoque un scandale.

⁵⁹ Peter Bunzel, "The Wacky World of Dr. Seuss Delights the Child- and Adult – Readers of His Books", *Life*. Chicago, Time, 1959.

⁶⁰ Jonathan Cott, "The Good Dr. Seuss". *Pipers at the Gates of Dawn : The Wisdom of Children's Literature*, New York, Random House.

⁶¹ Sendak, *ibid.*, p. 24.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁶³ *Far Out Isn't Far Enough: The Tomi Ungerer Story*. Sortie en France, le 19 décembre 2012.

⁶⁴ *In the Night Kitchen*, New York, Harper & Row/ L'école des loisirs, 1972.

En effet, le sexe est un tabou surtout dans les livres de jeunesse. Pour *Pas de baiser pour maman*, Ungerer parodie le livre, *Un bisou pour Petit Ours*⁶⁵, illustré par Sendak. Ce dernier disait que son talent ne vient pas de l'image et l'écriture, mais plutôt qu'il se rappelait bien les expériences de son enfance comme les sons, les sentiments, les émotions, et les ambiances. Le rythme mémorial passe par le corps. La mémoire du geste, du mouvement, de la sensation passe par la perception comme l'on voit dans *Max et les maximonstres*.

Nouvelle vision de l'enfant dans les années 60-70 en France

Dans les années 60-70, Robert Delpire, François Ruy-Vidal et Harlin Quist, Arthur Hubschmid de L'école des loisirs ont joué des rôles importants.

En juin 1950, Robert Delpire (né en 1926), lance la revue Neuf, dans le sens double « nouvelle » et « nombre 9 », avec un regard anthropologique . Il y publie André Breton, *Les Danses à Bali* (1954) d'Henri Cartier-Bresson, *Les Parisiens tels qu'ils sont* (1954) de Robert Doisneau, *Les Américains* (1958) de Robert Frank Capa, et aussi Picasso, ou Sartre entre autres. Ensuite, au début des années 1960, il fonde l'agence de publicité Delpire, dont les directeurs artistiques sont Alain Le Foll, Hans Troxler, Jean-Louis Besson (1932-2003) et Georges Lemoine (né en 1935) tandis que les directeurs littéraires sont Claude Roy (1915-1997) et Bernard Noël (né en 1930). Delpire publie *Les larmes de crocodile* (1956) d'André François (1915-2005) qui marque par l'harmonie du livre entre la forme et le sens. La forme allongée du livre correspond à la forme du crocodile. Cet album raconte une histoire absurde où le gag et le non-sens se mêlent pour expliquer l'origine d'une expression bizarre [fig. 1]. A la fin de l'histoire absurde de *Papasky* de Tomi Ungerer, on voit un crocodile dans un cadre accroché à l'envers sur le mur. Est-ce un hommage à François ? Par ailleurs, Delpire a aussi publié *C'est le bouquet !* de Claude Roy et Alain Le Foll, et *Max et les Maximonstres* (1964) de Maurice Sendak. Pour lui, l'image et le texte occupent une position égale. Il refuse également de classer les selon l'âge des enfants.

François Ruy-Vidal (né en 1931) reste dans la ligne de cette vision : il insiste sur l'importance de l'expression libre et la création originale des artistes. C'est lui qui introduit le graphisme agressif et les couleurs vives fluo, venues du Push Pin studio, en collaborant avec Harlin Quist, en France : parmi les meilleurs albums, figurent *Ah ! Ernesto* de Marguerite Duras et *Télémorphoses* de Guy Monreal. Il déclare sans cesse et répète, en juillet 1973, qu'« il

⁶⁵ *A Kiss for Little Bear*, texte écrit par Else Holmelund Minarik, 1968.

n'y pas de couleurs pour enfants, il y a la couleur ». Pour les créateurs visuels, il préfère utiliser le mot « graphiste » :

C'est une manière de mettre en avant l'élaboration artistique et en retrait la traduction graphique du texte. Pour lui, l'image ne doit pas être une illustration qui redouble le texte, mais une proposition visuelle qui fonctionne en contrepoint⁶⁶.

Avec Ruy-Vidal, Bernard Bonhomme, Nicole Claveloux, Patrick Couratin, Étienne Delessert, Alain Gautier, Claude Lapointe travaillent comme graphistes pour publier leurs albums, dans des rapports texte/image qui se métamorphosent.

Ruy-Vidal voulait montrer la vie réelle en étant libre des tabous pour les enfants.

Libérer l'enfant, tel est le propos de F. Ruy-Vidal, ancien instituteur qui a pris ses distances à l'égard de l'école mais qui reste fondamentalement pédagogue. [...] Pour lui, il faut à la fois outrepasser les limites assignées à l'enfant et faire l'effort de le prendre tel qu'il est⁶⁷.

En 1965, L'école des loisirs a été créée : Jean Fabre, Jean Delas et Arthur Hubschmid vont à Francfort pour le Salon du Livre et découvrent « des potentialités de la littérature de jeunesse. » Ils définissent une politique éditoriale valorisant les créateurs d'histoires en images. Ils introduisent les albums étrangers comme ceux de Ruth Krauss, *Petit Bleu et Petit Jaune* (1970) de Leo Lionni, *Ranelot et Bufolet* (1970), et *Le Magicien des couleurs* (1971) d'Arnold Lobel, Maurice Sendak, *L'Œuf et la poule* (1970) de Enzo et Iela Mari, *Ce jour-là* (1978) de Mitsumasa Anno entre autres, mais aussi *Les Trois brigands* de Tomi Ungerer, paru en 1968, et publié à New York chez Harper. En rompant avec une vision de l'enfance disons conformiste, L'école des loisirs a ouvert la voie à la diversité des styles graphiques et des techniques.

Cette période est marquée par « mai 68 ». L'affiche de Carles Perussaux (1920-1995) montre bien l'oppression de la liberté d'expression [fig. 2]. Le mouvement a été considéré comme une chance pour changer « le vieux monde » en termes de système d'éducation et de culture sociale. En traversant ces événements, des valeurs sociales ont été remplacées par de nouvelles valeurs comme l'égalité, la liberté sexuelle, les droits de l'homme, le

⁶⁶ Isabelle Nières-Chevrel, « François Ruy-Vidal et la révolution de l'album pour enfants dans les années 1970 » sur l'image *pour enfants : Pratiques, Normes, Discours*, études réunies et présentées par Annie Renonciat, La Licorne, Poitiers, 2003.

⁶⁷ Christian Chelebourg, Francis Marcoin, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 57.

communautarisme, et l'écologisme contre la valeur de la religion, du nationalisme, de la soumission à l'autorité.

En traversant cette révolution socioculturelle, « [L'école des loisirs] fonde aussi son succès sur les albums de Tomi Ungerer, d'un modernisme plus consensuel ». En effet, Ungerer s'interroge sur les valeurs morales. Après avoir publié ses albums, la maison d'édition publie aussi des albums français qui se caractérisent par une voix subversive et un ton humoristique tels que *L'Apprenti Loup* (1984) de Claude Boujon, *Mademoiselle tout-à-l'envers* (1988) ou *Le Chien qui voulait être chat* (1989) de Philippe Corentin, *Le Loup-Noël* (1980) ou *Biboundé* (1984) de Michel Gay, *Jour du mange-poussin* (1991) de Claude Ponti, entre autres.

Daniel Keel, éditeur fidèle et défenseur de l'art de Tomi Ungerer

On sait bien que le dadaïsme naît à Zurich, en Suisse, pays neutre où se réfugient les intellectuels européens fuyant la Première Guerre mondiale, avec les membres du groupe des dadaïstes comme Tristan Tzara, Hans Arp, Hugo Ball entre autres, en 1916.

C'est dans cette ville que se trouve la maison d'édition Diogenes Verlag, fondée en 1952 par Daniel Keel (1930-2011), qui choisit le nom du philosophe Diogène ; c'est elle qui a presque tous les droits d'auteur pour les albums et les livres d'Ungerer. Par rapport au choix du nom, pour sa maison d'édition, Keel avoue que :

Diogène est particulièrement attrayant car il luttait contre toute sorte de conventions, non seulement théoriques, mais aussi dans son mode de vie. Et ce qui me plaît vraiment, il n'a laissé aucune trace écrite, pourtant son esprit est encore vivant⁶⁸.

Tomi Ungerer publie ses livres satiriques et d'humour dès 1960, chez Diogenes Verlag, pour *Inside Mariage*⁶⁹ qui a été traduit par ce titre : *Der Schönste Tag, 48 Hochzeitsbilder*. Ainsi, on peut remarquer que la collaboration entre l'artiste et l'éditeur date de longtemps. Au début, Diogenes Verlag n'a pas publié de livres pour les enfants. Dans le contexte éditorial, Keel réédite, en 1963, *Les Trois brigands*, d'abord parus chez Georges Lentz Verlag à Munich, en 1961. Trouvons-nous des affinités électives entre Ungerer et Keel dans la voix subversive contre les conventions et les tabous ? Nous voyons que sans Keel, son éditeur fidèle, on n'aurait peut-être pas eu les albums d'Ungerer :

⁶⁸ Daniel Kampa, "Diogenes: A Publishing Original Daniel Kampa celebrates the fiftieth anniversary of the Swiss Publisher Diogenes and salutes its founder.", (10 avril 2002): "I found Diogenes especially appealing because he battled against every sort of convention not just theoretically but also in his lifestyle. And what really pleases me: he left no written record whatsoever, and yet his spirit lives on."

⁶⁹ New York, Grove Press, 1960.

Heureusement, Daniel Keel a repris [*Party*]. Si je suis ce que je suis, c'est grâce à lui car il a gardé tous mes livres en magasin. Sinon, *Les Trois Brigands* auraient été oubliés⁷⁰.

L'art et la littérature rhénane au cœur de l'Humanisme

Tomi, Jean-Thomas, Ungerer est né à Strasbourg en 1931, puis a passé son enfance près de Colmar, à Logelbach en Alsace, dans un univers situé à la croisée de deux cultures, française et allemande. Ungerer est très attaché à sa ville natale même s'il habite en Irlande.

Il faut savoir que Strasbourg est une ville culturellement et historiquement importante. Elle est un vaisseau du savoir-faire dans l'histoire de la science. Surtout, dans les domaines de la fonderie, de l'horlogerie, de l'imprimerie, de la voiture, de l'automate. Dans cette région, proche de Bâle et Fribourg, l'historicité du contexte culturel est très riche et marquée, depuis le XV^e siècle. Avant le passage de Johannes Gutenberg (1400-1468), durant environ dix ans entre 1434 et 1444, Strasbourg est déjà une des villes de l'imprimerie jusqu'au XIX^e siècle. En littérature, le strasbourgeois Sébastien Brant (1457-1521) publie *la Nef des fous* en 1494 à Bâle qui a eu un très grand succès en Europe. Ce livre a été publié avec les gravures d'Albert Dürer (1471-1528) en 1498. Après le succès de ce livre, Erasme Van Rotterdam (1466-1536) publie *Eloge de la folie* en 1511. Dans le chapitre 10 de notre thèse, nous examinerons attentivement la situation historique autour de *la Nef des fous* de Sébastien Brant et ses influences en littérature et en art en comparant avec le dessin parodique d'Ungerer.

À cette période, Matthias Grünewald (1475 ou 1480-1528) peint le retable d'Issenheim où on voit *La Tentation et conversation de Saint Antoine* (1512-1515) que l'on trouve à Colmar. Dans sa jeunesse, Ungerer l'a découvert quand il a fréquenté le lycée Bartholdi, qui devient Mathias Grünewald Schule :

La station était place de la Sinn, où se situe le musée Unterlinden. Lorsqu'il pleuvait, qu'il y avait de l'attente, je cherchais dans ce musée, dont l'entrée était gratuite, un refuge pour y découvrir le retable d'Issenheim. Ce retable de Mathias Grünewald a exercé la plus grande influence sur ma vie artistique. Et aujourd'hui encore, je m'identifie à saint Antoine⁷¹.

⁷⁰ Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré, *op.cit.*, p. 76.

⁷¹ *À la guerre comme à la guerre*, *op.cit.*, p. 74.

Plus tard, Ungerer fait un clin d'œil en parodiant le détail du corbeau de cette œuvre dans son album *Guillaume l'apprenti sorcier* dans le paysage rhénan. Pour Ungerer, les Vosges et le paysage rhénan sont très liés à son enfance et à l'art comme Gustave Doré, né à Strasbourg :

J'ai été marqué par Schung, dont je voyais les images dans des volumes de *La revue alsacienne illustrée* et de *La Vie en Alsace*. Dans *La Vie en Alsace*, je me souviens d'un chevalier sous la neige, avec un canon, sur des murailles. L'univers néo-Renaissance de Schung m'a marqué. J'ai découvert, plus tard, ses fresques au Haut-Koenigsbourg, lors d'une sortie à vélo⁷².

Comme on le voit dans le souvenir de la jeunesse d'Ungerer, dans cette région, l'art et l'architecture se mêlent dans la nature avec le temps hétérogène, médiéval et contemporain. C'est pourquoi l'art et la nature fusionnent dans la culture.

Parmi les maîtres de la Renaissance allemande, Tomi Ungerer accorde une place particulière aux Rhénans. C'est avec Holbein qu'il explicite plus particulièrement son lien : « J'appartiens vraiment au contexte culturel alémanique au bord du Rhin. Je suis revenu en Alsace et suis allé à Bâle pour voir les Holbein, c'est au fleuve que j'appartiens, et cela appartient au fleuve, jusqu'en bas chez Jérôme Bosch⁷³ »⁷⁴ ».

Ainsi, chez Ungerer nous pouvons remarquer une pensée biblique, satirique, morale, européenne à travers des penseurs et maîtres rhénans au cœur de l'Humanisme dans ce centre de l'Europe.

La littérature et la vie mouvementée

Chez Tomi Ungerer, la littérature est une grande source d'inspiration. Il a été un grand lecteur de poésie depuis sa jeunesse, surtout de Verlaine, Mallarmé et Jacques Prévert. Cette période est liée à l'après-guerre. Il est devenu artiste et auteur engagé, comme acteur et constructeur de l'Amitié Franco-Allemande.

Dans l'espace et le temps, sa vie se déroule en quatre étapes en passant par quatre pays. Son enfance se déroule en Alsace, qui appartient à la France ou à l'Allemagne selon la période considérée ; il séjourne quatre ans au Canada, après avoir travaillé et publié intensément pendant 15 ans à New York ; il vit en Irlande depuis 1975 tout en voyageant sans arrêt en Europe pour construire l'amitié Franco-Allemande. Il a renouvelé son style d'album avec *Flix*

⁷² Tomi Ungerer, *Conversation avec Thérèse Willer*, *op. cit.*, p. 8.

⁷³ *Das Tomi Ungerer Bilder – und Lesebuch*, *op.cit.*, « Und ein Selbstoportät », p. 237-238, cite par Thérèse Willer.

⁷⁴ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer Graphic art*, *op. cit.*, p. 265.

(1997), et a reçu le Prix Andersen après cette publication. C'est une fable sur l'amitié entre deux communautés, celle des chats et celle des chiens, qui peut être considérée symboliquement comme celle des Français et des Allemands.

Tout mon argent de poche passait dans la littérature. Le surréalisme et l'existentialisme étaient alors mes inspirations les plus importantes. *La Nausée* de Sartre m'a fortement marqué. J'ai découvert le surréalisme avec *Père Ubu* de Jarry et la Pataphysique.⁷⁵

Vivre ensemble en famille avec les livres et les contes

Tomi Ungerer est le dernier de quatre enfants dans une famille d'horlogers. Il a baigné dans une atmosphère familiale unie grâce à sa mère, malgré le décès de son père alors qu'il n'avait que trois ans et demi. En Alsace, il a eu une enfance rythmée par les cultures française et allemande. Par ailleurs, il a grandi en recherchant les traces de son père à travers les livres de la bibliothèque parentale, dont sa mère a pris grand soin. Son père Théodore était collectionneur de livres ainsi que concepteur d'une horloge astronomique. Dans et par l'absence réelle de son père, « il a idéalisé son père⁷⁶ ». Plus tard, il confiera cette collection d'ouvrages de son père à la ville de Strasbourg.

Je découvrais petit à petit les trésors de la bibliothèque de mon père. Dans cet ensemble éclectique, on trouvait les dessins de Ludwig Richter, les contes drolatiques d'Honoré de Balzac, les *Fables* de Jean de La Fontaine illustrées par Gustave Doré. Je dévorais les livres pour enfants de Benjamin Rabier, me plongeais dans les contes d'Erckmann-Chatrian. J'adorais *Max und Moritz* de Wilhelm Busch, *Der Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann, *Les Pieds Nickelés*⁷⁷.

Nous pouvons reconnaître cette bibliothèque, c'est-à-dire un symbole de l'âme de son père, dans son album, *Guillaume l'apprenti sorcier*. Parmi la collection de ses parents qu'il a dessinée, il a représenté, à la manière d'une mise en abyme, son album *CriCTOR*, qui a été un grand succès mondial. Grâce à la lecture de ces nombreux livres et à l'écoute quotidienne des histoires par la voix de sa mère, Tomi Ungerer est devenu sûrement un des grands conteurs à travers sa passion de l'illustration.

⁷⁵ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 19.

⁷⁶ Thérèse Willer l'affirme dans le film documentaire de Brad Bernstein, *Tomi Ungerer. L'Esprit frappeur*, France Télévision Distribution, 2013.

⁷⁷ Tomi Ungerer, 2011. *Un point c'est tout*, avec la collaboration éditoriale de Stéphan Muller, Paris : Bayard culture, « Essais », p. 17.

Tomi Ungerer, lors de nombreux entretiens, fait souvent l'éloge de sa mère qui aimait raconter des histoires :

Les soirées d'hiver, ma mère nous contait les histoires et légendes du pays rhénan. Au cours de ces veillées, elle se mettait au piano et nous chantions des cantiques français et des Volkslieder, ces mélodies populaires allemandes. Elle nous racontait enfin les contes de fées dont elle était passionnée.⁷⁸ ; le Ludwig Richter Hausbuch, un ouvrage de lecture, la collection des livres dont ma mère était férue, étaient une source inépuisable d'inspiration, parmi tant d'autres⁷⁹.

Sa mère, Alice Ungerer, était aussi amoureuse de théâtre et de poésie. Elle écrivait en français et en allemand. C'est évident qu'il a été influencé par elle. De plus, la lecture à haute voix était importante dans cette famille.

Mais sa jeunesse fut également marquée par l'ambiance des veillées familiales au cours desquelles sa mère racontait à ses enfants les contes et légendes du pays rhénan pour lesquels elle se passionnait et qu'elle agrémentait parfois d'anecdotes de sa fantaisie.⁸⁰

Tomi Ungerer écrit qu'« on [lui] a toujours lu à haute voix⁸¹ ». Il précise que « l'essentiel est de lire des livres où il y des mots que l'on ne connaît pas, pour que le mystère du vocabulaire agisse [...].⁸² ». C'est ainsi que chez Tomi Ungerer enfant, la transmission familiale est déjà littéraire et culturelle grâce à ses parents qui sont collectionneurs de livres, amoureux de la littérature, de l'art mais aussi de la nature et de la science.

Autodidacte : observation et reprise

Dans cette ambiance familiale et littéraire, avec ses sœurs et son frère, qui lui apprenaient à lire, à écrire, à dessiner, il passait de nombreuses heures à copier et recopier :

... avec une patience studieuse les nombreuses vignettes du *Petit Larousse Illustré*.
[...] Adulte, [il a] continué à copier ces dessins pour comprendre le

⁷⁸ Tomi Ungerer, 2011. *Un point c'est tout*, avec la collaboration éditoriale de Stéphan Muller, Paris : Bayard culture, « Essais », p. 17.

⁷⁹ Tomi Ungerer, 1991. *A la guerre comme à la guerre*, Dessins et souvenirs d'enfance, préf. de Jean Vautrin, Strasbourg, La Nuée bleue/ DNA, p. 87.

⁸⁰ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p. 20.

⁸¹ Musée de Strasbourg, *Abécédaire Tomi Ungerer*, Strasbourg, 2007, n.p. : voir « Vocabulaire »

⁸² *Ibid.*

fonctionnement des objets, pour [se] les approprier. Ces exercices se sont révélés déterminants dans la spontanéité de [son] trait, puisqu'ils [lui] ont permis, plus tard, de ne faire appel qu'à [sa] seule mémoire pour dessiner des plantes, des animaux, des outils, des costumes⁸³.

Nous voyons ainsi qu'il était autodidacte dès son enfance et qu'il avait la passion de l'observation pour le dessin. Suffit-il de regarder, observer, copier, répéter pour s'approprier l'image ? Bien qu'il ait fréquenté, à l'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg, l'atelier de publicité entre 1953 et 1955, il s'était formé lui-même par sa propre volonté et à sa manière : c'est pourquoi il souligne souvent la volonté d'apprendre et de vivre comme un des éléments les plus importants dans son discours. Bon nombre de livres, de revues et de catalogues d'artistes ont servi à Tomi Ungerer dans ses apprentissages autodidactes et ses évolutions de création. Ce sont ces influences que Thérèse Willer évoque dans son article « L'œuvre d'un illustrateur et ses connexions⁸⁴ » lors de l'exposition « Tomi Ungerer et ses maîtres. Inspirations et dialogues » :

Nous en sommes venus peu à peu à comprendre que la création ne se produit pas dans un espace vide et qu'aucun artiste ne saurait exister indépendamment de ses prédécesseurs et de ses modèles, qu'il n'appartient pas moins que le savant à une certaine tradition et que son œuvre va s'intégrer à une structure problématique donnée. Le degré de maîtrise qu'il atteint, dans les limites de ce cadre, et, au moins à certaines périodes, la possibilité de se libérer de ses contraintes font vraisemblablement partie des critères complexes qui servent à mesurer la valeur de cette œuvre⁸⁵.

Néanmoins, Tomi Ungerer « n'imitait personne, mais utilisait beaucoup⁸⁶ » selon Friedrich Dürrenmatt : la reprise d'œuvres d'autres artistes anciens ou modernes qu'il intègre dans ses propres histoires. Il semble qu'il crée une solidarité avec ses maîtres qu'il admire.

Feuilleter un album de Tomi Ungerer est toujours une invite à regarder de plus près les maîtres de la comédie humaine, ces observateurs de la société de leur temps qui ont pu l'inspirer pour ses propres dessins⁸⁷.

⁸³ *Ibid.* p. 18.

⁸⁴ Voir le catalogue *Tomi Ungerer et ses maîtres. Inspirations et dialogues* (Musées de la ville de Strasbourg, 2011) publié à l'occasion de l'exposition au Musée Tomi Ungerer du 18 novembre 2010 au 19 février 2011.

⁸⁵ Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, cité par Ernst Hans Joseph Gombrich dans *L'Art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1996, p. 25.

⁸⁶ Friedrich Dürrenmatt, préface de *Babylon*, Zurich, Diogenes Verlag, 1979, n.p.

⁸⁷ Martial Guédron, « L'art de la charge » dans le catalogue *Tomi Ungerer et ses maîtres. Inspirations et dialogues* (Musées de la ville de Strasbourg, 2011), p. 141.

La reprise d'un motif ou d'un fragment d'une idée est-elle une manière de ré-énoncer des œuvres lues et vues ?

Raconteur-monteur double, Tomi Ungerer

Pourquoi raconteur ?

Tomi Ungerer est un artiste polyvalent avant d'être un raconteur en album. Dans le changement et l'évolution de la société et de l'édition, les dessinateurs ou les illustrateurs prennent une disposition pour raconter une histoire en images après la disparition des conteurs. Pour l'album, si la personne écrit le texte, on l'appelle l'auteur. Si la personne dessine les images, on l'appelle l'illustrateur. Si la personne écrit le texte et l'image, on l'appelle l'auteur-illustrateur. Pour remplacer ce terme, nous voudrions l'appeler le raconteur. Ce terme emprunté vient de la traduction de *Der Erzähler* (1936) de Walter Benjamin : pour cet ouvrage, le titre a été dernièrement traduit par Sibylle Muller comme *Le raconteur* suivi d'un commentaire de Daniel Payot aux éditions Circé en 2014. À partir de la thèse de Benjamin, Serge Martin a développé la notion du « racontage » ou « poème-relation » comme « un opérateur pour la pratique et la théorie de la littérature avec les œuvres⁸⁸ ». Avec cette conception théorique, nous développons le « racontage-montage » comme une notion de l'analyse pour les albums d'Ungerer, dans notre thèse, pour dire le poème existentiel du raconteur. Cette thèse devrait aider à bien comprendre les albums d'Ungerer dans un contexte littéraire, artistique, socioculturel et historique.

Dans les albums et les discours, Ungerer évoque souvent les pratiques de l'éthique, comme le respect, le courage, la bonne volonté pour construire l'Humanité, la Paix par l'amour, l'humour et la solidarité. Toutefois, sa provocation par son humour absurde, burlesque, noir, satirique a été mal vue par certains lecteurs à la pensée dichotomique, littérature pour enfant et art pour les adultes. Nous voudrions insister sur le fait que les albums de Ungerer ne sont pas seulement pour les enfants mais pour tous, pour dynamiser la discussion et « essayer voir » sur l'image et l'éthique selon le titre du livre de Didi-Huberman.

Avec une longue expérience dans l'enseignement et la recherche, Serge Martin constate que l'album est une belle entrée « pour aller vers une poétique des albums, de la lecture et de

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

la littérature à l'école⁸⁹ ». Ce qui compte, c'est « une poétique de la relation critique aux œuvres, une poétique des lecteurs⁹⁰ ».

Nous proposons ainsi l'album comme un poème visuel, dans une relation entre texte et image. Henri Meschonnic affirme « qu'un poème est un acte éthique. Parce qu'il fait du sujet, il vous fait du sujet. De qui l'écrit, d'abord, fondamentalement, mais aussi, autrement, de qui le lit et éventuellement en est transformé. Si c'est un acte éthique, un poème n'est un poème que s'il est d'abord cet acte éthique, qui transforme à la fois une vie et un langage et par là transforme aussi l'éthique : c'est une éthique en acte de langage. Sa poétique n'est rien d'autre. Toute différence avec l'esthétique⁹¹ ». Il nous semble que l'esthétique est un bel uniforme. L'éthique est le sens et les valeurs de vivre, le cœur de vie.

Jean Perrot souligne que « le conte moderne pour enfants joue avec la '*structure des mythes*', le plus souvent dans un propos humoristique⁹² » en s'appuyant sur le propos de Claude Lévi-Strauss⁹³.

Raconteur en album : La voix double, texte et image

Par la lecture des fables et des histoires racontées par sa mère, Tomi Ungerer s'est certainement préoccupé de raconter de façon allégorique pour livrer un message à double sens. On en voit la preuve quand il publie son premier album *Les Mellops font de l'avion*, histoire d'une famille de cochons en 1957 à New York. La fable est comme un déguisement ainsi qu'une forme d'écriture. Elle est comme le manteau des trois brigands ou bien la peau de la Bête de Monsieur Racine. Pourtant, au fond, on perçoit des éléments autobiographiques, avec son père idéalisé dans une fable qui mêle enfance vécue et rêve. Plus tard, Tomi Ungerer publiera des livres autobiographiques comme *A la guerre comme à la guerre* ou *De père en fils* qui sont destinés aux adultes, dans lesquels on retrouve la figure de ses parents et les souvenirs et objets familiaux qu'il a représentés dans ses albums de jeunesse :

Si j'ai conçu des livres d'enfants, c'était d'une part pour amuser l'enfant que je suis, et d'autre part pour choquer, pour faire sauter à la dynamique [*sic*] les tabous,

⁸⁹ Serge Martin, *Poétique de la voix*, p. 89

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, p. 27. Cité par Serge Martin, dans *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*, p. 68.

⁹² Jean Perrot, *Du jeu, des enfants et des livres*, Cercle de la librairie, 1987, p. 146.

⁹³ « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 et 1974, p. 235-265.

mettre les normes à l'envers : brigands et ogres convertis, animaux de réputation contestable réhabilités... ce sont des livres subversifs, néanmoins positifs⁹⁴.

Pour Ungerer, ses albums ont clairement un double destinataire, lui-même et ses lecteurs. C'est pour cela que l'on trouve pleinement les anecdotes de son enfance ou de sa vie dans ses albums. En effet, Nathalie Prince constate que la présence d'un double destinataire est fréquente dans les fables et les contes écrites depuis le XVII^e siècle : « les « enfants », mais aussi les « plus grands esprits », et ici la littérature de jeunesse demeure un genre dont l'autonomie reste discutable et l'identité confuse, car grevée par un problème d'adresse⁹⁵ ».

L'album est souvent raconté par la voix d'un adulte : parent, enseignant, bibliothécaire, nounou, celui qui raconte l'album aux enfants. Tomi Ungerer a bien compris qu'il s'adresse à ce double lectorat : d'une part, l'amusement avec le lecteur-enfant ou « l'enfant que je suis », et l'éducation par la fable ou le conte. D'autre part, la provocation ou la nouvelle morale pour le lecteur-adulte comme on a vu dans son objectif. Dans le moment partagé de la lecture, ce double lectorat comprend en riant son message. L'heure de lecture ne résonne pas de bâillements mais de sourires et d'éclats de rire à l'opposé des figures de conteurs du XIX^e siècle à l'air inquiétant et sérieux qui fait peur aux enfants.

Figures du conteur en image

Cette figure du conteur inquiétant que l'on trouve dans *Les Contes* de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré (1862) [Fig. 3], Tomi Ungerer l'a connue et reconnaît avoir subi son influence. On voit la figure d'une conteuse, vieille femme, qui est en train de raconter un livre, certainement les contes de Perrault qui font peur, à sept enfants et à une jeune femme, qui sont autour d'elle, dans la partie de « Peau d'Âne » ; cette illustration ne raconte pas directement l'histoire de « Peau d'Âne », mais Gustave Doré montre la scène du « racontage » aux lecteurs. On le trouve aussi dans la couverture du recueil des illustrations *Münchener Bilderbogen*⁹⁶ où un conteur-bouffon montre l'image à huit enfants et à un enfant un peu fantomatique qui l'entourent [fig. 4]. Dans ce recueil, on trouve *Max und Moritz* de Wilhelm Busch, créé en 1865, qui « a été comme pour tout jeune Alsacien de l'époque, l'une des premières lectures d'Ungerer⁹⁷ ». Sur ces deux images, la conteuse et le conteur portent des lunettes, comme un

⁹⁴ Tomi Ungerer, texte pour le catalogue d'exposition 33 *Spective*, Roland Anstett, Strasbourg, 1990, n. p.

⁹⁵ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse, pour une théorie littéraire*, Paris, Arman Colin, 2010/2015, p. 41.

⁹⁶ Dans le quatrième volume de ce recueil des planches en illustration, on trouve la planche n° 75 dont Tomi Ungerer s'est inspiré pour *Les Trois brigands*. Nous évoquerons cela plus tard dans la première partie.

⁹⁷ Thérèse Willer, « L'œuvre d'un illustrateur et ses connexions » dans le catalogue *Tomi Ungerer et ses maîtres. Inspirations et dialogues* (Musées de la ville de Strasbourg, 2011), p. 28.

symbole d'un grand lecteur. La conteuse dans l'illustration de Gustave Doré, tient un livre dans ses mains. Derrière d'elle, sur le mur, un tableau représentant l'histoire de Petit Poucet, fait allusion au livre qu'elle vient de raconter.

En voyant ces figures de conteur, Tomi Ungerer a-t-il rêvé de devenir un grand conteur ? Carlo Collodi aussi, après avoir traduit *Les Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault en 1875, écrit *L'Histoire d'un pantin* en feuilleton dans le *Giornale per i bambini* (Journal pour les enfants) entre 1881 et 1883, ensuite il le publie en 1883 avec le titre *Les Aventures de Pinocchio* et les illustrations d'Enrico Mazzanti. Dans les passages de ce conte inventé, on voit souvent l'influence des contes de Charles Perrault. On peut émettre l'hypothèse que Collodi, italien, a peut-être remarqué le pantin Polichinelle, qui est un des personnages de la *Commedia dell'arte*, qui a été dessiné par Gustave Doré dans la scène de *racontage*. Ce pantin a été probablement le modèle pour Pinocchio. En effet, Gustave Doré, qui a beaucoup influencé les écrivains et les artistes en Europe, raconte en image des livres littéraires dans une atmosphère à la fois merveilleuse et romantique. Comme beaucoup d'artistes alsaciens dont Tomi Ungerer, Doré accentue dans les contes de Perrault les atmosphères oniriques et fantastiques, suggérant l'univers merveilleux à travers des paysages ressemblant aux Vosges en Alsace et à la Forêt Noire en Allemagne : « ils aimaient restituer une atmosphère de forêts vosgiennes, de châteaux forts médiévaux à mâchicoulis et à tourelles, et de chevaliers en armure⁹⁸. » On retrouve aussi ces traces dans les albums d'Ungerer : *Les Trois brigands*, *Le Géant de Zéralda*, *Guillaume l'Apprenti sorcier* entre autres.

Ungerer illustre sa figure de conteur pour la couverture d'*A Story Book from Tomi Ungerer*⁹⁹ [fig. 5] : avec son autoportrait où il se déguise en femme médiévale qui mélange des manuscrits dans un chaudron, il exprime le « racontage » comme l'art de l'alchimie.

« Racontage » dans la littérature de jeunesse

Isabel Nières et Serge Martin soulignent le lien entre l'importance de la scène du conteur et la littérature de jeunesse :

Évoquant le frontispice de Clouzier aux Contes de Perrault, Nières rappelle que très tôt « les écrivains pour enfants vont faire fusionner cette figure de la conteuse avec celle du parent, du pédagogue et du conteur » et elle suit cette « figure du

⁹⁸*Ibid*, p. 24.

⁹⁹ Glasgow/Londres, William Collins Sons and Compagny Ltd, 1974 ; New York, Franklin Watts, 1974 ; Tomi Ungerer's Märchenbuch, Zurich, Diogenes Verlag, 1975. Ce livre n'a été traduit ni en français ni en coréen.

raconteur » ou cette « écriture pour l'oreille » qui cherche à « raconter entre texte et images » dans les « iconotextes » d'hier et d'aujourd'hui [...] ¹⁰⁰.

Quant à Serge Martin, il évoque le « racontage » dans une situation d'enseignement-apprentissage qui est « le rythme-relation » dans le langage, autrement dit « la voix-relation ». Il insiste sur la situation de la lecture partagée où l'œuvre est ré-énoncée par le lecteur. Mais nous nous focaliserons sur cette notion dans la relation texte-image. La source de cette notion est *Le Raconteur (Der Erzähler)*¹⁰¹ de Walter Benjamin (1936). Dans ce texte court, Benjamin fournit l'exemple de Leskov, grand raconteur qui sait transmettre les expériences communes et les conseils venant de la voix lointaine. Il constate la disparition des (ra)conteurs en comparant avec les romanciers qui travaillent seuls dans un lieu isolé. Mais les auteurs-illustrateurs, qui racontent par texte-illustration, l'écriture double, remplacent les (ra)conteurs qui racontaient par la bouche, et dont la publication de l'album est un travail collectif : la censure ou la modification arrivent dans la publication de l'album. C'est pourquoi Ungerer, malgré sa réputation d'artiste provocateur, a aussi utilisé le langage conventionnel et les couleurs référentielles. Mais c'est une rupture totale avec la tradition dans le mouvement de la modernité pour l'album de jeunesse par rapport à la vision de l'enfant. Dans le processus du travail de ses albums, les modifications ont été faites par choix ou à la demande de l'éditeur. Plus tard, nous observerons plus attentivement les modifications effectuées dans *Les Trois Brigands* selon les éditions différentes : on ne lit pas la même version selon le pays. Dans le domaine de la littérature de jeunesse, l'autocensure ou la censure influencent plus ou moins le travail de l'artiste. De plus, par la mise en forme de l'album, l'artiste a le choix, mais il doit accepter de s'exprimer dans les limites des pages, de la taille du livre, de la politique ou de l'esthétique de l'éditeur. Dans ces conditions limitées, comment Tomi Ungerer montre-t-il sa liberté d'expression ou son désir de raconter ? Lors d'un travail collectif de publication, quelles sont les pertes ou les intérêts ? Pour le raconteur ou les lecteurs ?

« Racontage-montage » en album comme « langage mixte texte-image »

Les Contes de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré est un livre illustré, mais ce n'est pas un album car la scène illustrée est un choix d'un des passages du texte et quelques fois l'illustration n'a pas de rapport direct avec le texte. Aujourd'hui encore, beaucoup d'illustrateurs

¹⁰⁰ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 35.

¹⁰¹ Il a été d'abord traduit en français comme *Le Narrateur*, ensuite *Le Conteur*, enfin *Le Raconteur*.

illustrent ou réinterprètent ces contes comme un défi pour un renouvellement éditorial. En revanche, pour l'album, le texte et l'image servent ensemble à raconter une histoire ou des histoires. Il ne faut pas les penser séparément l'un de l'autre. Nous le verrons dans *Zloty* de Tomi Ungerer qui est une parodie du *Petit Chaperon rouge*. Pour la bande dessinée, ce langage texte-image est souvent un langage séquentiel. Mais pour l'album, c'est plutôt un langage intervalle. Nous pouvons aussi dire un langage résonant comme un poème.

Dans l'album, le langage est aussi un double langage ou un « langage mixte texte-image¹⁰² ». Le texte et l'image se racontent ensemble une histoire ou des histoires. Un langage à la fois textuel et iconographique qui est soudé sans séparation. Nous proposons de substituer à ce mot composé le mot « racontage-montage » en prenant appui sur la notion de *racontage* que Serge Martin conceptualise :

« Raconteur » et « racontage » sont des notions que des œuvres, dont celle de Leo Lionni et en particulier son album *La Maison la plus grande du monde* (1971) lui ont fait convoquer en vue d'une théorie générale de la fable, non comme genre mais comme anthropologie de la relation en littérature enfantine¹⁰³.

Ces notions sont une approche théorique et didactique des faits littéraires selon Martin. Il insiste :

Ces notions « approcheraient mieux la force des œuvres que les notions de « narrateur » et de « narration » désormais étroitement configurées par la narratologie, ou que celles de « conteur » et de « contage » qui orientent vers des pratiques sociales de transmission culturelle voire spectaculaire [...]»¹⁰⁴.

Pour nous, la notion de « racontage » et de raconteur, qui est aussi celle du « rythme-relation », peut parfaitement remplacer le doublon terminologique « texte-image » et s'appliquer à l'auteur-illustrateur qui dessine de « l'image racontant¹⁰⁵ ». Mais le *racontage* ne suffit pas à théoriser l'album. Ainsi, nous y ajoutons montage - *racontage-montage* - car l'image est un montage d'images. Ce terme fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le chapitre 9. Aujourd'hui de nombreux auteurs-illustrateurs, qu'ils soient deux personnes différentes ou

¹⁰² Claude Lapointe, fondateur de l'atelier d'illustration à l'Ecole des arts décoratifs à Strasbourg, constate qu'il n'existe pas de nom pour désigner « le langage mixte texte-image » que l'auteur-illustrateur emploie dans l'album. (Entretien du 26 décembre 2014)

¹⁰³ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 35.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁵ Claude Lapointe distingue trois images différentes : l'image de l'histoire (pour raconter) ; l'image didactique (pour expliquer) ; l'image de la peinture (pour soi).

une seule et même personne, racontent de plus en plus des histoires en album dans et par le développement de la littérature de jeunesse, surtout, suite à l'essor de l'album et au développement de l'enseignement de l'illustration narrative dans les écoles d'art. Pour nous, ils reprennent la place du conteur qui est en train de disparaître. La simple différence de la modalité exprimée c'est que l'auteur-illustrateur travaille sur le papier et avec la main. Le conteur travaille avec la bouche devant ses auditeurs dans un espace limité. C'est pourquoi nous proposons aussi de substituer raconteur à auteur-illustrateur qui maintient la séparation du texte et de l'image.

« Chroniqueur [imagé] des problèmes de société »

Pour désigner Tomi Ungerer, on a besoin de plusieurs mots : « grand dessinateur et illustrateur français », auteur-illustrateur de livres d'enfants, auteur de livres autobiographiques et documentaires, mais aussi sculpteur. Il l'a dit de lui-même : « [je suis] un chroniqueur des problèmes de société depuis cinquante ans¹⁰⁶ ». Nous voyons que cette chronique imagée est liée aux mouvements de son temps et à son espace multiculturel.

Il a créé des œuvres surtout dans « les domaines du livre pour enfants, de la satire, des publications érotiques et de la publicité¹⁰⁷ ». Dans sa thèse *Graphic Art* en histoire d'art, Thérèse Willer utilise la notion de « genre » pour analyser et classer les œuvres de Tomi Ungerer :

Il se trouve que c'est dans le champ de la critique et de l'histoire de l'art contemporain que l'on a commencé à comprendre et à montrer en quoi les [arts « majeurs »] ont pu se ressourcer ou se renouveler en empruntant aux [arts « mineurs »]¹⁰⁸.

Pour Martial Guédron, dans sa préface de *Graphic Art*, Ungerer est un dévoreur comme Saturne :

Artiste qui dévore, qui absorbe, qui ingurgite, qui digère, qui assimile ; il y a chez lui, de façon tantôt délibérée, tantôt plus trouble, un retour et un recours à l'oralité de l'enfance¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, Graphic Art*, Editions du Rocher, 2011.

¹⁰⁷ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, Graphic art*, Editions du Rocher, 2011, dans la deuxième couverture.

¹⁰⁸ Martial Guédron, Préface, dans *Tomi Ungerer, Graphic art* de Thérèse Willer, Editions du Rocher, 2011, p.10.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10-11.

Cette oralité est liée aux fables, contes, légendes, mythes en images racontés par sa mère et sa fratrie. Les voix de la famille se croisent avec une voix qui vient du pays lointain dans laquelle l'homme complexe est représenté, là où les expériences des grands conteurs sont cachées. Grâce à l'écoute de ces expériences, Tomi Ungerer fait passer la complexité du sujet humain dans ses œuvres, comme le font les grands auteurs : Esope et Homère dans l'Antiquité, Jean de La Fontaine et Charles Perrault au XVII^e siècle.

Selon Maurice Sendak, on peut considérer que Tomi Ungerer est un poète car il a créé des albums qui sont des « poèmes visuels ». En 1990, Sendak écrit :

Some adults look at [Ungerer's] work, then rush to drag out the bromide that explains how easy it is to make a picture book: 'Just a handful of sentences and a lot of blazing pictures.' These critics fail to see that a successful picture book is a visual poem. (Certains adultes regardent le travail [d'Ungerer], et considèrent qu'il est facile de faire des albums pour enfants, en observant une illustration qu'ils jugent simple à produire : 'Juste une poignée de phrases et beaucoup d'images flamboyantes.' Ces critiques ne voient pas qu'un livre d'images à succès est un poème visuel.)¹¹⁰

Nous pouvons aussi considérer Tomi Ungerer comme un grand jongleur médiéval, qui possède des talents multiples, des mots et des images :

Au Moyen Age, en effet, les activités artistiques n'étaient pas cloisonnées et le mot jongleur désignait un artiste universel : musicien, chanteur, conteur, acrobate, mime, danseur, magicien, montreur d'animaux et même à l'occasion vendeur d'onguents ou d'herbes médicinales¹¹¹.

De façon fort simple, Ungerer expose ces univers artistiques sur une feuille ou en volume. Dans ses albums, on trouve souvent une figure du bouffon ou des saltimbanques, des musiciens, des danseurs, des instruments de musique, des magiciens, voyants, scientifiques, des herbes médicinales dans un univers de conte ou de fable. Les éléments musicaux harmonieux sont importants ainsi que des bruits et des cris qui sont présents pour montrer les problèmes sociaux de la réalité. On le voit surtout dans *Trémolo* et beaucoup d'autres albums d'Ungerer.

¹¹⁰ <http://www.amazon.com/Three-Robbers-Tomi-Ungerer/dp/0714848778>

¹¹¹ Claude Riot, *Chants et instruments, Trouveurs et jongleurs au Moyen Age*, Paris, R.E.M.P.ART. 1995, p. 45.

L'humour satirique et absurde comme arme de critique social

L'humour satirique d'Ungerer est à la fois un jeu fidèle au précepte de la Fontaine qu'il faut instruire en amusant, et un enjeu social s'appuyant sur le modernisme critique. L'écriture montre une relation entre le rire et le cri dans et par la forme déplacée ou déguisée dans un monde irréel ou absurde.

Dans l'Histoire de la littérature de jeunesse, Ungerer affiche à voir et ce, dès les années 50-60, une image de l'enfant, sujet de la vie et de la société, rompant ainsi avec la représentation de l'enfant comme angélique, beau, faible, docile et mignon. « Il faut traumatiser les enfants » dit-il, dans une interview¹¹². Il n'est pas pour l'angélisme.

Si mes livres pour enfants ont survécu, c'est parce qu'ils sont subversifs. Parce que je montre aux gamins comment se moquer des adultes. Ce ne sont pas des imbéciles, ils savent très bien d'où viennent les bébés mais ignorent d'où viennent les adultes. Je me suis toujours adressé à eux d'égal à égal, sans rien leur cacher, quitte à parfois les brusquer. Comme je le disais il y a quelques années devant une convention de pédopsychiatres, il faut traumatiser les enfants pour leur donner une individualité.

Pour Ungerer, toujours provocateur et moralisateur, la subjectivation de l'enfant est plus importante que d'autres points de vue, en critiquant l'objectivation de l'éducation générale et nationale. Il ne considère pas l'enfant comme objet de l'éducation. L'enfant est déjà là comme sujet de la vie.

Réinventer des contes et des fables

Après avoir passé son enfance dans l'Alsace nazifiée de la deuxième guerre mondiale, Tomi Ungerer vivra une jeunesse marquée par les traumatismes linguistiques de cette période mouvementée et terrifiante. Finalement, il part en Amérique pour tenter d'y publier son album et y trouver une langue de liberté. En 1957, il débute sa carrière en tant qu'auteur-illustrateur à New York avec *The Mellops go flying* où l'on reconnaît l'empreinte du *Babar* de Jean de Brunhoff qu'il lisait dans son enfance. Depuis son premier album, il écrit toujours en anglais les livres de jeunesse. Cet album, il le dédie à sa mère, Alice Ungerer.

L'auteur continue les aventures de la famille Mellops jusqu'à une cinquième histoire, *Les Mellops spéléologues*, en 1963 : il y raconte les histoires d'une famille de cochons qui fait

¹¹² Stéphane Jano, Le dessinateur Tomi Ungerer : « il faut traumatiser les enfants », dans *Télérama*, publié le 24 mai 2008, en ligne le 31 mars 2014 : <http://www.telerama.fr/livre/le-dessinateur-tomi-ungerer-il-faut-traumatiser-les-enfants,29246.php>, consulté en 14 mars 2017.

probablement allusion à sa nostalgie de la famille alsacienne car l'Alsace, son pays natal, est réputée pour ses saucisses et ses jambons. Le cochon est un animal sacré dans la culture celtique et indo-européenne. Dans le récit, les Mellops ont aussi quatre enfants comme les parents de Tomi Ungerer. Ils sont très soudés dès le début et jusqu'à la fin, contrairement aux *Trois petits cochons*, film d'animation réalisé par Disney en 1933, d'après le conte traditionnel, que Tomi Ungerer a certainement vu¹¹³ puisque la tenue du troisième cochon, qui construit la maison en pierre, ressemble à celle de Félix. L'auteur-même et le lecteur se retrouvent dans ses nouveaux contes.

En 1973, pendant ses années canadiennes, Tomi Ungerer réalise *No kiss for Mother*. Il estime que c'est « sans doute son livre le plus autobiographique ».

L'idée lui était venue de parodier celui d'un livre de Maurice Sendak, *Kiss for Little Bear*, qui représentait pour lui l'exemple de ce qu'il détestait le plus dans la littérature pour enfants.¹¹⁴

L'auteur se cache derrière le chat Jo. Il s'identifie souvent à cet animal symbolique de l'observateur. Le chat est aussi un animal qui a accompagné l'artiste tout au long de sa vie :

I love to watch and draw animal, and cats are one of my favorite subjects. [...] Particularly important to me were our two beloved burmese cats, Piper and Heidsieck, who lived with us in Canada in the 1970 s. To this day they show up in my prints, advertisements, posters and book (Piper was my model for Toby in *No Kiss for Mother*)¹¹⁵

En 1997, Tomi Ungerer publie un album engagé pour la paix, *Flix*, qui narre l'histoire d'un chien né d'une famille de chats ; une histoire surréaliste qui métaphorise deux sociétés différentes, la France et l'Allemagne : l'auteur s'est engagé dans les années 1980 pour l'amitié franco-allemande. Cette dualité ne produit pas de problèmes au sein même de la famille, mais dans la société, car le fils a des difficultés à s'y intégrer. Dans cet album, l'auteur montre l'union de deux sociétés différentes par le mariage du héros : l'amour d'un couple introduit l'harmonie sociale. Sur la couverture de *Flix*, le chien porte l'ombre du chat. Flix vient du nom Félix comme l'auteur a nommé son héros dans son manuscrit. On trouve déjà ce prénom dans *Les Mellops* où un des quatre petits cochons s'appelle Félix : il est dessiné chaque fois de dos, ce

¹¹³ Voir Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer* (Éditions Tandem, Belgique, 2015) où Tomi Ungerer raconte comment il était devenu cinéphile à l'époque de New York : « J'y ai vu toute l'histoire du cinéma, depuis « Nosferatu ». » (p. 28)

¹¹⁴ Tomi Ungerer, *tout sur votre auteur préféré*, op.cit. p. 46.

¹¹⁵ Tomi Ungerer, *Cats as cats can*, Zurich, Diogenes, 1997.

qui provoque la curiosité des lecteurs car il ne montre jamais son visage. Dans son enfance Tomi Ungerer aimait Mickey¹¹⁶, mais aussi *Félix le chat*, créé par Otto Messmer, dessinateur américain, produit par Pat Sullivan. La série a connu un succès international tout au long des années 20. Hachette a publié cette série en livre dès 1931. Dans un dessin d'enfance de Tomi Ungerer, on peut percevoir l'inspiration indéniable d'une scène de *Félix vagabond*¹¹⁷ [fig. 6] à l'âge de 6 ans [fig. 7]. Nous ne craignons pas ainsi de faire l'hypothèse suivante : le cochon Félix, le chat Jo et le chien Flix constituent son autoportrait-animal. Nous mettons à l'épreuve cette conjecture en nous posant deux questions : comment la voix autobiographique de l'enfance familiale s'imbrique-t-elle dans des fables parodiques ou inventives par le « racontage »¹¹⁸ d'Ungerer, et de quelle manière Tomi Ungerer raconte-t-il l'amour familial et l'histoire personnelle qui se transforme en fable universelle à travers ses albums ?

Ungerer publie des albums en mettant en résonance des problèmes de l'Histoire, de la société, de la culture. Nous nous demandons comment il construit l'art de la critique à travers l'humour et le rire. Son humour provoque le rire des autres ainsi que l'autodérision. Il diminue la tension du langage, mais laisse parfois la tension dans les images. Dans nos études, nous nous interrogeons quelles sont ces tensions. Nous examinons comment l'artiste nous fait réfléchir sur les problèmes sociaux avec comme objectif l'art de la critique, en faisant le funambule entre le texte et l'image, mais aussi entre l'enseignement sur le vivre ensemble et la critique sociale.

Nous nous excusons de ne pas avoir recherché de références allemandes et pas suffisamment d'anglaises. Notre recherche reste souvent dans les références françaises qui sont déjà importantes. Nous souhaitons que notre thèse devienne une référence pour ceux qui travailleront sur les albums d'Ungerer.

Regard comparatif entre l'Alsace et la Corée du Sud

Comment peut-on sortir des conflits idéologiques dans les manipulations des représentations visuelles qui passent souvent par la propagande de la part du pouvoir politique ? Ungerer a souffert entre les deux pays, l'Allemagne et la France, comme d'autres Alsaciens. Les deux gouvernements se sont fait haïr l'un et l'autre. Les événements tragiques laissent des

¹¹⁶ Tomi Ungerer, *tout sur votre auteur préféré*, p. 20.

¹¹⁷ Ce band dessiné a été publié à l'édition Hachette, en 1936.

¹¹⁸ Serge Martin développe cette notion à partir de l'essai de Walter Benjamin, *Le Raconteur (Der Erzähler, 1936)* : il souligne que « Walter Benjamin considère le racontage comme l'art de mémoire ». Voir *Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du Narrateur de Walter Benjamin*, Strenae n° 5, 2013 : <http://strenae.revues.org/961>. Consulté le 1^{er} novembre 2014.

traumas visibles et invisibles. Dans la société, les événements géopolitiques et historiques produisent la guerre, la haine et des tumultes.

Dans les albums d'Ungerer, on trouve beaucoup d'événements et même d'accidents constituant autant de mésaventures, mais toujours avec une fin heureuse (*happy ending*). Ungerer semble suivre le schéma des contes traditionnels, mais la morale et le message ne sont pas ceux des histoires traditionnelles. Il illustre continuellement des scènes d'incendie depuis ses dessins d'enfance. On peut les voir dans *À la guerre comme à la guerre*. Dans ses albums, l'incendie et l'accident, les désastres comme des tremblements de terre, arrivent abruptement et sont sans cesse présents dans l'œuvre.

En effet, nous le rappelons Tomi Ungerer est né à Strasbourg, en Alsace. Il a vécu, comme les autres, le trauma de la Deuxième Guerre mondiale. La Guerre est marquée par l'incendie. De plus, Ungerer a été choqué par l'autodafé de livres français par l'Allemagne, mais aussi des livres allemands par la France après la Libération. Ce qui est choquant, c'est que ces actes ont été dirigés par la politique des deux gouvernements de l'époque.

Pendant l'occupation japonaise en Corée, le gouvernement japonais a d'abord détruit la langue, la littérature et la culture coréenne en interdisant de parler et d'écrire en coréen. Par ailleurs, les Coréens durent changer leur prénom à la manière japonaise comme Tomi Ungerer devient Hans Ungerer à l'époque nazie. De la même manière, les nazis voulaient éliminer la langue, la culture et l'âme française en Alsace. Durant son enfance, Tomi Ungerer a vécu ce régime totalitaire qui l'a influencé douloureusement et positivement. On peut dire positivement car il témoigne qu'il a ainsi appris « l'esprit frappeur » pour ses affiches.

L'acte de parole met en danger si l'on dit la vérité en public : Sigmund Freud évoque les trois tabous sociaux (sexe, politique, Église) dans son ouvrage, *Totem et tabou*. La littérature et les livres sont devenus un objet dangereux ou gênant, si l'on ose prendre la parole pour s'exprimer ouvertement sur certains points. En Corée du Sud, si l'on utilise politiquement le mot « révolution », on est facilement marqué par les autres, bien que scientifiquement ce mot s'utilise couramment. La peur et l'autocensure restent dans le langage et le discours.

L'écrivain sud-coréen Sok-yong Hwang¹¹⁹ (né en 1943) vient de publier récemment son autobiographie *Le Prisonnier*¹²⁰ en deux tomes en Corée du Sud : il y raconte sa vie engagée

¹¹⁹ Certains de ses romans sont publiés en français, la plupart aux Éditions Zulma : 삼포로가는길, 1975/*La Route de Sampo*, 2002 ; 한씨연대기, 2002/*Monsieur Han*, 2004 ; 오래된정원, 2000/*Le Vieux Jardin*, 2005 entre autres. 낮익은세상, 2011/*Toutes les choses de notre vie*, Picquier, 2016.

¹²⁰ Séoul, Munhakdongné, 2017.

pour la démocratie et la réunification de la Corée ainsi que son incarcération à trois reprises à cause de son engagement démocratique. Il raconte notamment ses expériences de voyage à Pyongyang en Corée du Nord en 1989 en transgressant la loi de la sécurité nationale de la Corée du Sud. En effet, il a été invité en tant qu'écrivain et représentant de l'Association des arts sud-coréens par la Fédération générale de littérature nord-coréenne. Après la visite de la Corée du Nord, il s'exile à Berlin et à New York pendant 5 ans, ensuite il retourne à Séoul en 1993 où il est arrêté et condamné à 7 ans d'emprisonnement. Dans son épilogue, il raconte ceci :

Après avoir fait cinq ans de prison, j'ai été libéré ; cela fait vingt ans depuis. Je me souviens que chaque année, je ne pouvais plus vivre dans la tranquillité, mais dans une vie de plus de soixante-dix ans, la période de l'exil et de la prison semble comme un éphémère. La liberté que j'ai désirée, me faisait risquer ma vie dans une prison de la Corée divisée comme celle du temps, de la langue et d'un musée de Guerre froide où j'ai vécu en tant qu'écrivain¹²¹ !

Dans une situation plus libre, Tomi Ungerer n'a pas eu de risque de mort comme Sok-yong Hwang, mais il a tout de même été menacé par le FBI américain et par le public alsacien nationaliste. Même si la société est de plus en plus démocratique, la liberté de presse et de critique s'est réduite comme peau de chagrin. Dans cette situation opprimée, comment peut-on avoir le courage de prendre la parole tout en évitant les pièges politiques ?

Remarques méthodologiques et problématiques

Pour cette thèse, nous comparons constamment les images des albums avec les dessins originaux, les différents albums de Tomi Ungerer entre eux, ses dessins pour les adultes et les images des albums, aussi que le texte et l'image. De plus, nous adoptons un regard comparatif entre la culture européenne, occidentale et la culture coréenne traditionnelle.

Puis, ayant étudié les contes, nous avons beaucoup utilisé les dictionnaires des symboles et les livres d'ethnologie, anthropologie, sociologie, histoire de l'art dans un aspect plus général et universel pour comprendre le sens de l'image dans les albums d'Ungerer. L'image est historique et sociale ! Les regards de Marcel Mauss, Claude Lévi Strauss, Henri Bergson, Gilles Deleuze, George Didi-Huberman nous ont fait réfléchir, ainsi que Nietzsche.

Ensuite, en littérature et en poétique, tout au long du travail de thèse, nous avons réfléchi avec un regard théorique et critique grâce à l'ensemble des ouvrages d'auteurs comme Walter

¹²¹ Sok-yong Hwang, dans l'épilogue du *Prisonnier*, Séoul, Munhakdongné, 2017, traduit de cet extrait par Sun Nyeo Kim.

Benjamin, Henri Meschonnic, John Dewey, Serge Martin entre autres. Cette solidarité de pensée nous a ouvert les yeux. C'est surtout en faisant des recherches sur les œuvres d'Ungerer, ses entretiens sur les films documentaires et les livres critiques, que nous avons pu reconstruire sa pensée entre l'Histoire du passé et le présent.

Cependant, consciemment et inconsciemment nous faisons une comparaison entre les cultures coréenne et française, plus largement asiatique et européenne. Géographiquement, l'Alsace est à mi-chemin entre l'Allemagne et la France, et elle a été souvent le champ de bataille entre les deux pays. Parallèlement, la Corée est entre la Chine et le Japon, elle a été, elle aussi, souvent le champ de la guerre entre les deux pays. Sans résolution finale, la Corée est encore divisée en deux après la Deuxième Guerre mondiale. On sait que le Japon est un des pays qui a provoqué la Deuxième Guerre mondiale. Mais il se considère comme une victime à cause de la bombe atomique d'Hiroshima, sans avoir fait de véritables excuses aux Coréens et aux Chinois. Le passé ne passe pas¹²², il traumatise encore les victimes des guerres. Nous pouvons comparer cette situation de la Corée avec l'avancée du processus de paix entre l'Allemagne et la France que Tomi Ungerer engage. Et en Alsace, les gens, qu'ils soient juifs, catholiques ou protestants, peuvent vivre ensemble, toutes communautés confondues. Quelles sont les astuces pour maintenir la paix entre les gens qui n'ont pas le même esprit, la même culture, la même religion ? Nous étudions ces astuces de la tolérance et du respect à travers les albums de Tomi Ungerer qui est profondément alsacien autant que citoyen du monde.

En Corée du Sud, nombreux sont ceux qui ont été accusés d'être « communistes » parce qu'ils luttait pour la démocratie et la réunification. Comment peut-on librement s'exprimer pour construire la paix en art et en littérature dans cette situation tendue et gelée ? Le pouvoir est étroitement lié au savoir. Pendant le gouvernement de Ken-hye Park, entre 2013 et 2016, en Corée du Sud, la Présidente, la fille de l'ancien dictateur Jung-hee Park, a tenté d'embellir l'image de l'ancien dictateur en modifiant des textes dans les livres scolaires d'histoire nationale. Dans la manipulation et la modification de l'image par le pouvoir, comment peut-on savoir vraiment la vérité des faits ?

En analysant les albums de Tomi Ungerer, on s'est rendu compte que l'histoire de la France a été, elle aussi, embellie par le nationalisme du gouvernement français et des hommes du pouvoir à travers des siècles. C'est pourquoi il faut chercher et trouver les histoires qui ont été supprimées, déplacées, dissimulées. Nous faisons l'hypothèse que Tomi Ungerer devient collectionneur pour comprendre l'Histoire et la société car entre l'histoire de France ou du

¹²² Voir le livre de Éric Conan et Henry Rouso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

monde et la réalité, subsiste un certain décalage. En outre, les œuvres littéraires destinées à la jeunesse, mues par une visée pédagogique, présentent souvent aux enfants un monde embelli. Si ces enfants découvrent plus tard un monde amer en devenant adultes, pourraient-ils avoir la force de vivre ce décalage entre la réalité et ce qu'ils ont appris à l'école ? C'est pourquoi nous nous interrogeons sur la nature intrinsèque d'un bon album. On se pose toujours cette question parmi les innombrables albums. Dans l'aspect éthique et poétique, nous n'insistons pas sur un « bel » album qui s'appuie seulement sur l'aspect esthétique et formel car toutes les belles images ne deviennent pas de bons albums. Que montre ou raconte l'auteur à travers ses albums ? Ungerer met en exergue ses idées dans ses albums en transposant les problèmes sociaux lui qui se veut « collectionneur des problèmes ». Comment Ungerer remet-il en question les valeurs dans ses albums ? Comment montre-t-il sa collection de problèmes en conceptualisant les problématiques ?

Ungerer utilise souvent les traits vifs et les couleurs claires dans sa voix révoltée mais humoristique. On peut dire qu'il fait l'éloge de la laideur en détruisant le monde du dualisme, du bien et du mal, du beau et du laid, du bon et du mauvais. Cela peut perturber le lecteur. Comment peut-on les voir en tant que lecteur ? Pour les éléments effrayants, la réception du lecteur est différente. Comment écoutons-nous ce qu'ils disent aux lecteurs ? Ungerer disait qu'« il faut traumatiser les enfants », les provoquer, mais que faire si le traumatisme brise le cœur des enfants, voire celui des adultes ? Dans les albums de Tomi Ungerer, les éléments effrayants sont accompagnés d'humour. Le rire est une arme pour Ungerer. Nous nous demandons comment Ungerer emploie toutes les couleurs de l'humour. Il utilise plus particulièrement l'humour absurde et le non-sens comme un moyen de critiquer et une manifestation de sa liberté d'expression. Pour les lecteurs qui n'ont pas cette culture humoristique, dans un pays étranger, que faut-il faire ? Le personnage est porteur de valeur, il réfléchit sans cesse à l'articulation entre le bien et le mal dans un rapport social. Ces notions du jugement qui sont souvent étouffantes et tourmentées peuvent être remplacées par la matière *yin* et *yang*. C'est pourquoi on peut objectivement regarder des événements sans être tracassé. Ungerer n'efface pas les aspects cauchemardesques, sombres, transgressifs et il ose les montrer aux lecteurs dans ses albums. C'est ainsi que nous nous proposons de réfléchir à ces « fables d'ombre » dans une relation *yin* (-), dionysiaque, chaotique, et *yang* (+), apollinienne, harmonieuse.

Ainsi, notre sujet de thèse s'intitule « Tomi Ungerer : l'œil et l'œuvre. Poétique des albums : raconteur double ». Nous composons notre thèse en quatre parties, en douze chapitres,

en acrostiche du prénom d'Ungerer, car s'il fallait résumer ses œuvres en une formule lapidaire, ce serait un poème existentiel que les lettres de son prénom pourraient porter comme un étendard poétique néanmoins discret parce qu'ancré (encre !) dans ses lettres mêmes. C'est pourquoi tout d'abord, nous évoquerons les tumultes et les traits où le prénom Tomi et la lettre *T* sont comme un emblème de sa voix subversive qui fait la prosodie graphique du « T ». Dans une deuxième partie, nous envisagerons la relation de l'œil et de l'œuvre tout en nous appuyant sur la forme du *O* qui résonne avec la poétique du *O* et le rythme *du O*. Dans une troisième partie dont l'emblème sera la troisième lettre de son prénom, le *M*, nous observerons la pensée mécanique et musicale du raconteur Tomi Ungerer qui invente ses rythmes de vie et ses *racontages-montages* au cœur des activités de l'auteur d'albums. Enfin, dans la dernière partie avec pour lettrine la dernière lettre de son prénom, le *I*, nous réfléchirons sur la pluralité des voix en traversant les questions d'identités et d'histoires dans les albums d'Ungerer.

Dans notre thèse, nous avons analysé les illustrations des albums de Tomi Ungerer, mais on ne voit que les indications numérotées des figures dans le corps du texte qui renvoient à celles du cahier d'illustrations. Toutefois les numéros des pages réfèrent à ceux des albums que nous avons analysés. Nous avons obtenu pour certaines images l'aimable autorisation du musée Strasbourg/Tomi Ungerer et la maison d'édition suisse Diogenes Verlag que nous remercions.

TUMULTES ET TRAITS

Si j'ai conçu des livres d'enfants, c'était d'une part pour amuser l'enfant que je suis, et d'autre part pour choquer, pour faire sauter à la dynamique [*sic*] les tabous, mettre les normes à l'envers : brigands et ogres convertis, animaux de réputation contestable réhabilités... ce sont des livres subversifs, néanmoins positifs

Tomi Ungerer¹²³

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ?
Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant :
vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer.
Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens.
Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète,
et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute.
C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire on me pense. Pardon du jeu de mots.
JE est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et nargue aux
inconscients,
qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait !

Arthur Rimbaud¹²⁴

Moi, je dis que ceux qui condamnent les tumultes de la noblesse et de la plèbe blâment ce qui fut la cause première de l'existence de la liberté romaine et qu'ils sont plus attentifs au bruit et aux cris qu'ils occasionnaient qu'aux bons effets qu'ils produisaient.

Machiavel¹²⁵

¹²³ Tomi Ungerer, texte pour le catalogue d'exposition 33 *Spective*, Roland Anstett, Strasbourg, 1990, n. p.

¹²⁴ Arthur Rimbaud, *Correspondance*, à Georges Izmbard, Charville, mai 1871 (extrait).

¹²⁵ Machiavel, *Discours sur la première décade de Tite-Live*, ch. IV du 1^{er} livre.

Selon Tomi Ungerer, les albums ont pour objectif de « choquer, pour faire sauter à la dynamique [*sic*] les tabous, mettre les normes à l'envers », et aussi pour s'amuser. La méthode du choc et de l'explosion « à la dynamique » (et non à la dynamite !) est celle des dadaïstes et des surréalistes comme des activités artistiques. Ungerer prend cette filière pour créer ses œuvres, car « le dadaïsme est un état d'esprit avant toute chose, qui consiste, par la provocation et le scandale, à remettre en question les valeurs occidentales¹²⁶ » Faire des scandales ou des événements est une des stratégies comme art ou amusement. On connaît bien les surréalistes, comme Breton ou Aragon ou encore Tristan Tzara, qui ont multiplié les scandales et les polémiques pour heurter « le bourgeois ». Pour eux, « le scandale est bien un élément constitutif de l'intervention surréaliste à laquelle il donne sa dimension publique, théâtrale et souvent festive¹²⁷ ». Des œuvres ou des films surréalistes, par exemple *Un chien andalou* (1928) ou *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel ont été perçus comme scandaleux.

Ungerer admire beaucoup les artistes comme Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, ou avant eux, Lautréamont et Alfred Jarry qui sont des personnes importantes dans et pour l'art des dadaïstes et des surréalistes. Ces deux pensées artistiques se caractérisent par la provocation, la loufoquerie, l'excentricité, la bouffonnerie ou bizarrerie et l'étrangeté. Ungerer est un successeur de ces mouvements d'art. Mais il est aussi impressionné par l'expression allemande, il admire le peintre du XVI^e siècle Matthias Grünewald, marqué qu'il a été par *la Tentation de Saint Antoine*, dans sa jeunesse à Colmar ; Ungerer rejoint également la vision de la guerre des peintres allemands du XX^e siècle, Otto Dix, George Grosz. Leur style se caractérise par l'exagération, la distorsion, le bizarre, la peur, la perte, la ruine, mais aussi par le dynamisme du mouvement et des couleurs à travers les thèmes de la guerre, des réfugiés, des invalides, des blessés.

Comme Ungerer était presque autodidacte et grand lecteur, il collectionne les livres d'art, les lit, se nourrit de ses auteurs et artistes préférés. On peut affirmer qu'il instaure des *solidarités*

¹²⁶ Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 2010, p. 35.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 106.

artistiques et littéraires avec eux, en reprenant leurs idées, des méthodes, des techniques. En effet, dans les interviews ou des entretiens, il avoue souvent avoir été inspiré par les œuvres de ses auteurs préférés. Ainsi l'artiste les transpose, les transforme et les matérialise dans ses propres œuvres. Pour ses albums, Tomi Ungerer utilise un humour moins grinçant, moins érotique par rapport à ses dessins satiriques et politiques. Mais il n'hésite pas à souligner des thèmes ou des images contre les tabous, et les valeurs qui sont absurdes, inhumaines.

Ainsi, dans la première partie, nous verrons d'abord l'importance du symbolisme et de la temporalité dans l'œuvre de Tomi Ungerer. En effet, nous faisons l'hypothèse que Tomi Ungerer fait son poème existentiel avec la lettre majuscule « T » en symbolisant sa volonté dans ses albums. Puis, nous dégagerons une volonté de théâtralisation de l'auteur par la voix du conteur s'insérant dans la forme de la fable. Ensuite, nous observerons des simultanités et réciprocity entre le texte et l'image, le rire et la ruse. Nous examinerons plus précisément les manières dont le raconteur fait une critique sociale et s'amuse pour lui-même et ses lecteurs avec l'humour absurde et l'humour noir qui provoquent le rire et la tension dans les albums.

1. SYMBOLE ET TEMPS : LE PRÉNOM TOMI ET LA LETTRE *T*

Il est clair que l'éthique ne se laisse pas énoncer.

L'éthique est transcendante.

(Éthique et esthétique sont une seule et même chose.)

Ludwig Wittgenstein¹²⁸

PERSONNAGES COLLECTIFS ET HÉROS

Dans *Les Aventures de la famille Mellops*¹²⁹ ou dans *Les Trois brigands* où Tomi Ungerer raconte l'histoire d'un petit groupe comme celle d'une famille de cochons ou celle d'une bande de brigands, nous pouvons lire l'histoire d'une petite unité du peuple.

Communauté ou famille

Pourquoi Tomi Ungerer choisit-il le cochon comme son personnage de son premier album ? Y a-t-il un lien particulier avec sa propre histoire ? Dans l'interview avec son éditeur Arthur Hubschmid, il prend le cochon comme modèle de son portrait en animal.

Pas de saucisse sans cochon, pas de livres sans éditeur ! (Rires.) Je suis très content d'être un cochon pour livres !¹³⁰

Dès son premier album, Tomi Ungerer choisit des personnages collectifs, les six membres de la famille Mellops, des cochons, pour *Les Mellops font de l'avion* : le père et leurs quatre enfants, qui sont comme un clan, et qui vivent toujours ensemble leurs aventures. La mère reste presque toujours à la maison, les encourage en préparant un gâteau. Elle ne participe pas aux aventures. Les quatre enfants-cochons sont à la fois individus et différents, marqués par différents habits, mais collectifs et presque identiques. À l'époque où Ungerer était enfant, les

¹²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractus logico-philosophicus* suivi des *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, Tel, 1975 : 6.421.

¹²⁹ L'École des loisirs réédite en coffret pour les cinq albums en 2008 : *Les Mellops font de l'avion* (1957), *Les Mellops à la recherche du trésor sous-marin* (1957), *Les Mellops trouvent du pétrole* (1958), *Les Mellops fêtent Noël* (1960), *Les Mellops spéléologue* (1963).

¹³⁰ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p. 85. Énoncé par Tomi Ungerer à la fin de l'interview par Arthur Hubschmid.

garçons ne jouaient-ils pas avec les filles ? Dans *Crictor*, le raconteur illustre séparément un groupe de garçons, qui jouent du toboggan, et un groupe de filles, qui font de la corde à sauter, pour les deux jeux différents avec ce texte : « le boa aimait jouer avec les petits garçons et les petites filles aussi » (p. 24-25) [fig. 8].

Le raconteur insiste sur la solidarité et la collectivité de la vie familiale comme s'il montrait l'éthique de la vie par la famille idéale. C'est avec le succès qu'Ungerer invente encore quatre histoires pour les aventures de la famille Mellops. Au final, il publiera les cinq albums d'une série jusqu'en 1963. Parallèlement, il écrit entre 1958 et 1966 « cinq histoires fabuleuses d'animaux fabuleux » - *Crictor, Émile, Adélaïde, Rufus, Orlando* - en choisissant comme héros un animal mal aimé des humains pour : le serpent, la pieuvre, le kangourou, la chauve-souris et le vautour. Pourquoi, n'a-t-il pas continué avec un sixième ? Pourquoi Ungerer a-t-il choisi les cinq cochons pour démarrer les aventures ?

Le nombre 5 est le signe de l'union, un nombre *nuptial*, comme selon les Pythagoriciens ; un nombre du centre, de l'harmonie et de l'équilibre. Il est le symbole de l'homme et de l'univers : deux axes, l'un vertical et l'autre horizontal, passant par un même centre ; symbole de l'ordre et de la perfection ; finalement, symbole de la volonté divine qui ne peut désirer que l'ordre et la perfection. L'harmonie pentagonale des Pythagoriciens laisse sa marque dans l'architecture des cathédrales gothiques. Le 5 par rapport au 6 est le microcosme par rapport au macrocosme, l'homme individuel par rapport à l'Homme universel¹³¹. En numérologie, le cinq est le nombre du changement, de l'aventure, du mouvement. Comme Ungerer s'intéresse à la pensée mécanique et symbolique, il n'a surtout pas choisi au hasard les cinq cochons auxquels s'ajoute un personnage : la mère-cochon. En mathématique, l'ensemble $[c, c, c, c, c]$ ou $[c, c, c, c, c, c]$ n'est pas un ensemble à cinq éléments ou à six éléments, mais à un seul. Car, le seul objet de l'univers qui lui appartienne est c : il s'agit de la notion de singleton. À travers la fable, en choisissant le personnage des cochons, le raconteur parle de la collectivité de l'activité familiale de la famille idéale. En face des accidents ou du danger, la famille ne se décourage pas et les membres s'entraident. Par exemple, le raconteur de la scène de kidnapping de Casimir, un des quatre enfants-cochons, rime avec le /c/ graphique : « Casimir part à la chasse. Un Indien caché le voit en pleine action. Casimir est capturé et emmené au camp indien. » (p. 31-33) Par ailleurs, dans le texte, le c se retrouve dans des mots qui commencent par le c : construction, chien, cimetières de voitures, chocolat, chasse, crème, chaque côté. » Mais, la lettre c change de phonétique selon les mots. L'apparence du c est identique mais se

¹³¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1969, p. 254.

prononce autrement. On peut se demander donc si c'est la raison pour laquelle Ungerer fait un *poème visuel*¹³² à travers ses albums. Le rire est provoqué par l'opposition entre un cochon humanisé comme un prisonnier horrifié et le groupe d'indiens qui est comme des spectateurs.

Pour *Les Trois brigands*, Ungerer a choisi aussi des personnages collectifs, les brigands. Ils sont 3, à la fois individus et collectifs. On ne sait pas qui est qui parmi les trois : ils n'ont même pas de nom. Néanmoins, « le premier avait un tromblon, le deuxième un soufflet qui lançait du poivre, et le troisième une grande hache rouge » (p. 6-7). En revanche, dans *Les Aventures de la famille de Mellops*, pour le couple Mellops qui a quatre enfants, chacun d'entre eux a son prénom : Ferdinand, Isidore, Félix et Casimir. On peut les repérer grâce à leurs habits et la représentation. Par exemple, Félix est représenté, avec un pantalon et une bretelle, le dos tourné au lecteur. Nous nous demandons si ce personnage n'est pas un avatar de l'auteur. Il ne montre jamais son visage aux regardeurs. Pour *Flix*, Ungerer reprend le nom de Félix dans son manuscrit [fig. 9]. Mais finalement, le *é* a été supprimé pour la finalisation de l'album. Dans *Flix*, on trouve aussi des éléments autobiographiques de l'auteur comme le fait d'avoir beaucoup travaillé pour l'Amitié franco-allemande dans les années 1980. Nous en parlerons ultérieurement dans le chapitre 11.

Totémisation

Tout se passe comme si, dans notre civilisation, chaque individu avait sa propre personnalité en totem¹³³. Dans sa jeunesse, Tomi Ungerer a fait du scoutisme¹³⁴. Il a raconté ses souvenirs de scout avec fierté dans *À la guerre comme à la guerre*. (p. 118-119) : « on m'avait attribué le totem de "Fourmi boute-en-train" ».¹³⁵

Nous faisons l'hypothèse qu'il a été très influencé par ses activités de scout dont le lecteur voit des traces dans *Les aventures de Mellops*. Ungerer a choisi, comme pour son

¹³² Max Ernst et Paul Eluard utilisent « poème visible » comme sous-titre pour *À l'intérieur de la vue*, Paris, Pierre Seghers, 1947. Et « la poésie visuelle » se distingue de la poésie graphique. Mais, on peut considérer les albums de Tomi Ungerer comme des « poèmes visuels ».

¹³³ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 258.

¹³⁴ Le scoutisme (de l'anglais *scout*, à l'origine, éclaireur, lui-même issu de l'ancien français « escoute » signifiant *écoute*) est un mouvement de jeunesse mondial créé par Lord Robert Baden-Powell, un général britannique à la retraite, en 1907, à Brownsea. C'est un mouvement de jeunesse reposant sur l'apprentissage de valeurs : la solidarité, l'entraide et le respect. Son but est d'aider le jeune individu à former son caractère et à construire sa personnalité en contribuant à son développement physique, mental et spirituel afin qu'il puisse être un citoyen actif dans la société. Le scoutisme s'appuie sur des activités pratiques dans la nature, et des activités en intérieurs, destinées à un apprentissage intellectuel. Baden-Powell dit : « je me mis à l'œuvre pour transformer ce qui était un art d'apprendre aux hommes à faire la guerre, en un art d'apprendre aux jeunes à faire la paix ; le scoutisme n'a rien de commun avec les principes militaires » - Ses idées sur l'éducation prennent appui sur le jeu, l'autonomie et la confiance.

¹³⁵ *A la guerre comme à la guerre*, op. cit., p. 119.

premier album, un animal qui symbolise certainement l'Alsacien. L'Alsace est connue pour les saucissons ou les charcuteries, que l'on fabrique avec de la viande de porc, et que l'on met dans des plats alsaciens comme la choucroute. D'ailleurs, l'artiste choisit souvent le thème de la nourriture pour dessiner et raconter son humour érotique et satirique. On trouve aussi ce thème dans *Le Géant de Zéralda* en 1967. Zéralda qui est dessinée comme une petite fille ou une femme alsacienne, reconnue par sa tenue vestimentaire et sa maison décorée. Elle prépare le rôti de porc pour l'ogre évanoui (p. 22-23). Aussi, elle prépare « les menus les plus extraordinaires » pour lui dès qu'elle s'installe « dans l'immense cuisine du château » (p. 26) : au menu, le numéro un est la « Choucroute garnie » qu'Ungerer illustre magnifiquement sur une double page. (p. 28-29) De même, dans *Allumette*, après les vœux d'Allumette, « un chapelet de saucisses s'enroula autour d'elle » (p. 16).

Nous nous demandons si Ungerer choisit les cochons pour symboliser la famille alsacienne par l'idée de la totémisation¹³⁶, dans son souvenir de jeunesse. En effet, la *totémisation* est une tradition scoutie consistant à attribuer un totem en choisissant un nom d'animal reflétant le physique et le caractère, qualifiant la personnalité, et où sont incluses les deux syllabes du prénom de l'auteur. La troupe de scouts donne symboliquement au nouvel éclaireur le nom d'un animal qui le représente. Ce n'est pas par hasard qu'Ungerer choisit l'objet du totem, en évoquant la scène de kidnapping de Casimir, un des cochons-enfants, qui provoque le suspens dans le récit de son premier album, *Les Mellops font de l'avion*. Le cochon-enfant Casimir a été capturé par les Indiens, ligoté au « totem », qui est comme une statue de bois. Son père le sauve, en enlevant le totem. Et ensuite :

Le lendemain, [les Mellops] installent le totem devant leur maison. Ils accrochent une lampe de chaque côté et plantent des fleurs tout autour en souvenir de leurs aventures aériennes¹³⁷.

La totémisation comporte des règles : choisir un thème, qui est lié à celui du camp ; se déguiser ; trouver des chants et une musique d'ambiance, *etc.* Ces activités permettent aux membres de constituer un souvenir commun afin de bien accueillir le nouveau membre. Le lecteur voit des scènes comme monter une tente et faire un feu de camp, dans *Les Mellops*

¹³⁶ C'est un exercice très riche et pédagogiquement intéressant. Il permet de s'interroger sur les qualités et les défauts de l'enfant, d'exprimer comment on le perçoit, de souligner ce qui fait sa richesse et son potentiel. Dans la discussion du chef avec les scouts, c'est donc l'occasion de faire un point à la fois sur les dimensions « fonctionnement social » du groupe et « éclairage spirituel » de la personne. Cependant, il faut comprendre que le scout se sentira identifié et réduit au totem choisi, qu'il le méditera, y réfléchira longtemps. Le totem retenu doit donc libérer les qualités réelles de la personne : la pédagogie scoutie doit viser l'épanouissement de l'être.

¹³⁷ *Les Aventures de la famille Mellops*, p. 40.

trouvent du pétrole, qui rappellent les expériences de scout pour l'auteur et les lecteurs ou lectrices. De même, dans *CriCTOR*, les boy-scouts apprennent à faire les nœuds grâce à l'aide de CriCTOR, le boa constrictor (p. 26) [fig. 10].

Les expériences de l'enfance de l'auteur interviennent dans son *racontage-montage*. En tant que moralisateur, Ungerer souligne la solidarité ou une vie en collectivité à travers des personnages collectifs et les héros dans ses albums. Nous pensons que cette éthique est influencée par l'ambiance de sa famille soudée et ses expériences du scoutisme.

Persona-je(u)

Chez Ungerer, le thème de la famille occupe une place importante dès son premier album comme le lecteur le voit dans le titre. De plus, l'auteur convoque l'image de ses parents sous la fable des animaux. S'agit-il de communier avec son père la fable à la fois autobiographique et fictive en réinventant le mythe familial dans l'histoire de l'enfance ? Inventer un album est un jeu du personnage.

Le souvenir de son enfance et la création de l'œuvre se croisent certainement au moment de l'écriture. Le raconteur Tomi déplace le totem indien devant la maison des Mellops. Le père Mellops, est-il l'image d'une réincarnation du père de l'auteur ? Ungerer construit-il une auto-fiction en idéalisant son père qu'il n'avait pas réellement connu dans sa jeunesse ? Tout comme l'horloge, l'avion est un des objets du souvenir pour son père qui était membre de l'Aéro-club de Strasbourg. Tomi Ungerer raconte :

la vie de mon père était une envolée, un grand ballon s'est trouvé sur son chemin.
Il est parti dans le ciel, le sien, le mien, le nôtre¹³⁸.

L'image est une représentation de celui qui est absent. L'imago est, à l'origine, « le masque de cire moulé sur la face, la tête de l'ancêtre mort et gardé dans les ailes du hall de la maison de famille. L'usage de ces masques et statues a dû être très longtemps réservé aux familles patriciennes¹³⁹ ». D'une certaine manière, le totem est entre le masque et la statue ou un ex-voto pour la mémoire du père de l'auteur. Bien plus tard, Tomi Ungerer avoue, dans son livre (auto)biographique au sujet de son père :

Je n'ai connu le visage de mon père que par le masque mortuaire que Maman avait fait mouler. Il reposait, enveloppé d'un linge blanc, dans le tiroir d'une commode.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁹ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 1997, p. 352-353.

Parfois, en cachette, avec la chair de poule, j'allais le regarder dans un respect mêlé de crainte. Bien plus tard, je l'ai fait couler en bronze¹⁴⁰.

Tomi Ungerer immortalise-t-il (in)consciemment son père dans ses albums ? En effet, il convoque l'image de son père très tôt disparu sous les traits du personnage principal de Monsieur Mellops, « gentil cochon et tendre père ». Cette image est certainement influencée par sa famille : « Il ne me reste aucun souvenir précis de cet être mystique et exceptionnel, dont Maman, mon frère et mes sœurs parlaient avec admiration et vénération¹⁴¹ ». Il a fait également une dédicace à sa mère, Alice Ungerer, pour ce premier album, en débutant sa carrière comme auteur de l'album.

Dans les cinq histoires¹⁴² de la famille Mellops, « maman Mellops [prépare, à l'issue de chaque aventure,] un délicieux gâteau¹⁴³ » en guise de récompense ; la scène finale se termine chaque fois par un bon moment partagé autour du repas familial. Le raconteur réitère l'image idéale de la famille dans le rythme répétitif comme on célèbre la fête d'anniversaire tous les ans avec un gâteau d'anniversaire qui se transforme en gâteau d'aventures. Le raconteur montre l'amour et l'éthique de la famille. Il transmet aussi la morale à travers la voix de M. Mellops : « Ce n'est pas l'argent qui compte dans ce genre d'aventure, mais le plaisir qu'on en retire » dans *les Mellops à la recherche du trésor sous-marin*, ou bien, « mais nous devons nous réjouir d'être tous en vie. Et maintenant, goûtons le délicieux gâteau à la crème de maman » dans *Les Mellops trouvent du pétrole*. M. Mellops est porte-parole du raconteur. Le personnage vient du mot, *persona* qui désigne littéralement « par, à travers la voix ». Marcel Mauss souligne : « Naturellement, l'explication des étymologistes latins, *persona* venant de per/sonare, le masque à travers (per) lequel résonne la voix (de l'acteur) est inventée après coup¹⁴⁴ ».

Ungerer donne la voix du moralisateur à Monsieur Mellops. Le père fait la morale aux enfants à travers les expériences de vie. La notion latine de *persona* latine désigne le masque. Le terme qualifiait, à l'origine, le masque d'ancêtre ou le masque rituel avant de renvoyer au masque théâtral¹⁴⁵. Cette tradition demeure encore dans le désir de garder la mémoire d'une

¹⁴⁰ *De père en fils, op.cit.*, p.5.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *The Mellops Go Flying* (1957); *The Mellops Go Diving for Treasure* (1957); *The Mellops Strike Oil* (1958), *Christmas Eve at the Mellops* (1960); *The Mellops Go Spelunking* (1963). Ils sont publiés chez Harper & Brothers, qui devient ensuite Harper & Row, pour le dernier album, à New York. L'école des loisirs les publie avec la traduction de Catherine Chaine, entre les années 1979 et 1980 à l'exception des *Mellops à la recherche du trésor sous-marin* traduit par Svea Winkler-Irigoien qui a paru en 2008 en France.

¹⁴³ *Les aventures de la famille Mellops*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p. 39.

¹⁴⁴ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 1997, p. 350.

¹⁴⁵ *Ibid.* Voir p. 348-349.

personne. C'est ainsi qu'Ungerer transforme certainement « le masque mortuaire » de son père, tel qu'il le voyait dans son souvenir d'enfance, en fable, en dessinant l'image du cochon comme totem. L'amour de la famille est symbolisé par le moment de partage du gâteau après les aventures. Dans le texte, le *M* graphique se répète lorsque le raconteur parle de Monsieur Mellops et Madame Mellops. La lettre *M* fait entendre la suite de sons [ɛm] homophone de la forme impérative du verbe *aimer*. Cette initiale d'alphabet correspond aux cœurs dans le détail de l'image : par exemple, Ungerer dessine le motif du cœur sur le bureau de travail de *M.* Mellops. Il aime dessiner avec un motif floral qui est omniprésent comme un poème de la nature. Parmi les enfants Mellops, Ferdinande est caractérisée par le motif de la fleur. En effet, les personnages sont qualifiés par les motifs ou les objets. La voix [du raconteur] qui résonne [...] [est] portée par « les personnages » comme autant de moments pluralisant un tel sujet-relation¹⁴⁶. Les cochons enfants Mellops sont représentés sans distinction d'âge. Nous nous demandons s'ils ne sont pas, probablement, les multi-facettes du raconteur.

De la famille à la communauté

Le raconteur déplace le totem dans la cour de la maison comme un objet du décor. Il ne le détruit pas, mais il le plante comme un décor en ajoutant en guise de décorations deux lampes et des fleurs. C'est ainsi que le totem est devenu le souvenir d'une sorte de triomphe, remporté par le père, pour marquer les aventures. Le raconteur accomplit un rite d'une cérémonie familiale : le père transfère le totem afin de protéger ses enfants. Tomi Ungerer symbolise l'initiale « T » de son prénom et de celui son père Théodore en les superposant à l'image du totem. La lettre « T » est *la prosodie existentielle* et identitaire pour ses histoires. C'est-à-dire *un poème existentiel*, un chant à la recherche du père qui est et sera finalement en lui. S'agit-il d'une quête de soi ou de l'identité dans et par l'écriture de l'album ? Dans *Tomi Ungerer, de père en fils*, on peut lire sa confession :

Ce livre d'images est un hommage à mon père. Pour le composer, il m'a fallu accepter qu'il ne soit pas l'idole que sa mort avait créée. Tout est contradictoire dans la quête que j'ai entreprise. Je cherche mon père et c'est moi que je trouve. J'essaie de me construire une filiation et je poursuis une chimère dont les talents sont devenus les

¹⁴⁶ Serge Martin, *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre éditions, 2017, p. 251.

miens. Mais le passé est sans remèdes. L'absence ne se met pas en conserve et nous devons nous contenter de sauver les illusions¹⁴⁷.

Dans *CriCTOR*, l'image du souvenir, le totem ou le gâteau, est remplacée par une statue du héros. Le héros-serpent protège les humains. Sur l'image, CriCTOR reçoit donc les honneurs militaires qui marquent son héroïsme : « Pour sa bravoure, le serpent héroïque reçut une belle médaille¹⁴⁸. » La médaille est aussi la marque du triomphe pour graver l'événement ou la reconnaissance. Elle est un des objets fréquents chez Ungerer. La médaille et la reconnaissance. Rêve-t-il de l'avoir pour lui dans l'ambition du succès de sa carrière ? Plus tard, Ungerer écrit dans *Tomi Ungerer, De père en fils* :

Lorsque j'ai été promu commandeur des Arts et Lettres, j'ai mis le cordon autour du cou de Maman. Au fond, c'était Théo, mon père, qui recevait cette distinction, lui qui rêvait tant à la Légion d'honneur. (p. 13)

La cérémonie du rituel sacrificiel est remplacée par la cérémonie militaire. CriCTOR est devenu le héros de la communauté humaine ou de la ville. L'éthique de la famille est-elle remplacée par celle de la communauté dans *CriCTOR* ? Au centre de la médaille, on voit le visage d'une personne qui porte un bonnet phrygien symbolisant la République française. Mais, ce bonnet symbolise aussi l'État de New York car l'on le voit sur son drapeau. « D'après les archives de la maison d'édition¹⁴⁹ Harper & Row, à New York, on sait que les manuscrits faisaient l'objet de multiples corrections pour être adaptés à la mentalité américaine, Tomi Ungerer étant considéré comme un auteur à l'esprit trop français¹⁵⁰ ». Malgré la modification par l'éditeur, la voix d'Ungerer montre sa culture d'origine. Les images survivantes de l'enfance restent sûrement sur l'image mentale de l'auteur. *CriCTOR* n'est-il pas la diminution du constrictor, rimant avec *Victor*, l'écrivain français Victor Hugo que Tomi Ungerer admire passionnément ? Le raconteur dessine « Rue V. Hugo », la rue où les enfants jouent avec le boa qui est en forme de toboggan (p.24). On voit aussi l'histoire commencer par cette phrase : « Il était une fois dans une petite ville française. » Après cette description, l'héroïne, « Mme Bodot poussa un *cri* » d'étonnement en ouvrant une curieuse boîte (p. 9). Le cri de l'étonnement. Dans

¹⁴⁷ *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 13.

¹⁴⁸ p. 32.

¹⁴⁹ Coll. Privée, noté par Anne Schneider et Thérèse Willer.

¹⁵⁰ « Tomi Ungerer : la traduction palimpseste » d'Anne Schneider et de Thérèse Willer, prononcé dans le colloque international « Retraduction en littérature de jeunesse », à l'Université de Rouen, du 7 au 9 février 2013, p. 3.

la première image de l'histoire, on voit le « tabac ». On peut se demander si cela ne signifie pas « faire un tabac » ? *Tabac*. C'est un objet quotidien du raconteur qui est encore un grand fumeur. On voit encore le « T », sa prosodie existentielle, présent aussi dans *CricTor*. Vise-t-il son objectif comme la statue de l'archer posée sur l'horloge au-dessus du meuble à tiroirs ? (p. 9) L'image ne parle pas. Il faut chercher donc « la rime muette ». Tomi Ungerer est allé à New York à l'âge de vingt-cinq ans pour tenter sa nouvelle vie, dans une nouvelle terre de l'espoir. Sa mère Alice, qui a un beau dos¹⁵¹, comme Madame Bodot, recevra-t-elle de ses nouvelles par le facteur des « PTT » ? Les PTT est le mot abrégé des « Postes, télégraphes et téléphones », qui étaient l'administration publique française aux XIX^e et XX^e siècles, comme on le voit sur l'image dans *CricTor* (p. 8). Cet album est un poème visuel d'amour maternel et fraternel. Notons également que le raconteur transpose l'amour filial dans une scène de tricot et de lecture (p. 15) : « Madame Bodot tricota pour CricTor un long gilet de laine pour qu'il n'ait pas froid en hiver. »

Dans *Adélaïde*, le héros voyage à Paris. C'est ainsi que le raconteur montre la scène : la tour Eiffel, le musée du Louvre, la cathédrale Notre Dame, la rue parisienne. Nous nous demandons si pour lui, l'éthique de sa famille et la culture de sa patrie sont importants, s'ils forment le noyau de son identité, bien qu'il se soit exilé de la France et qu'il vive à l'étranger justement aux Etats-Unis, au Canada, en Irlande depuis l'âge de vingt-cinq ans.

Ungerer écrit ses albums en anglais, mais le lieu de déroulement de ses histoires est souvent la France, et surtout l'Alsace : par exemple, *CricTor*, *Les Trois brigands*, *Le Géant de Zéralda* entre autres. En effet, c'est dans cette région qu'il a passé son enfance. Y a-t-il des rapports entre son enfance et son art du *racontage* pour l'album, la littérature de jeunesse ? Nous verrons comment Tomi Ungerer raconte son enfance en mettant la prosodie « T » de son identité artistique comme provocatrice pour ses histoires à la fois universelles et autobiographiques. Bien que l'humour ungerérien provoque le rire, le ton léger de la voix du raconteur se transforme de plus en plus en ton hugolien dans la continuité du *racontage* de Tomi Ungerer.

¹⁵¹ On le voit dans une photo prise par son mari, Théodore Ungerer, dans *Tomi Ungerer, De père en fils*, p. 98.

PROSODIE GRAPHIQUE DU « T »

Un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous

Kafka¹⁵²

Avec la lettre « T » initiale de son prénom, Tomi Ungerer imprime de son art de provocateur et d'écrivain, dont l'arme de critique est un stylo. C'est pourquoi nous verrons comment Ungerer montre sa voix révolte avec cette lettre et la forme de la lettre « T ».

Le « T » comme la hache du franc

Au début de l'histoire de *CriCTOR* (1958), lorsque le texte s'ouvre sur « Il était une fois dans une petite ville française », l'illustration complète la narration par maints détails : dans un cadre, on voit une belle église gothique, un hôtel et un tabac à l'architecture alsacienne et au milieu de la place, on peut remarquer la petite statue d'un guerrier franc qui porte une hache et un bouclier. Le raconteur dessine discrètement cette statue. Si le lecteur n'est pas attentif, il laissera passer ce détail. Ou bien, si l'on ne connaît pas la culture ou l'histoire de l'Europe et de la France, on ne remarquera pas ce guerrier franc dont la statue a été érigée. Dès le début de sa carrière, Ungerer est déjà remarqué comme un artiste au style très français dans le milieu newyorkais. Quoiqu'il en soit, il n'hésite pas à aller encore plus loin dans *Les Trois brigands*, en reprenant la statue ou une figurine de ce guerrier franc pour choisir son héros. Une figurine devient un héros par le casting de l'auteur. D'une certaine manière, il est comme un réalisateur de film. La hache est comme un symbole de la France dans l'histoire française. Elle est une arme des tribus franques qui ont gagné contre les Romains. *Les Trois brigands* a été d'abord publié en Allemagne, parce que l'éditrice newyorkaise a insisté pour enlever la hache rouge. Cet album même a beaucoup d'histoires dans son aspect éditorial, des versions différentes. C'est surtout une image qui a été modifiée pour la version américaine. En ce qui concerne la censure, nous y reviendrons plus attentivement dans le chapitre 12.

Les Trois Brigands, que l'on considère aujourd'hui comme un album *traditionnel*, est l'œuvre la plus représentative d'Ungerer. Depuis le premier album en 1957 jusqu'à *Rufus* en 1961, Tomi Ungerer publie habituellement ses albums chez Harper & Brothers à New York. Cependant *Les trois brigands*, un des albums d'Ungerer les plus connus, est d'abord publié en Europe, chez Georg Lentz Verlag à Munich en 1961 et par la suite aux Etats-Unis chez

¹⁵² Lettre à Oskau Pllak, datant du 27 janvier 1904 (trad. Marthe Robert), dans *Les œuvres complètes* de Franz Kafka, Gallimard, 1984. Vol. 4. p. 575.

Atheneum Publishers en 1962¹⁵³. Après l'énorme succès de l'album, Ursula Nostronom, l'éditrice de Harper & Brothers, regrettera de ne pas l'avoir publié dans sa maison, alors qu'elle l'avait refusé d'abord. Cet album « remporta très vite un immense succès qui depuis ne s'est jamais démenti puisqu'il est devenu un véritable classique du livre de jeunesse. »¹⁵⁴ Il a été traduit dans plus de trente langues pendant en un demi-siècle et fut adapté en dessin animé en 2008.

En 1961, l'artiste développe son propre style à partir de cet album. En effet, on pense que le style précédent est très influencé par celui de Jean de Brunhoff et par le trait de Saul Steinberg.

Dans l'histoire, les trois brigands sont devenus les trois pères des orphelins après avoir rencontré Tiffany une petite fille orpheline qui leur fait changer de regard sur la vie. L'auteur raconte une histoire sur les bandits d'honneur. Le thème des bandits est fréquent chez Ungerer, mais cette fois il a insisté sur la transformation du personnage à travers la rencontre d'un autre personnage. C'est ainsi que le malfaiteur devient le bienfaiteur.

Dans le texte et l'image, on trouve abondamment l'identité symbolique de Tomi Ungerer : c'est le « T » graphique et prosodique qui rend le rythme sujet. L'initiale du prénom de l'auteur, Tomi, est représentée dans l'album par « une grande hache rouge » [fig. 11]. De plus, dans le texte en français mais aussi en anglais, le « T » continue à évoquer le rythme graphique et sonore des *Trois brigands*, à travers des mots qui commencent par cette lettre : « tromblon », « troisième », « Tiffany », « de trésors », « trois tours ». La prosodie devient identitaire. Tomi Ungerer fait graphiquement et rythmiquement la prosodie de « T » comme s'il gravait son existence au présent où il est partout. Malheureusement cette prosodie de « T », on ne peut pas la retrouver dans la traduction en coréen. L'auteur continue avec ce « T » dans *Trémolo*. Il rime avec lui-même en travaillant entre son œuvre et sa vie. Voici, comment Meschonnic prouve cette relation :

La rime et la vie sont dans une relation d'implication et de transformation réciproque. Mallarmé l'illustre exemplairement, par sa poétique du oui, du « je me fus fidèle », syntaxe et prosodie¹⁵⁵.

¹⁵³ Tomi Ungerer raconte les circonstances du changement de l'éditeur dans une interview effectuée par Arthur Hubschmid, éditeur à L'école des loisirs, dans *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008.

¹⁵⁴ Thérèse Willer, *Graphic d'Art*, p. 63.

¹⁵⁵ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Gallimard/ Editions Verdier, 1986/2006, p. 219.

Ungerer grave sa prosodie identitaire dans ses albums, il trace, en quelque sorte, sa vie et son existence au moment de la création. La hache rouge souligne le courage et le soulèvement. Plus tard, l'image de la hache est remplacée par l'allumette dans *Allumette*. Sur l'image de couverture, l'héroïne soulève une allumette, qui est multipliée comme des boîtes d'allumette, sur la deuxième couverture. A la fin de l'histoire, elle participe à une action humanitaire. Ces images s'opposent à une autre image dans laquelle des soldats portent les armes (p. 29) Le raconteur dévoile « les forces armées inutiles » [fig. 12]. On peut également voir la même image de soulèvement, mais avec un ton très doux, dans *Frédéric* de Leo Lioni. Le héros soulève un coquelicot rouge en tant que poète. Les couleurs sont référentielles et connotent l'Histoire et la culture.

Couleurs symboliques et référentielles pour marquer le réalisme

Dès la couverture des *Trois brigands*, le drapeau tricolore de la France est illustré par le fond bleu, la hache rouge, le blanc des yeux, qui rehausse leur couleur azur. Pendant la première guerre mondiale, les soldats français portaient une veste bleue et un pantalon garance comme uniforme. C'est ainsi que la hache rouge symbolise le sang et la patrie du raconteur. Et le noir, bien que couleur de l'ombre et de la peur, et couleur du costume traditionnel pour l'homme alsacien, s'harmonise avec elles. Ces couleurs culturelles et sociales parlent et amplifient le *racontage* d'Ungerer. Cela montre le rythme de l'identité par les couleurs et le symbole.

En effet, chez Ungerer, les couleurs sont très codifiées et font référence au réel, sauf pour la première série de ses albums, car ils sont limités en nombre pour des raisons économiques concernant à l'impression en couleur et Tomi Ungerer n'était qu'un jeune artiste, peu expérimenté, au début de sa carrière. Pour l'utilisation des couleurs, Tomi Ungerer exprime et transpose sa joie dans *Rufus* à travers le héros, la chauve-souris, héroïne de l'histoire : « Un monde radieux, plein de couleurs, se déploya devant lui » [fig. 13]. *Les Trois brigands* et *Rufus* ont été publiés la même année, en 1961. Le premier à Munich, le deuxième à New York. Le style et la technique de ces deux albums sont quasi-identiques. On peut les considérer comme des albums jumeaux, mais bien sûr, l'histoire est différente.

On peut supposer que l'utilisation des couleurs référentielles chez Ungerer vient de l'influence de la culture alsacienne. En Alsace, la couleur est signe comme souvent dans d'autres civilisations. Plusieurs confessions religieuses coexistent dans cette région. C'est ainsi que l'appartenance religieuse a été une composante importante de l'identité de l'individu. Au XIX^e siècle, en Basse-Alsace (qui correspond à peu près au Bas-Rhin actuel), la couleur de la jupe indique la religion de la femme qui la porte. Par exemple, la jupe des jeunes femmes

catholiques est rouge ; la jupe des protestantes varie entre le vert (qui est la couleur usuelle) et le violet ou le bleu (pendant le Carême ou l'Avent) ; la jupe des femmes âgées est noire¹⁵⁶.

Par rapport aux couleurs, Ungerer rappelle le regard critique de ses deux grands-mères envers sa mère :

Mes deux grands-mères, grand-maman Bureau et Grand-maman Logelbach, regardaient d'un œil noir et soupçonneux une femme qui s'habillait de couleurs et se fardaient d'un œil noir et soupçonneux une femme qui s'habillait de couleurs et se fardait, à une époque où le blanc, le noir et le gris étaient les seules variantes de l'habillement et où fard et rouge à lèvres étaient extravagants¹⁵⁷.

On voit qu'Ungerer a remarqué ce conflit familial à cause des couleurs entre les différentes générations. Des préjugés sont véhiculés par les couleurs. Encore aujourd'hui, dans la société moderne, bien que la couleur de peau varie grandement selon les humains, bien des personnes nourrissent des préjugés sur la couleur du visage d'une personne en stéréotypant : blanc, jaune, noir. Tomi Ungerer est contre le préjugé même pour les couleurs du crayon, comme il a énoncé dans une interview. Mais, il choisit ses couleurs pour rendre compte du réel. Il montre le réalisme dans un monde irréel, situé à la lisière de la fable et du conte.

« Image survivante » ou source des histoires des brigands

En Alsace, il existe beaucoup d'histoires de brigands autour des châteaux en ruine que l'on voit, sur des collines pré-vosgiennes, en suivant la sinueuse Route des Vins. Est-ce pour cela que nous trouvons souvent le thème des brigands chez Ungerer ? Didi-Huberman utilise la notion de « l'image survivante » pour évoquer *l'image fantomale* et *l'image symptomale* de l'« inconscient du temps » dans son ouvrage, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Cette notion nous aide à comprendre *Les Trois brigands* qui n'est pas d'un abord aisé, si l'on ne comprend pas l'Histoire.

Dans *Les Trois brigands*, le trait des trois brigands est très simple pour ne pas dire minimaliste. Au début de l'histoire, ils ne portent pas de plume sur leurs chapeaux (p. 5). Le lecteur ne peut pas voir leurs chaussures. Ils sont assez fantomatiques. Cette image rappelle l'histoire des *Trois châteaux fantômes*¹⁵⁸. On trouve les Trois Châteaux, à côté du village

¹⁵⁶ L'indication du musée alsacien de Strasbourg.

¹⁵⁷ *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 10.

¹⁵⁸ J. Troxlerh, *Légendes, contes et récits d'Alsace*, Éditions du Bastberg, 1994, p. 182.

d'Eguisheim, près de Colmar constituant certainement un modèle pour la fin de l'histoire des *Trois brigands* qui se termine par le motif des « trois tours imposantes » :

« Les trois châteaux-forts, au-dessus de ce village, sont pour les habitants trois fantômes, trois géants et aussi trois sorcières. » [...] Emile Wagner, dans son livre « Les Ruines des Vosges », écrit que « les trois tours servent de cadran solaire aux travailleurs dans la vigne. [...] à trois heures [de l'après-midi], les Trois-Châteaux projettent leur ombre tout droit devant eux sur la déclivité de la montagne. » Et Robert Redslob dit également : « Ce monument féodal est une tour d'horloge qui se lève sur la plaine d'Alsace. Car les rayons du soleil, se glissant à travers les créneaux et balayant forêts, champs de labour et prairies de leur aiguille d'or qui lentement se déplace, marquent les heures et sont, pour le paysan, qui pousse la charrue, un cadran solaire plus précis que les cloches d'église ».

Tomi Ungerer a passé son enfance dans cette région. Il connaît certainement cette histoire et les Trois Châteaux d'Eguisheim. De plus, les habitants considèrent ces châteaux comme « une tour d'horloge ». Dans ces deux aspects, nous imaginons que pour le raconteur, l'image survivante de l'enfance reste et intervient au moment de la création. Le paysage géographique réel de l'enfance se superpose à l'histoire de l'album.

La mère de Tomi Ungerer, Alice Ungerer, est passionnée par le théâtre et les histoires. Nous supposons qu'Ungerer connaît probablement la pièce de Friedrich Von Schiller. Ce pourrait être l'une des sources du *racontage* pour *Les Trois brigands*. *Les Brigands* est la première pièce de Schiller. Cette pièce a été créée le 13 janvier 1782 à Mannheim. Elle met en scène le comte Maximilian von Moor et ses deux fils, Karl et Franz. Le père aime Karl, rebelle et charismatique. Mais le cadet Franz apparaît comme méchant et calculateur. Il est jaloux de Karl. Renié par son père, à cause du complot de son frère, Karl forme un groupe de brigands avec ses amis. L'auteur remet en question les notions de légalité et de légitimité.

Dans *Les Trois brigands*, Ungerer remet également en question cette légitimité par rapport à la valeur du trésor volé par les brigands. Il pose la question de la morale entre le bien et le mal. Les trois brigands sont porteurs de valeurs ambiguës. Ils sont en groupe. Ils se présentent à la fois individuellement et ensemble. Les images illustrent de leurs regards et gestes pluriels. Le raconteur pose la question de la valeur de l'argent à travers la voix innocente de Tiffany : « Mais, qu'est-ce que vous faites de ça ? » (p. 28) Finalement, c'est une question d'éthique. C'est ainsi qu'ils achètent un magnifique château pour loger tous les enfants malheureux. Ungerer met sous nos yeux la scène de l'achat ou de l'échange par de l'argent illégal. C'est pourquoi les trois brigands deviennent le propriétaire du château par l'acte de

l'échange dans l'illustration. Pour cette scène des trois brigands dont on ne distingue que la silhouette, Ungerer a été inspiré par une des planches de *Münchener Bilderbogen*¹⁵⁹ [fig. 14]. Ensuite le château se transforme en logement pour les enfants malheureux qui vivent longtemps sous la protection des trois brigands. Dans la vie, on se pose beaucoup de questions sur la valeur de l'argent, son pouvoir et son utilité. Alain Rey explique le rapport étroit entre le concept d'argent et l'Histoire de l'humanité :

Le concept qui déclenche le plus de mots populaires, c'est, avec le sexe, le fric. Le jour où les humains ont substitué au troc, à l'échange, qui est choix, classement, évaluation et relations humaines au sein d'une expérience du réel, un signe conventionnel, d'abord lié à des matières précieuses- d'où, en langage, le trajet des mots *argent* et *or* -, puis au pouvoir de convaincre (la *con-fiance*, la fiducie) et de contraindre, l'humanité s'est donnée à un maître abstrait, impersonnel, un pur signe voué à se vider des signifiances, tout en gardant ses pouvoirs tyranniques¹⁶⁰.

Par ailleurs, il existe un album américain *Topsys and Turvys*¹⁶¹ de Peter Newell (1862-1924), auquel Tomi Ungerer fait probablement référence : il montre trois brigands identiques [fig. 15]. Pour lire et regarder cet album, le lecteur doit regarder dans deux sens, à l'endroit et à l'envers [fig. 16]. Lire à l'envers par le jeu de l'ambigramme. De cette manière, on raconte une autre version de l'histoire subversive contre l'idée reçue par la manipulation du Pouvoir absolu.

En Corée, il existe aussi une histoire de ce genre, très connue, *Hong Kildong*¹⁶² dans laquelle le héros aide le peuple avec l'argent volé aux gens du pouvoir. Le thème du « gentil » brigand est certainement universel. Dans l'Histoire, les tragédies politiques sont souvent dissimulées, effacées et détruites par la force politique. C'est pourquoi d'autres versions de

¹⁵⁹ Dans le quatrième volume de ce recueil des planches en illustration, la planche n° 75.

¹⁶⁰ Stéphane Paoli et Alain Rey, *Causa. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 166.

¹⁶¹ Peter Newell, *Topsys and Turvys*, A wicked robber horseman charged upon a woodland elf, but found the little manikin could well defend himself. New York, Dover Publications, Inc. This Dover edition, first published in 1964, consists of a selection made from the following books: *Topsys & Turvys* by Peter Newell, as published by the Century Company in 1902. *Topsys and Turvys – Number 2* by P.S. Newell, as published by the Century Company in 1894.

¹⁶² Hong Kildong (홍길동 1443 ? -1510 ?), est une figure réelle de la Dynastie Chosun, qui marqua l'histoire coréenne par ses activités de bon brigand, à époque. En le choisissant comme le héros de son roman, *Hong Kildong Jeon* (홍길동전, 1612), Hoe Kyun 허균 (1569-1618) met en exergue les problèmes de la société de son époque, tout en critiquant le roi. Hong Kildong était un exemplaire de révolutionnaire issu du peuple, qui a voulu changer le monde.

l'histoire de l'humanité se déguisent en fable ou conte. Les auteurs et les artistes tentent de faire voir ce que l'on ne voit pas ou qu'on ne peut pas voir.

Provocation avec « T » : un coup contre la peur

Dans *Les Trois brigands*, on voit le héros dessiné de près, démolissant les roues d'une diligence. (p. 14-15) Le personnage a l'air d'un bourgeois dans cette voiture à cheval, il est étonné par l'action du brigand. Le lecteur s'étonnera également en voyant cette scène inattendue qui choque. Pourquoi Tomi Ungerer a-t-il osé montrer cette scène significative sans l'édulcorer ? Sans doute voulait-il symboliquement détruire la structure, la valeur, la norme et le cadre des codes « traditionnels » de la littérature de jeunesse, caractérisée par des auteurs confinés, pour la plupart, à une vision angélique de l'univers. Le trait du brigand symbolise peut-être l'artiste lui-même, en tant que « provocateur » :

Tomi Ungerer n'est pas un artiste prévisible, à coups de gueule et à coups de crayon, il pointe les sujets comme certains s'enferment dans le silence : bruyamment.
« Je suis provocateur, il faut réveiller les gens », dit-il.¹⁶³

Ungerer est comme les dadaïstes. En effet, les dadaïstes, comme Jean Arp, remettent en question les valeurs occidentales par la provocation et le scandale. De cette manière, il détruit emblématiquement la roue qui symbolise la loi, la norme et le système. L'auteur prend une position de destructeur en tant qu'artiste qui détruit les normes allant à l'encontre de la diversité. Si l'on observe attentivement les détails, le brigand porte une plume sur son chapeau et des chaussures de bouffon. Cette tenue est une allusion à l'écrivain. S'agit-il d'une scène de bouffonnerie ? Le rire est provoqué par l'humour noir. L'*anti-tradition* contient des éléments explicites de bouffonnerie. L'intention de l'auteur se reflète sans hésitation dans cette scène qui vise à briser un système absurde.

Sa volonté d'oser dérange souvent certains éditeurs et adultes qui ne veulent montrer que les choses belles ou les visions angéliques aux enfants. Dans une anecdote sur la publication des *Trois brigands*, Tomi Ungerer nous raconte la pression de la censure :

En Amérique, il souhaitait que j'enlève ma hache dans *Les Trois Brigands* alors qu'il y quarante ans, personne n'y trouvait la moindre objection ! La peur est

¹⁶³ Thérèse Willer, « Bêtes Noires, le thème de la guerre dans l'œuvre de Tomi Ungerer », dans *Propaganda, Histoire de se souvenir*, la collection de Tomi Ungerer, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2007. (Exposition au Mémorial de l'Alsace-Moselle à Schirmeck du 9 novembre 2007 au 6 janvier 2008, puis du 1^{er} mars au 31 mai 2008), p. 49.

consciemment utilisée par les gouvernements, les régimes. La peur de l'ennemi, la peur des terroristes, parce que cela détourne l'attention d'autres problèmes¹⁶⁴.

Ungerer nous demande d'être attentifs aux manipulations par la peur ! La voiture à cheval est placée sur la droite contrairement à la direction de la lecture de gauche à droite comme si les roues se dirigeaient vers le passé qui est un obstacle pour le futur, c'est-à-dire le changement du monde. L'action des coups de hache provoque un choc chez un autre personnage bourgeois ainsi que certains lecteurs adultes. La tension de l'histoire augmente par cette hardiesse. De toute manière, les enfants, en particulier les garçons, aiment les histoires qui font peur. Ungerer raconte ce souvenir de l'enfance en prenant appui sur le goût du sensationnel :

Quand j'étais petit, on avait un album de Bécassine, où l'on voyait un cambrioleur avec une lampe sourde, et qui entrait dans la maison. A cinq ans, ça m'avait foutu une trouille terrible. J'ai gardé de cette trouille un si bon souvenir que j'ai voulu donner cela aux enfants. Je suis resté mon propre enfant, je fais mes livres pour moi¹⁶⁵.

La réception des albums auprès des enfants témoigne de leurs goûts en matière de littérature de jeunesse. En effet, ce sont *Les Trois brigands* et *le Géant de Zéralda* qui ont le plus de succès commercial¹⁶⁶ et international avec ce motif de la peur, mais aussi avec ce mélange subtil d'humour et d'amour.

L'humour noir pour apprivoiser la peur ou contre la morale de Perrault

Tomi Ungerer nous démontre l'état de la peur et la conscience de la peur de manière humoristique. Cela va à l'encontre des contes de Charles Perrault qui détruisent l'espoir ou l'âme du peuple. Perrault souligne l'obéissance et son rôle d'éducateur pour la monarchie. Ses histoires propagent des préjugés, par exemple dans *Le Petit Chaperon rouge*, comme on le sait bien, l'auteur fait dévorer l'héroïne par le Loup en donnant *la Moralité* :

On voit ici que de jeunes enfants ;
Surtout de jeunes filles
Belles, bien faites, et gentilles,
Font très mal d'écouter toute sorte de gens,

¹⁶⁴ Tomi Ungerer, (participant avec d'autres illustrateurs), *Même pas peur*, « Envols d'enfance » pour les textes et les illustrations sauf mentions spéciales, 2012, Paris, Gallimard jeunesse, 2012, p. 54.

¹⁶⁵ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p. 79.

¹⁶⁶ *Ibid.* Arthur Hubschmid, éditeur et directeur de la maison d'édition, L'école des loisirs affirme ce succès. En Corée du sud, ces deux albums ont également un plus grand succès que les autres albums.

Et que ce n'est pas chose étrange,
S'il en est tant que le loup mange.

Cet avertissement correspond à l'autorité du pouvoir. Perrault a réécrit les contes populaires oraux en détruisant l'âme du peuple qui survit dans les épreuves. En effet, dans d'autres versions traditionnelles orales, l'enfant n'est pas dévoré par le loup : par exemple, on le remarque dans la version de Nivernais, « Le conte de la mère-grand »¹⁶⁷. C'est pourquoi il existe beaucoup de versions parodiques et des versions à l'envers du *Petit Chaperon rouge* de Perrault pour sauver l'héroïne. Tomi Ungerer lui aussi a voulu sauver des enfants comme le Petit Chaperon rouge, être naïf. La morale est relative selon la culture, le pays et l'époque. C'est pour cela que la morale provoque une tension dans la société car tout le monde n'a pas la même morale.

Vers la fin des *Trois Brigands*, « chaque enfant reçut un manteau et un chapeau comme ceux des brigands mais rouges. » Les enfants portent une tenue comme celle du Petit Chaperon rouge. Ainsi chez Tomi Ungerer, l'histoire des *Trois brigands* peut être une première réécriture ou la parodie du conte du *Petit Chaperon rouge*, car « chaque enfant reçut un manteau et un chapeau comme ceux des brigands, mais rouges » (p. 34) [fig. 17]. Puis il a dessiné une deuxième version parodique en 1975 dans *Tomi Ungerer Märchenbuch*¹⁶⁸. C'est un mélange avec *la Belle et la Bête* [fig. 18]. Le loup apparaît dans le costume d'un prince qui est le propriétaire d'un château et finit par épouser la fillette. Ensuite la troisième version est l'album *Zloty*, apparu en 2009, qui suit le chemin narratif du Petit Chaperon rouge, mais avec une fille très autonome qui sait tout faire [fig. 19].

Ainsi Tomi Ungerer détruit-il symboliquement et volontairement le code conventionnel et traditionnel par rapport à l'image de l'enfant, dans la littérature de jeunesse et la société. Il s'oppose à des histoires qui s'inscrivent dans la « norme » :

J'ai toujours pris plaisir au détournement et à l'inversion des histoires. Que Blanche-Neige soit kidnappée par d'affreux petits nains sadiques, que la Belle au bois dormant couvre d'insultes un prince lubrique qui vient de la baiser, ou que Chaperon rouge, sous un coup de foudre, parte pour faire la noce avec le loup et laisse sa grand-mère mourir de faim¹⁶⁹ ! », explique Tomi Ungerer¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Voir *Le Conte populaire français* de Paul Delarue et de Marie-Louise Tenèze, Tome I, Maisonneuve et Larose, 2002.

¹⁶⁸ « Rotkäppchen » [Le Petit Chaperon rouge]

¹⁶⁹ *33Spective*, op.cit.

¹⁷⁰ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, Graphic art*, Editions du Rocher, 2011, p. 126.

Bien que les frissons soient augmentés par le thème du kidnapping, il s'agit d'une sorte de conte à l'envers. D'ailleurs Tomi Ungerer montre la peur avec humour comme un jeu pour que les lecteurs la saisissent et la domptent. Il exorcise la peur par le rire. Ainsi il stigmatise la vraie utilisation de la peur par le pouvoir politique :

Il y a un contrôle sur les gens par la peur. C'est un outil de travail pour les politiques pour garder une emprise sur le peuple. Le racisme, la peur d'une autre race. Peur de quoi ? Qu'ils nous prennent quelque chose ?¹⁷¹

La politique de la peur est liée au dualisme entre le bien et le mal. Ungerer détruit le système de ce dualisme, le bon et le méchant, dans son conte. Il raconte donc, sans les avoir vraiment divisés, le Bien et le Mal, lesquels sont relatifs par rapport à des situations. Dans chaque situation, il faut observer. C'est ainsi qu'Ungerer transpose une situation ambiguë. Bref, il essaie d'inventer une nouvelle morale pour que le lecteur réfléchisse à la relativité de la morale.

INVENTEUR OU DESTRUCTEUR DU TEMPS ?

L'artiste est inventeur de temps. Il façonne, il donne chair à des durées jusqu'alors impossibles ou impensables : apories, fables chroniques¹⁷².

Fils d'un concepteur d'horloges, Tomi Ungerer réfléchit souvent sur la relation au temps. Pour un projet de l'album, il faut terminer dans les temps. Il est rapide pour produire un album. Il témoigne : « j'ai fait ce livre en trois, quatre semaines. Ça durait un peu longtemps à l'époque car il fallait les séparations de couleurs [...] Je sortais deux, trois livres par an à l'époque. [...] J'ai appris aux Etats-Unis à travailler très vite, surtout dans la presse et dans la publicité : ils voulaient tout en quelques jours. [...] Quand je me mets à un livre, c'est tous les jours. Par exemple, pour *Otto*, ça m'a pris dix jours de travail, de 9 heures du matin à 7 heures du soir¹⁷³ ». Son affirmation manifeste une discipline dans l'organisation de son temps de travail. Ungerer fait pour les albums mais, simultanément, pour la publicité, des livres pour adultes et des affiches militantes.

¹⁷¹ Tomi Ungerer, (participant avec d'autres illustrateurs), *Même pas peur*, « Envois d'enfance » pour les textes et les illustrations sauf mentions spéciales, 2012, Paris, Gallimard jeunesse, 2012, p. 54.

¹⁷² Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les éditions de Minuit, 2014.

¹⁷³ Tomi Ungerer, *tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p.62 ; p. 65 ; p. 70 ; p. 83.

Maître du temps : relativiser le temps

Tomi Ungerer veut sûrement détruire la notion du temps chronologique. Cette pensée est contre celle de son père, concepteur de l'horloge :

Mon père avait toute confiance dans les horloges qui, du tic au tac, réglementaient son comportement. Alors que, pour moi, la notion du temps relève d'un tac au tac relativisé par le doute. Ce qui ne m'empêche pas d'avoir un tic pour la ponctualité. Je ne mets jamais une date sur une lettre ou dans mes journaux et chaque unité de temps est élastique- souvent quelques minutes ont longueur d'heures¹⁷⁴.

Ungerer s'appuie alors sur la relativité du temps. On peut considérer que son père, Théodore Ungerer, était une sorte d'« *homo faber*¹⁷⁵ », par l'influence de la famille du fabricant d'horloges et la société industrielle qui est en pleine croissance après la révolution de l'industrie. En revanche, on peut considérer que Tomi Ungerer est un type d'« *homo ludens*¹⁷⁶ ». En effet, l'artiste insiste sur l'importance de l'acte de jouer. Dans *Cricter*, *Le chapeau volant*, *Amis-amies*, on voit souvent les motifs et les objets du jeu : toboggan, cerf-volant, cerceau entre autres. Pour le raconteur, la vie est le jeu. Le temps est le jeu.

En outre, dans les images, Ungerer utilise continuellement le motif du damier, qui est celui du jeu d'échecs, préfigure « la scène de la vie ». Le damier symbolise le temps infini et le lieu des oppositions et des combats entre le bien et le mal. Il dessine soit sur les vêtements des personnages pour Félix dans *Les Aventures de la famille Mellops* ; Allumette dans *Allumette* ; Flix dans *Flix* soit sur les couettes du père de Zéralda dans *Le Géant de Zéralda* ; de Jo dans *Pas de baiser pour Maman*. En art plastique, on voit fréquemment ce motif. Johannes Vermeer l'utilise dans ses tableaux pour représenter le sol. Les surréalistes Max Ernst et Marcel Duchamp ont joué avec le motif des échecs.

Dans *Pas de baiser pour Maman*, le chat Jo a démonté le réveil par curiosité et ensuite le détruit sous l'effet de la colère : « Furieux, Jo a jeté par la fenêtre la carcasse inerte du réveil, ainsi que la torche et l'ouvre-boîtes. Le tout a atterri bruyamment, sept étages plus bas » (p. 7)

¹⁷⁴ Tomi Ungerer, *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 10.

¹⁷⁵ Expression énoncée par Benjamin Franklin, pour rendre compte du fait que « l'homme est un animal fabricant d'outils ». Cette notion est notamment abordée par Henri Bergson, dans *L'Évolution créatrice* (1907) : « En définitive, l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication ».

¹⁷⁶ Cette notion est utilisée par Johan Huizinga (1872-1945) dans son ouvrage *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu* (1938). Sa thèse principale est que le jeu est consubstantiel à la culture.

[fig. 20].

Dans les autres albums, comme *Zloty*, les horloges sont en panne. Elles constituent de objets décoratifs. Parfois, il n'y pas de pendule. Tomi Ungerer a-t-il une phobie du temps chronologique ? « Le temps représente pour le dessinateur une notion particulière fascinante, à bien des égards, il a été familiarisé très tôt¹⁷⁷ ». En effet, sa famille collabore avec Jean-Baptiste Schwilgué, à la construction de l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg. Son grand-père Alfred, puis son père Théodore succèdent à Schwilgué¹⁷⁸. Le temps chronologique constitue peut-être une menace pour l'auteur. Dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*, la tête chauve d'un académicien est blessée par une montre à gousset.

Le temps est la durée selon Henri Bergson. Comme lui, Tomi Ungerer affirme une notion du temps qui évoque souvent la durée. Dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*, l'escargot rappelle le rapport du rythme de *lento* et de la durée sur deux cadres : dans les deux scènes, il est à gauche sur le haut du cadre dans la journée. Il est à droite sur la page suivante, la nuit où la pleine lune et la chauve-souris sont représentées. En bas de cette page, une fleur fanée marque la durée du temps ainsi que l'allusion à la mort [fig. 21].

Chez Gilles Deleuze, le concept d'*aiôn* s'oppose à celui de *chronos*. En grec ancien Αἰών signifie « âge », « génération », « éternité » et « destinée ». *Aiôn* est le temps de l'action des corps, de l'instant pur, de l'événement, tandis que *chronos* est l'extra-temporalité. *Aiôn* est surface selon lui.

Toujours déjà passé et éternellement encore à venir, *Aiôn* est la vérité éternelle du temps : pure forme vide du temps, qui s'est libérée de son contenu corporel présent, et par là a déroulé son cercle, s'allonge en une droite, peut-être d'autant plus dangereuse, plus labyrinthique, plus tortueuse pour cette raison - cet autre mouvement dont parlait Marc-Aurèle, celui qui ne se fait ni en haut ni en bas, ni circulairement, mais seulement à la surface, le mouvement de la « vertu »...Et s'il y a un vouloir-mourir aussi de ce côté, c'est d'une tout autre façon¹⁷⁹.

L'*aiôn* est horizontal. Le *chronos* est vertical, profond. « Toute la ligne de l'*Aiôn* est parcourue par l'Instant, qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place¹⁸⁰ ». Est-ce pour cette raison, qu'Ungerer se déplace sans cesse ? « [L'instant] est l'instance paradoxale ou le point aléatoire, le non-sens de surface et la quasi-cause, pur moment

¹⁷⁷ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, Graphic art*, Editions du Rocher, 2011, p. 138.

¹⁷⁸ Voir *Graphic art*, Thérèse Willer explique attentivement dans « le thème du temps, un atavisme familial »

¹⁷⁹ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, p. 194.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 195.

d'abstraction dont le rôle est d'abord de diviser et de subdiviser tout présent dans les deux sens à la fois, en passé-futur, sur la ligne de l'*Aiôn*¹⁸¹ ».

Néanmoins, il nous semble qu'Ungerer reconstruit le temps du *Kairos*, c'est-à-dire le moment de l'opportunité comme dans *Le Chapeau volant*. Le raconteur illustre ce moment de chance qui arrive avec le vent. Il faut le saisir quand il passe. Il s'agit d'une subjectivité du temps. Le sujet est le maître du temps. Le *kairos* est « l'instant T » de l'opportunité. « Maintenant est le bon moment pour agir. » Avant est trop tôt. Après trop tard. Quand est-ce que « maintenant » ? Il faut simplement observer et saisir ce moment. Ce moment crée une profondeur dans l'instant. Il est le temps du discernement dans divers domaines : la politique, la stratégie, la guerre, la médecine, la philosophie, la théologie. Il faut connaître la juste mesure.

Ainsi, pour l'artiste, la mesure vit en symbiose avec la décision.

Contre la mode

Les historiens d'art sont des spécialistes, qui ont des normes, qui suivent la mode.

Moi je suis un destructeur, je vais contre la mode.¹⁸²

Dans cette affirmation, Tomi Ungerer prend une position « contre la mode ». Par exemple, le choix des héros pour « cinq histoires fabuleuses d'animaux¹⁸³ » : *CriCTOR* (1958), *Adélaïde* (1959), *Émile* (1960), *Rufus* (1961), *Orlando* (1966), en qualifiant le gentil serpent, le kangourou volant, la pieuvre coopérative, la chauve-souris aimable, le brave vautour. Il a fait un casting d'animaux assez « effrayants », en les transformant en « gentils ». Ce sont des héros que l'on ne choisit pas vraiment dans la littérature de jeunesse, dans les années soixante ou peut-être encore aujourd'hui. Tomi Ungerer raconte continuellement des histoires contre les préjugés humains. Il est aussi contre les préjugés par rapport aux animaux. Thérèse Willer souligne qu'« il donnait une nouvelle chance à des bêtes considérées comme dangereuses ou mal-aimées dans la littérature pour la jeunesse qui privilégie habituellement des espèces plus inoffensives¹⁸⁴ ». Les animaux « répugnants » ou « effrayants » sont transformés en amis-héros des enfants et des adultes.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Thérèse Willer cite et traduit pour son article « L'œuvre graphique de Tomi Ungerer » dans la *Revue pour les enfants*, Autour de Tomi Ungerer, N 171, septembre 1996, p. 59 : « Kunstkriker sind Spezialisten, die haben Normen, das sind Mitmacher. Ich bin ein Zerstörer, ich gehe gegen die Mode. », Charlotte Selling, « Heute hier, morgen fort », in *Cosmopolitan*, 1983, p. 192-198.

¹⁸³ *Fünf fabelhafte Fabeltiere* : Diognes Verlag réunit les cinq albums dant un coffret portant ce sous-titre, en 1980. Thérèse Willer évoque ce sujet dans sa thèse, *Graphic Art*, p. 35-40.

¹⁸⁴ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, Graphic Art*, Editions du Rocher, 2011, p. 36.

Mais, plus tard, il a choisi plutôt le chat, comme totem, dans pour *Pas de baiser pour Maman*, sa fable autobiographique dans lequel l'enfant n'aime pas les bises de sa maman. Et encore le chat et le chien, pour *Flix*. Dans cet album, le raconteur met en scène de l'accouchement d'une chienne, la femme de Flix !

Le raconteur se révolte modérément, comme poète ou fou, contre certaines valeurs absurdes et sociales qui reproduisent sans cesse les préjugés, l'inégalité et la peur. Nous préférons utiliser le terme de raconteur au lieu d'auteur-illustrateur qui sépare le travail du texte et de l'illustration¹⁸⁵. L'illustrateur raconte aussi l'histoire, mais par le biais d'illustrations.

Dans *Crictor*, le boa constrictor se transforme sans cesse en changeant de geste ou de forme. Le raconteur s'amuse avec les lignes sinueuses du serpent. Le boa devient les lettres d'un abécédaire, un toboggan, une corde à sauter, un nœud pour l'exercice des *boys scouts*. Il provoque le sourire, avec un trait simple et minimaliste qui ressemble au style graphique de Saul Steinberg. Dans le christianisme ou la culture occidentale, le serpent est devenu le symbole du mal, ainsi qu'en témoigne la Genèse de la *Bible*. Le raconteur le transforme en symbole du bien. Le serpent est un symbole de l'être primordial et du phallus dans toutes les civilisations.

Par ailleurs, la forme O est probablement une allusion à *l'Histoire d'O* qui a été un choc pour le raconteur. La forme du O correspond à la fois au zéro, à celle de la pièce de monnaie et au trou, qui symbolise « l'ouverture sur l'inconnu » ou « la vacuité féconde ». Elle fait allusion à la bouche « gorge » ou au sexe féminin. C'est ainsi que Tomi Ungerer parle du tabou contre le sexe, l'argent et l'Église, se cachant sous le texte simple de la fable. Dans *Crictor*, on peut remarquer alors une allusion (p. 12-13) :

Elle lui apporta des palmiers pour lui rappeler sa forêt natale. Crictor fit comme les chiens quand ils sont heureux, il agita la queue. Bien nourri, Crictor devient plus long, plus long, plus fort, plus fort.

Sur l'image, curieusement, Crictor regarde le postérieur de Madame Bodot qui est en train de mesurer sa taille avec une équerre en forme de triangle, les trois ponts étant appelés « sommets », à l'opposé d'une forme triangulée de la position du boa et de madame Bodot. En détail, le raconteur fait (sou)rire par le regard empreint de curiosité de Crictor et par l'araignée suspendue à un lustre [fig. 22].

¹⁸⁵ Lors de la conversation avec Christian Heinrich, il considère comme auteur, pas vraiment illustrateur de ses albums, la série *les P'tites poules*, en 14 albums, texte écrit par Christian Jolibois.

En effet, dans cet album, le raconteur joue avec la forme : « La forme du O », le rectangle pour les cadres de l'image, les triangles, voire la ligne du serpent qui se transforme sans cesse. Le serpent apprend l'alphabet et les chiffres en imitant leurs formes.

Le serpent est l'énergie vitale, spirituelle et pulsionnelle dans la tradition de l'Inde. C'est ainsi que le raconteur choisit certainement l'animal comme symbole de la sagesse et des pulsions de vie. Ce double sens est le dynamisme de la pensée ungererienne. Nous évoquerons attentivement ce sujet de métamorphose dans la deuxième partie.

Dans la culture chrétienne, on sait que le plaisir ou le plaisir du sexe, de l'argent, de la gourmandise est considéré comme un péché ou est interdit. Nous nous demandons si le raconteur déconstruit volontairement ce tabou à cause de son éducation familiale qui était plutôt puritaine dans une famille protestante. Avec son caractère rebelle, il est contre la rigidité religieuse :

Mon frère aîné était là, remplaçant un père dont il avait le caractère, pour me discipliner et m'inculquer les règles d'une morale protestante. [...] Je suis né rebelle, en cela différent de mon frère et de mes sœurs. [...] Dès mon départ dans la vie, j'ai décidé de ne pas être respectable, de me libérer afin de donner un horizon à mes frustrations. [...] Je suis né rebelle. Cela me suffit¹⁸⁶.

Dans cette affirmation, on voit que Tomi Ungerer est contre les règles d'une morale protestante depuis l'enfance. Sa famille s'est distinguée par l'esprit et les valeurs protestantes et bourgeoises. Mais il refuse occasionnellement cette identité familiale en évoquant son humour alsacien dans l'esprit de la communauté alsacienne. En parlant les trois langues, « français à la maison, allemand à l'école, alsacien avec [s]es petits copains¹⁸⁷ », s'est-il remis en question ?

Tomi Ungerer est un passeur entre les langues, les pays, les cultures, les valeurs. Avec les expériences de son enfance, pendant le régime nazi, sa pensée est marquée par la relativité :

Dans le « meilleur des mondes », je m'adaptais. Là se trouve l'origine de ce que j'ai appelé par la suite mon caméléonisme. Tout était remis en perspective par la complexité de la situation¹⁸⁸.

Notre analyse montre par la suite comment Tomi Ungerer manifeste cette situation complexe.

¹⁸⁶ *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 10.

¹⁸⁷ *À la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1991, p. 50.

¹⁸⁸ *Ibid.*

Contre la valeur dichotomique : la frontière entre deux, « le bien et le mal »

Ungerer montre la scène des contrebandiers dans *Les Mellops spéléologues* ou bien le cambrioleur dans *CriCTOR*. Plus tard, le personnage « malfaiteur » devient « gentil » dans *Les Trois brigands*. Dans cet album, Ungerer soulève des questions sur la valeur de l'argent, de l'éthique, de la bonté et de la méchanceté. Cet album n'est pas facile nonobstant la simplicité de son histoire. L'image est simple mais sa résonance est profonde.

Dans cette section, nous regardons attentivement la scène des enfants malheureux sur les chariots, en double page (p. 30-31) [fig. 23]. Pourquoi le personnage ivre est-il là ? Pourquoi son index indique-t-il les chariots où les enfants ont l'air d'être joyeux ? Cette scène fait beaucoup d'allusions. En outre, elle a été modifiée pour la version américaine [fig. 24]. Que se passe-t-il ?

Examinons attentivement les détails : La moitié des chariots sont tirés par des ânes où les enfants ont l'air d'être joyeux, en couleurs, et l'autre moitié en blanc qui est une allusion aux os ou à des crânes. A quoi peut-on penser ? Pourquoi un des trois brigands porte-t-il une pancarte jaune ? Si l'on connaît l'Histoire et surtout l'histoire des enfants juifs, on peut deviner facilement le sens de l'image. Dans cette scène, le raconteur donne gentiment des indications en soulignant le caractère ivre du personnage. Sous le régime nazi, dans l'enfance de Tomi Ungerer, les enfants juifs étaient dans une situation malheureuse et tragique. Dans le récit, ce sont les brigands qui sauvent les enfants malheureux. Il est intéressant de voir que l'étymologie des mots *brigand* et de *brigade* est la même. Que se passe-t-il ? Au Moyen Âge, les « troupes de soldats » qui ne sont pas payées par le seigneur, se transforment en troupes de brigands.

Attribuer le Mal au démon ou au mauvais démiurge des dualismes est la démarche la plus simple pour s'en accommoder et pour lutter contre le désespoir. Placer un démon dans chaque malfaisance humaine conduit à inventer une police et une justice supérieures aux valeurs simplement humaines¹⁸⁹.

Sur l'image, le personnage ivre nous fait penser aussi à un poème d'Apollinaire, « Schinderhannes », où le poète narre le récit d'un des brigands allemands les plus célèbres, qui est comme *Robin des Bois*. Dans *Les Trois brigands*, les motifs de la fleur et du vin sous l'arbre sont attribués à ce personnage. Mais, l'ivrogne a été modifié en marchand de vin pour la version américaine, via la suppression de l'image du verre de vin. En effet, les scènes représentant de

¹⁸⁹ Stéphane Paoli et Alain Rey, *Causa. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 163.

l'alcool ou la cigarette ou la nudité sont souvent censurées en Amérique, surtout dans la littérature de jeunesse.

La guerre ce n'est pas une rigolade, c'est une rigole qui déverse à profusion le sang dans les caniveaux d'un héroïsme souvent involontaire. L'intégration dans un régime totalitaire à outrance est pollutionnaire. La paranoïa à outrance. On ne sait plus la différence entre l'exportation et la déportation. On vit sur le qui-vive, on surveille sa langue, ses gestes. Pour nous, le seul espoir était la victoire des alliés. Je n'oublierai jamais le jour où notre professeur annonça : - Stalingrad ist gefallen ! Stalingrad est tombé ! Il épongeait ses larmes, et nous notre sourire¹⁹⁰.

Dans des situations de guerres ou de conflits, où peut-on trouver le bien ? Est-ce bien, la force ? Est-ce bien, la loi ? En face de la monstruosité du monde, qui parle du bien et du mal ? Il n'y a que des manipulations idéologiques, politiques et religieuses. Dans ces manipulations, les individus ou certains groupes sont victimes du pouvoir dominant.

Il y a deux sens opposés sur l'image survivante : une déportation des enfants juifs ou le sauvetage comme *Kindertransport*¹⁹¹ en 1938.

Le mal est converti en bien, par la rencontre d'une enfant Tiffany, dans *Les Trois brigands*. Ce qui le passionne, dévoile Ungerer dans le film documentaire¹⁹², c'est ce *no man's land*¹⁹³ entre le bien et le mal. C'est pour cette raison que l'auteur raconte encore l'ogre converti dans *Le Géant de Zéralda*.

Dieu et le diable, les deux démiurges sont [...] des rêves, des cauchemars et surtout des alibis. L'homme étant la mesure de toutes choses, cette espèce est la cause du mal, du choix du mal, quitte à l'appuyer sur le pari de Dieu ou de valeurs divinisées. Ces valeurs fantasmées, malgré le règne écrasant de la matière, de la quantité, de l'argent, elles-mêmes transformées en valeurs et en armes, agissent partout¹⁹⁴.

¹⁹⁰ À la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1991, p. 56.

¹⁹¹ Une opération humanitaire par la Grande-Bretagne avant la Seconde Guerre mondiale entre 1938-1939. Les familles anglaises accueillent environ dix mille enfants juifs d'Allemagne, d'Autriche et de Tchécoslovaquie. Par exemple, W. G. Sebald évoque cet événement dans son roman *Austerlitz* (2001) entre autres. Warner Bros réalise *Les chemins de la liberté* (2000), un film documentaire, qui montre bien cette empreinte historique.

¹⁹² *Tomi Ungerer : l'esprit frappeur* de Brad Bernstein, 2012.

¹⁹³ Une expression anglaise signifiant « Terre d'aucune personne », une zone non habitée située entre deux frontières ; dans le sens figuré, un sujet où personne ne s'est encore aventuré à prendre une décision.

¹⁹⁴ Stéphane Paoli et Alain Rey, *Causa. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 248-249.

Le pouvoir a besoin de se mettre en scène selon Balandier¹⁹⁵. Le déplacement sacrificiel intervient pour rassurer ses sujets sur sa légitimité à *être*, à demeurer. La relation entre le sacré et le sacrifice posent ou imposent des questions de valeur morale selon le changement du pouvoir, surtout dans la culture chrétienne, dans le monothéisme qui joue entre le bien et le mal. Le refoulement par le pouvoir apparaît sans cesse dans ce système dichotomique. L'être faible est reconnu pour ce qu'il est : une métaphore. On voit les mythes pour ce qu'ils sont : des fables. On cherche un autre art de vivre, une autre conception du monde, une autre littéralité, avec d'autres individus qui vont les exprimer et les traduire au peuple¹⁹⁶. C'est pourquoi Tomi Ungerer propose un système de transcendance, comme la transformation du personnage, en utilisant le mot « converti ». Pour la métamorphose continue, Tomi Ungerer utilise souvent la notion de « caméléonisme ». Cette notion est liée à son identité alsacienne et à l'histoire de l'Alsace. Les Alsaciens et les Alsaciennes ont dû jouer un rôle contre leur identité selon le changement du régime, comme les « malgré nous ». En effet, ces Alsaciens enrôlés de force dans l'armée allemande ont dû se battre contre les Français.

« Langues fraternelles »

Je n'ai pas de langue maternelle. J'ai simplement plusieurs langues fraternelles. Dans chaque langue, je parle avec un accent différent. C'est sans doute dû à mon caméléonisme alsacien, mon mimétisme. Je parle français avec un accent germanique, l'allemand avec un accent français¹⁹⁷.

Le monde est paradoxal. C'est pourquoi l'artiste ou le penseur a le désir de mettre en ordre pour l'harmonie du monde ou simplement de montrer l'état de ce monde paradoxal. Tomi Ungerer revendique la standardisation de la valeur. Il n'est pas pour l'anti-valeur. Il est plutôt moralisateur mais pour établir des nouvelles valeurs et pour montrer les variations des valeurs des communautés différentes. Certains enfants sont victimes des valeurs « aberrantes » des adultes, comme dans un conflit entre l'ancienne génération et la nouvelle génération, car le monde a changé, les mentalités évoluent lentement ou rapidement.

La politique utilise souvent le conflit entre « nous » et « les autres ». Dans la société coréenne, la « peur rouge » continue sous l'influence des Etats-Unis. La Corée est divisée en deux, entre la Corée du Nord et la Corée du Sud à cause de la guerre idéologique (1950-1953).

¹⁹⁵ *Le Pouvoir sur scène*, Paris, Fayard, 2006.

¹⁹⁶ Michel Meyer, *La problématique*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 2010, p. 63

¹⁹⁷ Tomi Ungerer, *Vracs*, Paris, Le cherche midi, 2000, 2014, p. 51.

Le gouvernement Park Chung-hee a beaucoup utilisé cette peur rouge pendant seize ans (1963-1979) pour éliminer ses ennemis politiques¹⁹⁸. Récemment, en 2016, le Gouvernement Park Keun-hye, la fille de l'ancien dictateur Park, a fait un grand scandale avec des « listes noires » qui existent depuis qu'elle est au pouvoir, depuis quatre ans, par rapport aux auteurs et artistes engagés. En effet, la subvention à leurs projets culturels a été supprimée.

D'où vient cette guerre absurde ?

Sorciers et sorcières, censés œuvrer à son service, ont été traqués, démasqués, torturés, brûlés, au nom de Dieu et de l'unité de l'Église, car c'est la chasse aux hérésies qui a déclenché le grand « acte de foi », l'auto da fé en portugais, au XIV^e siècle. Cette chasse a duré quatre siècles et est reparue par métaphore aux Etats-Unis, grâce au sénateur McCarthy. Le langage ne ment pas : l'expression « chasse aux sorcières » n'est pas née à la fin du Moyen-Âge et ne met en cause apparente aucun surnaturel ; elle est traduite de l'anglo-américain et désigne la guerre contre l'ennemi de l'intérieur aux Etats-Unis, en croisade contre le démon du communisme assimilé aux *witches* traquées et brûlées à Salem. L'histoire des mots [...] montre combien le sacré peut se dégrader en folklore et en conte enfantins¹⁹⁹.

Ungerer a eu aussi des ennuis avec le FBI à cause de ses affiches militantes contre la guerre du Viêtnam vers 1968-1969.

Pendant plusieurs siècles, l'Alsace fut un champ bataille, mais les gens savent vivre ensemble, quoiqu'appartenant à des communautés différentes : catholique, juive et protestante. Nous nous demanderons si c'est l'humour alsacien et le respect mutuel qui sont un moteur de cette harmonie. Ungerer a recours à deux communautés différentes dans *Flix* et *Zloty* pour raconter l'amitié. Sa préoccupation est que les vies soient harmonieuses, malgré la différence.

Dans son enfance, Ungerer a vécu entre deux pays, la France et l'Allemagne, deux langues, le français et l'allemand. Anne Schneider souligne l'importance de la langue alsacienne pour lui :

L'alsacien représentant pour lui la liberté, le jeu, la convivialité, l'amitié.
Communiquer avec les « Wackes²⁰⁰ », c'est-à-dire les copains au sens plus déluré, les

¹⁹⁹ Stéphane Paoli et Alain Rey, *Causa. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 164.

²⁰⁰ Tomi Ungerer, *À la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance*, Paris, L'école des loisirs, coll. « Medium », 1993, p. 38.

voyous ou les garnements, échanger billes, jeux, parties de foot a laissé d'innombrables traces linguistiques dans son œuvre, mais aussi dans sa conception de la notion de frontière, dans la vision d'un monde fraternel où l'égalité qu'il a vécue est fondée sur le partage de la langue de l'enfance. [...] C'est la langue de la rue, imagée, mêlée d'injures, d'amalgames, de jeux de mots incessants ²⁰¹.

C'est cette langue que Tomi Ungerer appelle « le luxe d'Alsacien ! ²⁰² ». Son humour vient certainement de l'alsacien et de la culture alsacienne dans son histoire douloureuse. Le poète Claude Vigée témoigne, dans ses œuvres, ²⁰³ d'une bonne entente entre catholiques, juifs, protestants lors de leur une cohabitation territoriale en Alsace, malgré les Guerres.

Contre les Tabous

« Le secret »

Bien qu'unies par la même foi

Dès l'âge le plus tendre, les filles de Jérusalem

tantôt sont saintes, tantôt enceintes.

Mais comme donc faut-il s'y prendre

– insoluble problème –

pour être vierge, sainte, et enceinte à la fois ? ²⁰⁴

Dans ce poème, Claude Vigée souligne avec son humour l'absurdité du dogme catholique. En effet, le dogme de l'Immaculée Conception ne proclame qu'en 1854 par le pape Pie IX. Si le lecteur l'entend avec la rigidité, ce poème devient un grand sacrilège pour les croyantes. C'est de cette manière que, souvent, les poètes et les artistes détruisent d'abord les tabous d'abord par leurs œuvres.

Ungerer se caractérise lui-même comme rebelle et provocateur. Il ne détourne pas les yeux. Il observe, questionne, dénonce avec son humour. Il détruit sans cesse les tabous ou les interdits de la littérature de jeunesse.

²⁰¹ Anne Schneider, *Tomi Ungerer et l'alsacianité*, p. 1.

²⁰² Tomi Ungerer, *À la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance*, La Nuée bleu, p. 56.

²⁰³ *Un panier de houblon*, Tome 1 *La verte enfance du monde*, JC Lattès, 1994, Tome 2 *L'arrachement*, JC Lattès, 1995.

²⁰⁴ *L'homme naît grâce au cri. Poèmes choisis (1950-2012)*, Point, 2013, p. 256

Peut-être que mes livres sont restés parce que, justement, ils faisaient sauter des tabous ? Je suis allé dans une classe où on a demandé aux enfants quelle était l'image qui les avait le plus marqués dans mes livres. Ils ont tous parlé d'Otto, des ruines, de la guerre, sauf un petit garçon qui a répondu que ce qui l'avait le plus impressionné, c'était le mur avec les femmes nues dessinées dans la dernière image...²⁰⁵

Ungerer utilise souvent l'érotisme dans ses dessins pour souligner son fantasme ou critiquer la société. Il introduit cet aspect dans le hors-plan de l'intrigue dans *Otto*. D'où on voit deux femmes nues dans les deux cadres fixés sur le mur d'un salon lors des retrouvailles entre Oskar et David sous le témoignage d'Otto (p. 30) [fig. 25]. Cette image est modifiée pour la version américaine, publiée aux éditions Phaidon [fig. 26]. On croyait que les Etats-Unis étaient un pays moderne et libre. Mais on y décèle plus de censure que dans les autres pays.

Ma réputation dans les livres pour enfants est que je faisais sauter tous les tabous. Déjà j'utilisais des mots qui n'étaient pas dans les livres pour enfants à l'époque (*tillbury* ou *blunderbuss*, par exemple). Ensuite j'étais le seul illustrateur à montrer du sang, des gens qui boivent, qui fument, donc ce n'était pas du goût des bibliothécaires. Je rigolais bien avec Ursula car on faisait des blagues macabres ensemble pendant les conventions à Chicago, on avait la même colère vis-à-vis de l'hypocrisie américaine, et le même amour pour l'humour noir²⁰⁶.

Pour Ungerer, la colère a été une des sources de sa création artistique. L'hypocrisie américaine l'exaspérait. Il a publié *Fornicon*, *Party* sans tabou pour critiquer cette société américaine bourgeoise et la mécanisation du sexe, du système du capitalisme et de la société de consommation. Les critiques d'Ungerer concernant l'hypocrisie américaine furent mal reçues par la société américaine après la publication de *Fornicon*. C'est pour cela qu'il est parti au Canada en 1971. Par la suite, ses albums ont été exclus dans des bibliothèques pendant 40 ans en Amérique à cause du boycottage par les bibliothécaires.

Pour sa part, Sigmund Freud évoque les trois figures du tabou dans la société, dans *Totem et tabou*, publié en 1913 : le sexe, la politique, l'Église. Il tente de répondre, dans son œuvre, à la question posée par les anthropologues de son temps en ce qui concerne la prohibition de l'inceste.

Au sens strict, *tabou* englobe seulement a) le caractère sacré (ou impur) de personnes ou de choses, b) le mode de limitation qui résulte de ce caractère, et c) la

²⁰⁵ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p. 84.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 76.

sacralité (ou impureté) qui procède de la violation de cet interdit. Le contraire de tabou se dit en polynésien 'noa', ce qui signifie 'habituel' ou 'commun'...²⁰⁷

Même si la société a évolué, les tabous traversent le temps et la communauté humaine. Les tabous sont différents selon la culture humaine. Aujourd'hui, la science revêt de plus en plus l'aspect d'un Dieu absolu. On catégorise facilement les choses et les humains. En Europe, on parle souvent du sexe sans tabou. Cela montre un changement de la société. Mais une autre forme de tabou est apparue dans la société européenne.

Fou et *folie* sont des mots devenus tabous ; la psychiatrie ne veut plus en parler. Elle s'est dotée d'un arsenal de termes savants, à renouvellement rapide, car les pouvoirs de l'esprit humain pour traverser les frontières du normal sont infinis. À propos du mot *folie*, la dérision du latin, qui qualifie le cerveau des intéressés de grosse bulle d'air (*follis*, « ballon », a d'abord désigné un soufflet pour le feu) et fait du « fou » un idiot, un sot. Cette dérision a été dépassée devant le mystère douloureux des « maladies mentales ». Et la rencontre incongrue avec une forme aberrante de la feuillée, « cabane de feuillage », devenue plus tard une maison de plaisance – « folie » dépense pour des « folie » et des ébats déraisonnables – fut révélatrice²⁰⁸.

Dans la littérature et l'art, un homme fou est caractérisé plutôt comme un homme libéré des règles imposées par la loi. C'est une manière de s'élever contre une société oppressante. Maurice Sendak affirme que Tomi Ungerer est « un fou » comme lui, en avouant que le modèle du monstre dans *Max et les Maximonstres* est Tomi. En effet, Ungerer s'exprime sans tabou et sans limite dans ses œuvres. Tomi Ungerer montre la réalité par la voix du conteur dans le texte mais il met l'accent sur une voix de bouffon et de fou pour dénoncer la comédie humaine dans un monde divisé et paradoxal. La provocation est un jeu pour l'auteur. Il théâtralise sans cesse sa voix dans ses œuvres, mais aussi dans sa vie, pour que « les gens se réveillent ».

²⁰⁷ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Puf, « Quadrige », 2015, p. 32.

²⁰⁸ Stéphane Paoli et Alain Rey, *Causa. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 205.

2. VOIX THÉÂTRALES : DÉGUISEMENTS ET CATASTROPHES

L'acte de la critique est un acte dangereux car on est vulnérable. Dans cette condition humaine, psychique et physique, comment Tomi Ungerer montre-t-il et mesure-t-il la température de son discours ? Son humour et son amour envers l'humanité est bien solidaire. C'est pourquoi il n'arrive pas à contrôler sa colère contre l'inhumanité. Il a témoigné que sa colère est une source de création artistique par ses affiches et ses dessins satiriques. Mais les albums sont bien maîtrisés et mesurés, car c'est un travail conventionnel avec l'éditeur : l'artiste écoute aussi les opinions des autres, si c'est nécessaire. Notre analyse va ainsi démontrer comment il contourne et détourne pour dénoncer l'absurdité de la réalité.

JEU DE MASQUE

Dans les œuvres de Tomi Ungerer, le déguisement y compris les chapeaux, les costumes, les uniformes militaires, la fable et le rire s'apparentent à un jeu de masque, à l'image d'un carnaval ainsi que d'une mise en scène, une mise en forme de l'écriture. Notre analyse essaie de dévoiler ces masques.

Déguisement carnavalesque

Dans le monde alémanique, la fête se prépare pendant toute l'année. Les costumes, les masques et les instruments de musique font partie du patrimoine citoyen. Dans une large zone, entre la Suisse, le lac de Constance et Stuttgart, quelque quatre cents localités préparent leur cortège en transformant les contes et les légendes locaux en rites carnavalesques sérieux, sévères, disciplinés. Les villes rhénanes, Cologne et Mayence en tête, préfèrent les exubérances et la gaieté, les personnages burlesques ou imaginaires. ... À mi-chemin entre l'efficacité, l'ordre et la fantaisie, se trouve le *Fastnacht* de Bâle, certainement le plus spectaculaire et le plus connu. Il mobilise plusieurs milliers d'acteurs et certainement un demi-million de spectateurs participants²⁰⁹.

²⁰⁹ Yvonne de Sike, *Les masques, rites et symbole en Europe*, Éditions de la Martinière, 1998, p. 102.

Ungerer a grandi dans cette tradition carnavalesque régionale alémanique. Pour le carnaval et pendant le carnaval, les gens sont rassemblés pour se moquer, se lamenter, rire de tout et de rien. Le carnaval de Bâle est celui des protestants qui dure depuis plusieurs siècles chaque année en février. L'Ogre dans *Le Géant de Zéralda* ressemble à un des masques du carnaval de Bâle, avec un gros nez, ainsi que l'on le voit dans l'autoportrait de l'auteur. D'ailleurs, on peut remarquer que *La Nef des fous* (1494), œuvre de Sébastien Brant, professeur d'université à Bâle, a été diffusée et est la plus vendue en Europe avant la parution des œuvres de Goethe. En effet, le carnaval ou l'esprit satirique est une forme littéraire et théâtrale de l'humanité qui se transmet à travers les siècles. Nous faisons ainsi ici attention à l'analyse d'Yvonne de Sike :

Les carnivals des révoltes, des conflits et des tensions, toujours renouvelés, jamais estompés ni satisfaits, trouvent un terrain favorable dans toutes les sociétés frappées par les changements et les innovations sociales. Le prince du carnaval devient parfois le bouc émissaire. Source de joie et d'insouciance temporaire, il est jugé, condamné et livré aux flammes, comme pour dissiper l'angoisse existentielle²¹⁰.

Sous l'oppression sociale et religieuse, le tumulte organisé est-il une manière de défouler un refoulement, dans une condition humaine ? Dans *Otto* de Tomi Ungerer, le jeu de fantôme apparaît avec les rideaux de la fenêtre. Il s'agit d'une mise en scène théâtrale (p. 8). Otto raconte, à la première personne, cette scène : « J'étais utile aux garçons pour toutes sortes de bonnes blagues. Ils me déguisaient en fantôme, me suspendaient à une corde et me promenaient devant la fenêtre de Madame Schmidt, la vieille dame du dessous [fig. 27]. Cette scène vient d'un souvenir d'enfance de l'auteur, concernant sa grand-mère, qu'il évoque dans *À la guerre comme à la guerre* : « une paisible habitude interrompue par l'apparition de mon *teddy-bear* suspendu au bout d'une ficelle qui, dans un mouvement de pendule, se balançait devant son panorama. Dès que nous entendions le grincement de l'espagnolette, nous nous préparions à faire fonctionner nos réflexes, car soudain une main blanche comme une langue de serpent dardait pour la saisie²¹¹ ». Ce jeu de fantôme souligne doublement, à la fois le jeu d'enfance et la mort. Le jeu du fantôme exorcise la peur. On voit aussi le costume en noir comme un fantôme dans *les Trois brigands*. Dans son analyse, Yvonne de Sike voit ce genre de farce comme « un amusement carnavalesque » dans « une apparente évocation burlesque de la mort » :

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.* p. 12.

Les jeunes gens, libérés des entraves cléricales, se déguisent avec des draps de lit pour imiter les fantômes squelettiques et les sorcières, ces revenants qui hantaient les traditions orales depuis des siècles. Ils font des gribouillages sur les murs, dégonflent les pneus des voitures et renversent les poubelles, quand ils ne s'attaquent pas aux cimetières. Les institutions ont vite récupéré cette manifestation, qui, assagie, s'est réduite à des quêtes et à des amusements carnavalesques pour les enfants²¹².

Aujourd'hui, les carnivals sont bien organisés par la ville en France et en Allemagne, ou en Europe. Dans les œuvres de Tomi Ungerer, on voit souvent ces « amusements carnavalesques », par exemple dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*. Tomi Ungerer critique le tumulte du monde des adultes à travers le déguisement carnavalesque des deux enfants. Comme il connaît le carnaval de l'Europe, il poétise le carnaval comme une fête de contestation ou de subversion critiquant le monde des adultes qui sont presque aveuglés. Malgré les lunettes, voire le microscope, l'adulte n'arrive pas à bien voir. Dans cet album, l'auteur se moque des adultes qui sont bêtes sous leur air d'intelligence. Aujourd'hui, les personnages des sorcières, fantômes, lutins et monstres envahissent la littérature de jeunesse, comme personnages. Est-ce une trêve inconsciente entre les esprits et les hommes ? Dans les œuvres de Tomi Ungerer, l'objectif de l'auteur n'est pas de faire peur aux lecteurs, mais d'exorciser la peur en l'apprivoisant et en riant. Il s'agit du rire carnavalesque. Mais son humour est parfois grinçant et triste dans son aspect satirique par rapport à la condition humaine. Dans *Allumette*, l'auteur montre le masque à gaz²¹³ d'un soldat qui regarde le lecteur (p. 29). Cette image fonctionne comme un avertissement de l'auteur en soulignant la violence de la guerre et la menace de la force.

Fascination pour les uniformes et les costumes

Heureusement, il n'y avait pas que l'école. Avant la guerre, mon frère était éclaireur. De ce scoutisme interrompu il restait son uniforme et les manuels. Cet uniforme était maintenant à ma taille avec son foulard brun bordé de jaune de la troupe Roesselman. [...] je deviens un scout modèle²¹⁴.

²¹² Yvonne de Sike, *Les masques, rites et symbole en Europe*, Éditions de la Martinière, 1998, p. 116.

²¹³ On peut voir au musée historique de Strasbourg « le masque à gaz de la défense passive pour enfant » qui date de 1938. Tomi Ungerer n'oublie pas cette trace de la Deuxième Guerre mondiale.

²¹⁴ *À la guerre comme à la guerre*, op. cit., p. 118.

Dans les albums de Tomi Ungerer, on voit souvent des soldats, des officiers, des pompiers avec leurs uniformes. Sa passion pour les uniformes, que l'on voit en parade comme une mascarade dans ses albums, ne l'empêche pas de critiquer la violence de la guerre. Son goût est comme Monsieur Racine dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*. Le héros est en retraite. Mais il s'habille en uniforme de cavalier français marqué par le symbole du tricolore (rouge, blanc et bleu) de la France [fig. 28] :

Il passa son vieil uniforme de cavalier et se sangla dans la cuirasse luisante. Face à la porte ouverte, il attendit tout le jour, son sabre sous la main, prêt à servir. Les heures s'écoulèrent, et Monsieur Racine s'endormit²¹⁵.

Lorsque l'auteur est déraciné de la France, à New York, il raconte l'histoire de M. Racine. Cette image nous renvoie à une photo²¹⁶ d'Ungerer, sur la couverture de *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré* [fig. 29] : en réalité, sur cette photo, Tomi Ungerer est habillé en uniforme de cavalier avec le pantalon en jean. L'on voit ainsi son goût du déguisement. Thérèse Willer souligne sa fascination pour l'uniforme et les armes qui viennent de son enfance. Tomi Ungerer avoue dans un entretien avec elle :

C'est quand même avec envie que j'observai mes copains dans de beaux uniformes gratuitement distribués, partir au pas pour le terrain de football²¹⁷.

Lorsque l'on voit ses dessins d'enfance, il dessinait souvent des scènes de guerre, en s'inspirant des dessins de Hansi. Le jeu de cartes dessinées et fabriquées par lui montre sa passion. Les uniformes et les chapeaux marquent la profession de la personne ou sa personnalité comme un signe ou des insignes. Dans *À la guerre comme à la guerre*, on voit les « petites broches en porcelaines vendues en hiver par le *Winterhilfswerk*, le Secours d'hiver, au profit des pauvres²¹⁸. » Ces figurines sont transformées en dessins d'enfance chez Tomi Ungerer. En supposant que ce goût est déplacé sur la poupée Barbie²¹⁹ que Tomi Ungerer transforme en modèle de sexe-machine, à la manière d'une *ready made* pour critiquer l'Amérique. Les insignes et les jouets sont présentés comme des modèles pour ses dessins et ses œuvres. L'auteur fait vivre et revivre ces objets dans une transformation continue. Le réel et l'irréel se mêlent donc dans ses fables.

²¹⁵ *La Grosse bête de Monsieur Racine*, non paginé.

²¹⁶ Tomi Ungerer, Sullivan Street, New York, vers 1960.

²¹⁷ *À la guerre comme à la guerre*, op. cit., p. 57.

²¹⁸ *Ibid.* p. 55.

²¹⁹ Fabriquée depuis en 1959 aux États-Unis, caractérisée par sa forme adulte et ses longs cheveux blonds.

Dans *Le Géant de Zéralda*, le temps est hétérogène. Les costumes des personnages représentent l'époque du Moyen Âge et du début du XX^e siècle. En changeant de costume, l'ogre se transforme en seigneur du Moyen Âge qui distribuait des sucettes aux enfants comme des récompenses. A la fin de l'histoire, l'image est comme une photo de famille dans un cadre où Zéralda adulte endosse aussi un costume médiéval tandis que Zéralda enfant s'habille en costume alsacien des temps modernes.

Ainsi, les uniformes et les costumes fonctionnent comme un déguisement théâtral. Dans *Jean de la Lune*, pendant la fuite, le héros danse dans un bal masqué où l'auteur montre des personnages de contes, de *commedia dell'arte* et des films comme un rassemblement ou une mascarade dans un univers de *Melting pot*. Il s'agit d'une mise en scène de l'interaction entre le récit et la lecture ou la culture qui fonctionne comme une mise en abyme. L'auteur exprime son désir de mettre son héros dans les personnages connus. Ou bien il est possible que nous voyions son désir de jouer avec des personnages littéraires et théâtraux ; logiquement Jean de la lune est Jean-Thomas, c'est l'auteur. Comme un mythe, Ungerer choisit le personnage universel comme la lune pour *Jean de la Lune*, le nuage pour *le nuage bleu*. D'ailleurs, ils ont une forme de bonhomme. Cette forme nous fait penser aussi au *Mannele* ou *Mannala* un bonhomme de pain d'épices ou de brioche qui marque la tradition alsacienne, dégusté pour chasser les menaces de l'hiver dans l'Est de la France, autrefois. Il est lié à la célébration de Saint Nicolas en Alsace.

Mine de rien, la tradition alsacienne apparaît partout dans les albums d'Ungerer. Ensuite, nous observons une autre tradition, le goût familial de la fabrication de portraits.

Jeu de silhouette

Une technique qu'Ungerer utilise souvent est le jeu de silhouette. Elle est comme un théâtre d'ombres chinoises. On voit ce jeu de silhouette dans *Les Trois brigands* qui crée une atmosphère nocturne et poétique sous la pleine lune. A travers les silhouettes, le lecteur obtient un peu plus d'informations sur les détails des trois personnages : ils mettent une plume à leur chapeau, des chaussures de bouffon. « La technique de la silhouette, au pantographe, permet des effets saisissants, très efficaces »²²⁰ selon Tomi Ungerer. Benjamin Rabier utilise aussi, souvent, cette technique pour la série d'album, *Les aventures de Gédéon* que Tomi Ungerer lisait dans son enfance.

²²⁰ Tomi Ungerer, *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 43.

En silhouette, on voit les deux brigands, qui ressemblent à des bouffons et portent leurs armes qui sont figurées comme un trombone. Le premier personnage, qui est à côté de l'arbre, ressemble à un bûcheron. Est-ce une scène-tromperie ? Est-ce une dissimulation ou une révélation ? On pourrait penser à des saltimbanques qui marchent dans une atmosphère hivernale, où les estomacs sont noués par la faim. Témoin de cette scène, symbole de tristesse et de mélancolie, le hibou sur l'arbre provoque l'empathie pour les personnages qui montrent leur épuisement dans une saison de famine. Tout d'un coup, cette scène provoque une empathie ou une confusion envers les trois brigands. Où sont les « trois vilains brigands » ? L'image est très simple, mais ambiguë. Le hibou fait un signe au lecteur comme s'il lui demandait de l'attention. Il est également symbole de sagesse et de la clairvoyance, qui ne peut cependant tout voir. Cette scène est peut-être une façon de railler l'affirmation péremptoire « je vois tout ! », propre à la surveillance des nazis. De toute façon, il attire probablement l'attention du lecteur sur les personnages. Le regard du hibou et la direction de la marche des trois brigands renvoient peut-être aux pages précédentes, comme signe de reprise [fig. 30].

Puis voici l'image où un brigand emporte « précieusement » Tiffany dans ses bras. Le raconteur adopte une attitude affectueuse et attentive, quasi paternelle. Cette scène apparaît comme son autoportrait car l'auteur dédicace cet album à son premier enfant, Phoebe Alexis Ungerer. Tomi Ungerer a découvert grâce à des portraits des silhouettes réalisées par son père. Ungerer les expose dans son livre, *De père en fils* : « Maman et ses sœurs ont servi d'inspiration à mon père, qui avait découvert le pastel et l'utilisation du pantographe pour la réalisation de ses silhouettes²²¹ ». Dans l'art du portrait, la vogue de la silhouette apparaît, dès la seconde moitié du 18^e siècle, comme l'intérêt suscité par « une prise de portrait » simple, rapide et économique : « Le dessin acquiert une nouvelle noblesse et la représentation de profil, qui exalte en les circonscrivant les contours, se répand sur les miniatures, médaillons et reliefs, avant de culminer dans l'aplat noir du portrait en silhouette²²² ». On peut émettre une hypothèse. Au cours de son enfance, Jean-Thomas (Tomi) avait peur de l'ombre, mais il était également attiré par l'esthétique du jeu de silhouettes en voyant les œuvres de son père.

Dans *Rufus*, l'auteur utilise la même technique de la silhouette : au clair de la pleine lune, Rufus la chauve-souris vole [fig. 31]. Cette scène fait penser à une estampe japonaise où

²²¹ p. 48.

²²² Marie-Jeanne Geyer, « La pédagogie du portrait » dans *Jean-Frédéric Oberlin, le divin ordre du monde, 1740-1826*, sous la direction de Malou Schneider et Marie-Jeanne Geyer, Les Musée de la Ville de Strasbourg et les éditions du Rhin, à l'occasion de l'exposition *Jean-Frédéric Oberlin, le divin ordre du monde*, organisée par le Musée alsacien à l'Ancienne Boucherie du 1^{er} février au 20 mai 1991, p. 183.

l'on voit la chauve-souris, l'oiseau nocturne, dans la lune dans le ciel. L'auteur a-t-il été aussi inspiré par cette image de Biho Takahasi [fig. 32] ?

La lune est universelle. Elle symbolise l'inconscience et le changement. Dans les albums d'Ungerer, la pleine lune apparaît souvent comme une image poétique et romantique. Elle est personnifiée pour *Jean de la lune*, l'auteur lui-même déclarant souvent qu'il est lunatique, comme les rythmes biologiques. En réalité, le mot « lunatique » est un synonyme de capricieux, tordu, bizarre, fou. Dans le symbolisme, la pleine lune a donné lieu à toute une série de peurs et de croyances. Les nuits de pleine lune sont censées favoriser les métamorphoses, notamment celles des hommes en loups-garous²²³. Ce thème est fréquent dans la littérature ou le cinéma occidental jusqu'à aujourd'hui comme l'atteste *Twilight*, une série de romans fantastiques de Stéphanie Meyer publié entre 2005 et 2008. Mais Tomi Ungerer transforme la peur en image poétique en montrant la beauté nocturne sous l'ombre de la lune. Dans la littérature chinoise et coréenne, la lune est un élément très poétique et positif. Il existe la fête de la lune. On fait l'éloge de la nature et du cosmos dans l'esprit *yin* et *yang*. Autrement dit, on ne voit pas le monde négativement et positivement. C'est pourquoi, avec la lune et l'image en silhouette, Tomi Ungerer montre l'universalité et la particularité des détails concernant l'histoire. Les images en silhouette correspondent à l'écriture du conte, parce que l'ombre vient du passé. La simplicité du style confère de l'efficacité et de la profondeur, comme une poésie.

L'ombre s'oppose à la lumière. Elle est l'aspect *yin* qui s'oppose à l'aspect *yang*. Ce n'est pas quelque chose de négatif. C'est un état ou une matière. Mais dans la pensée chrétienne surtout, ces deux matières correspondent au bien et au mal. Après notre recherche, nous remarquons que Tomi Ungerer a voulu renverser cette pensée dichotomique, il œuvre contre la peur de l'ombre, du mal, de la bizarrerie. Bref, l'auteur sait vivre avec l'ombre. Il nous enseigne l'état de l'ombre.

²²³ Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 557.

CATASTROPHE

Le monde est un lieu de collisions, de chocs, de chutes, d'accidents. Dans collision, il y a lésion²²⁴.

Le monde est-il un monstre ? La monstruosité du réel, par rapport à l'actualité de la guerre ou la politique du conflit, provoque chez nous l'angoisse, la peur ou le désespoir. Nous nous demandons comment Tomi Ungerer transforme cette condition humaine.

Catastrophes : « rire carnavalesque »

La vie est un drame ? Faites-en une comédie, une comédie de la survie et de la mystification²²⁵.

Pour la définition de la catastrophe, le mot est construit à partir du préfixe *kata*, qui signifie « vers le bas », et du nom *strophé*, qui désigne le « tour » en grec. Il s'agit d'un événement soudain, bouleversant qui amène la destruction, la ruine, la mort. Dans les œuvres comme dans les rêves, la catastrophe est le symbole d'une mutation violente, subie ou recherchée. D'abord nous observons son aspect négatif : la destruction, la perte, la rupture, la séparation, l'échec et la mort. « Dénégation fréquente dans la rhétorique des intellectuels de l'après-catastrophe !²²⁶ »

Mais, on peut aussi trouver un aspect positif de la catastrophe : une vie différente et renouvelée, une transformation psychique, un changement social. Tomi Ungerer montre des catastrophes intenses et répétitives afin d'arriver à l'harmonie. Il visualise et ridiculise les catastrophes pour les vaincre. On trouve ce rythme de catastrophe dans les albums de Benjamin Rabier et de Philippe Corentin. Serge Martin livre une analyse en comparant ces deux conteurs : « Frôlant la catastrophe, le rythme de leurs albums invente un sujet du *racontage* où le rire est puissamment carnavalesque²²⁷ ». On peut dire qu'Ungerer fait le lien entre Rabier et Corentin dans l'Histoire des albums. Serge Martin saisit « une tradition artistique puissante », chez eux, qui « ne cesse de nourrir une force critique rabelaisienne en littérature enfantine²²⁸ ».

²²⁴ Stéphane Paoli et Alain Rey, *Causa. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 169.

²²⁵ *À la guerre comme à la guerre*, op. cit., p. 51.

²²⁶ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, coll. « Enfance et Langage », 2014, p. 200.

²²⁷ *Ibid.* p. 177.

²²⁸ *Ibid.*

*Mademoiselle Sauve-qui-peut*²²⁹ de Philippe Corentin, parodie du *Petit Chaperon rouge*, est un album d'hommage à Benjamin Rabier : « c'est un hommage évident à Benjamin Rabier. Tous les animaux qui s'enfuient, terrorisés, c'est Rabier²³⁰ ». Corentin, auteur discret, l'avoue à Bernadette Gromer dans son interview :

Dans tous mes livres, j'essaie de faire rire les enfants. Une histoire doit être faite non pour les endormir mais pour les réveiller et devrait d'ailleurs leur être lue le matin. Et pour les réveiller, il faut les chatouiller avec des histoires qui les font rire²³¹.

Cependant, chez Ungerer, auteur fureteur, l'humour et le rire sont plus compliqués. Il veut réveiller les enfants mais aussi les adultes. N'oublions pas qu'il insiste davantage sur l'humour noir et satirique. C'est pourquoi dans ses albums, on trouve souvent des aspects macabres. C'est son goût. Il évoque les conditions existentielles et humaines sans négliger le côté ombrageux et sombre. Nous en voyons un exemple dans *Trémolo* (1998). Musicien, exclu de l'immeuble à cause du bruit, Trémolo retrouve une vie harmonieuse et musicale dans la nature avec les animaux [fig. 33].

Ce fut une catastrophe ! / Le cortège funèbre dérapait, glissait, trébuchait sur les petites boules noires, et finit sur le pavé. (p. 9)

Sur la double page, on voit les trois ensembles : la fanfare militaire, les funérailles, les chiens. Ils sont tombés dans le tumulte. En regardant de plus près l'image, on s'aperçoit que le cadavre se tient sur le bord de son cercueil pour ne pas se faire renverser. Effectivement, la situation catastrophique est accentuée par la ligne diagonale pour souligner le moment et le mouvement de la chute. Ungerer utilise souvent le thème de la fanfare militaire, avec les uniformes et les instruments de musique, plutôt les cuivres qui accentuent le tumulte et le rassemblement. La scène de musique est très fréquente pour montrer le monde chaotique, la panique, mais elle peut aussi être harmonieuse. Le raconteur représente la cacophonie et l'harmonie. La musique sert à la fois pour le monde du désordre et pour celui de l'ordre. Trémolo, « musicien dans l'âme » lui-même est la cause et le signe de l'événement (p. 24) :

²²⁹ L'école des loisirs, 1996.

²³⁰ Bernadette Gromer, « Tête à tête avec Philippe Corentin », *La Revue de livres pour enfants*, 180, 1998, p. 51-57, cité par Serge Martin, *ibid.*

²³¹ *Ibid.*, cité par Florence Gaiotti, dans *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, p. 149.

Son passage à la télévision provoqua un cataclysme inimaginable. Les téléviseurs de tout le pays avalèrent les notes de travers et explosèrent, déversant une glu nauséabonde qui puait le vomi calciné.

Après la destruction de la télévision, le monde retrouve l'harmonie de la vie dans *Trémolo* comme si la télévision était la cause de la vie cacophonique chez les humains. Le but du *racontage* est de détruire symboliquement le monde télévisuel. Son album devient une arme pour montrer l'âme d'un monde de musique harmonieuse, dans la nature avec les animaux.

L'image parle silencieusement au lecteur. L'artiste lui-même montre son message comme le héros qui dirige un orchestre. Il faut savoir mesurer. Le désordre devient l'ordre. Des scènes de catastrophe se transforment en scène harmonieuse de l'orchestre. Les sons deviennent une leçon. Une leçon de vie. Le ton de Tomi Ungerer se transforme de plus en plus en celui de moralisateur par l'art de l'album :

Tout art communique dans la mesure où il exprime. Il nous permet d'être intensément et profondément associés aux significations auxquelles nous étions restés sourds, ou pour lesquelles nous avons eu seulement l'oreille qui permet à ce qui est dit de se transformer aussitôt en une action ouverte. [...] L'art dépasse les frontières qui divisent les êtres humains et qui sont infranchissables dans les associations ordinaires. Cette force de l'art, commune à tous les arts, se manifeste de la meilleure façon dans la littérature²³².

Ainsi, nous voyons des éléments théâtraux tout en soulignant la réalité avec la catastrophe. Ungerer provoque le rire mais aussi l'exaltation au moyen de scènes d'incendie que l'on trouve souvent dans ses albums.

Rythme /f/ comme de la catastrophe

Dans *Jean de la lune*, les aventures de Jean de la lune causent du tumulte : « Un voisin grognon porta plainte à la police pour tapage nocturne ». C'est un « désastre dont seul pourtant l'emportement des langues dans l'exaltation [...] peut faire advenir le spectacle²³³ », selon Christian Prigent. Nous voyons souvent ce moyen de théâtralisation dans le *racontage* de Tomi Ungerer. Selon Jacques Rancière, « le bruit est le signe de l'événement »²³⁴. Le cri, la peur, la

²³² John Dewey, *L'Art comme expérience*, ch. X. « La substance variée des arts », traduit de l'anglais par Jean Pierre Cometti, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 399-400.

²³³ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Éditions P.O.L., 1991, p. 125-126. Cité par Serge Martin dans *Rythme amoureux*, 2009, p. 19.

²³⁴ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués, entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 71.

sirène, l'avertissement suivent et accompagnent les événements tragiques. Pour exprimer cela dans le langage gestuel, Ungerer exagère le langage du corps dans une ambiance chaotique et désordonnée. Il ridiculise la paralysie chez les humains.

Penchons-nous sur l'exemple du *Chapeau volant* (1970). Le raconteur décrit une scène très spectaculaire dans un escalier en utilisant le thème du feu. La cause du feu est la suivante :

Tout en parlant, [avec une jeune mère, des derniers événements] l'officier secouait la cendre de son gros cigare dans le landau du bébé.

Le héros, Benito Badoglio observe la scène, au bas de la double page (p. 22-23). La lecture de l'image se fait du bas vers le haut, car il est au premier plan. Il a d'abord remarqué ce « fringant lieutenant ». Le raconteur accentue le début de ce tumulte par l'opposition des gestes des personnages, qui sont mobiles ou immobiles. La situation est urgente, le bébé dans le landau en danger à cause de l'inattention des adultes, sa mère et l'officier. La mère est « terrifiée » sur le haut de l'escalier, au fond de l'image. Tomi Ungerer avoue qu'il a été inspiré, pour cette scène, par le landau dans « l'escalier d'Odessa »²³⁵, dans le film soviétique muet, *Le Cuirassé Potemkine*, réalisé par Sergueï Eisenstein en 1925. La scène de tragédie se transforme en humour noir sur l'image de Tomi Ungerer. L'auteur caricature la flatterie de l'officier et critique l'inattention des adultes. La page suivante est accentuée par le cri du héros et les exclamations (p. 24-25) :

« Mille fusils ! » s'écria-t-il.

« Vite, chapeau !

Va chercher de l'eau et éteins-moi le feu ! »

Aussitôt dit, aussitôt fait. Il y avait une fontaine tout près.

En patinant sur la balustrade, notre héros rattrapa la funeste voiture.

Le chapeau déversa sur elle des torrents d'eau.

En un instant le feu était éteint.

²³⁵ Dans cette scène, les soldats massacrent la population d'Odessa dans l'interminable escalier. Jean Perrot évoque aussi « le clin d'œil » de ce film dans son article « Masques et caricature dans les albums new-yorkais pour enfants de Tomi Ungerer », dans *Tomi Ungerer, les années new-yorkaises, 1956-1971*, Thérèse Willer (dir.), éditions bilingue français/anglais, Actes du colloque organisé le 29 novembre 2001 à l'Auditorium du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg par l'Association T.C./ 70 ans de Tomi Ungerer. 2002. p. 50.

Dans ce passage, *chapeau* et *eau* riment avec le *landau* et Benito Badoglio. On voit le cri de la mère « au secours » dans les pages précédentes, et on a l'impression de l'entendre. Dans un premier sauvetage, Badoglio le héros, en évitant la chute d'« un énorme pot de fleurs » et en le rattrapant avec son chapeau, reçoit une montre en *or*. Dans un deuxième épisode, le chapeau rattrape un oiseau que le héros rapporte au directeur du zoo ; il gagne ainsi 1000 « francs ». Le raconteur choisit aussi les noms et les objets dans une continuité de la rime 'O'. Or, nous évoquerons attentivement l'obsession du *O* de Tomi Ungerer dans le chapitre deux. Ensuite, *fusils*, *feu*, *funeste* rappellent à la fois le « *fringant* lieutenant » et « s'enflamma » dans le texte précédent. Dans le tumulte suivant, le « courageux sauveteur » sauve la comtesse de l'Haman d'Olline, qui « hurlait de *frayeur* » (p. 27). Les cris augmentent l'exaltation et la tension du tumulte. Vers la fin de l'histoire, le héros est « nommé ministre du Secours national. » A la dernière illustration, en tout petits détails, un personnage appelle « au secours » sous le pont dans le paysage calme et nocturne sous la pleine lune (p. 34). L'histoire est-elle bien finie ? Le raconteur laisse la tension avec un personnage qui est tombé dans la rivière. Si le lecteur ne fait pas attention, il ne remarque pas cette tension. Comme l'histoire sans fin, ainsi la fin de l'histoire n'est pas vraiment une fin. Une autre histoire nous attend ou dort dans les tiroirs de l'auteur.

D'ailleurs, dans *Flix* (1997), tout à coup, la tension du récit est également provoquée par l'incendie :

Dans le foyer d'étudiantes le feu s'était déclaré. D'une fenêtre du cinquième étage s'échappait de la fumée. Une jeune fille caniche appelait au secours. (p. 23)

Le raconteur rime accumule les allitérations en /f/ : le *foyer*, le *f*eu, la *f*enêtre, la *f*umée, une jeune *f*ille. Ensuite, Ungerer montre le sauvetage par le héros et les pompiers. Dans une composition de l'héroïsme, le héros ne fuit pas devant le danger. L'appareil photo fait allusion à la presse. Ce moment est le commencement de l'amour entre *Flix* et Mirzah de la *Fourrière*. C'est « le coup de foudre ! ». Le raconteur n'oublie pas de rimer dans la continuité du /f/.

Dans *Le nuage bleu*, l'incendie est représenté par des nuages de fumée noire. Dans ce passage, le raconteur rime avec /age/ en insistant sur les couleurs, comme la couleur qui est incluse dans le titre. La guerre des hommes est symbolisée par l'incendie (p. 30-31). D'ailleurs, l'auteur raconte cet album à la manière d'un mythe. Le nuage est personnifié et mythifié : « Certaines voyaient en lui un messenger de l'inconnu. Il fut bientôt vénéré » (p. 27). S'agit-il

d'un caractère de la littérature apocalyptique ? Pour ses dessins, de toute manière, Tomi Ungerer aime le thème de l'Apocalypse²³⁶.

Dans les albums de Tomi Ungerer, le thème de l'incendie revient sans cesse. Ce thème est fréquent dans la littérature de jeunesse avec le personnage du pompier. Le feu est nécessaire dans la vie quotidienne. Le raconteur donne l'exemple dans les *Mellops font de l'avion* où les enfants cochons savent distiller de l'herbe par le feu pour avoir l'alcool en guise d'essence pour l'avion [fig. 34]. En revanche, l'auteur raconte l'incendie causé par l'inattention d'un « conducteur stupide » qui est caractérisé par un cochon riche avec une voiture luxueuse. Ainsi, pour raconter son histoire, l'auteur met en garde les lecteurs contre les dangers à travers les thèmes de la sécurité.

Apocalypse : l'image de l'incendie ?

Le feu est universel. Porteur de bonheur ou/et de malheur. Il symbolise la vie, la passion, la pulsion. Il est l'énergie. Son intensité varie en fonction de la flamme. Dans *Les Mellops trouvent du pétrole* (1958), les trois scènes avec l'image du feu sont différentes : d'abord, en camping, maman cuisine sur le feu de bois ; dans la deuxième scène, romantique, qui caractérise le bonheur, la famille Mellops joue autour du feu de camp sous la lune ; dans la troisième scène, l'incendie est provoqué par le conducteur inattentif d'une belle voiture, qui jette une cigarette laquelle enflamme le pétrole. Mme Mellops est en danger, l'auteur évoque ainsi la dangerosité du feu. La situation de danger crée une tension et une exaltation dans l'histoire.

De plus en plus, le ton d'Ungerer devient apocalyptique. Dans *Le nuage bleu*, le nuage bleu se positionne comme un Dieu avec son inquiétude. Pourquoi Ungerer raconte-t-il sans arrêt des désastres ? Il y a trois possibilités : premièrement, Ungerer reste encore dans le trauma de la Deuxième Guerre mondiale comme l'expriment ses dessins d'enfance dans *A la guerre comme à la guerre*. Deuxièmement, il est nourri par la culture chrétienne, dans l'ambiance protestante luthérienne, et bourgeoise : la littérature et l'art apocalyptique sont accentués dans et par la *Bible*. En effet, il a reçu une éducation protestante dans sa famille. Un de ses ancêtres est pasteur : « Michel Jacques (1782-1849), élève du Gymnase protestant de Strasbourg, fut le premier Ungerer à faire des études supérieures et devint pasteur²³⁷ ». Par ailleurs, les Ungerer assurent l'entretien de l'Horloge de la cathédrale de Strasbourg. Troisièmement, en tant que lecteur, Ungerer est influencé par les thèmes de la guerre à travers la lecture des images, des

²³⁶ Voir « Des visions d'Apocalypse » dans *Graphic art* de Thérèse Willer, p. 169-172.

²³⁷ Tomi Ungerer, *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 18.

films et des arts. Dans son entretien avec Thérèse Willer en 2008, il raconte sa découverte de l'art, dans sa jeunesse, grâce à la bibliothèque de son père :

Des revues comme *La Revue alsacienne illustrée et Vie en Alsace* m'ont beaucoup influencé, les vignettes d'*Elsässische Garten* m'ont donné envie de lire. Parmi les alsaciens, Touchemolin, Henri Loux, [Victor] Huen avec la scène d'incendie de Strasbourg par les Prussiens, Dorette Muller avec ses cartes postales publicitaires, comme celle pour la Potasse d'Alsace, l'imagerie Wentzel de Wissembourg. J'ai été marqué par Schnug, dont je voyais les images dans des volumes de *La revue alsacienne illustrée et de La Vie en Alsace*. Dans *La Vie en Alsace*, je me souviens d'un chevalier, sous la neige, avec un canon, sur des murailles. L'univers néo-Renaissance de Schnug m'a marqué. J'ai découvert, plus tard, ses fresques au Haut-Koenigsbourg, lors d'une sortie à vélo²³⁸.

On voit que, dans ce témoignage, Ungerer a des mémoires visuelles par la lecture. Il nous semble que les images survivantes reviennent dans ses œuvres. Dans la double page du *Nuage bleu*, la scène de guerre est en gros plan. Ungerer dessine une danse de guerriers avec une hache de guerre à la main où les Noirs, les Jaunes et les Blancs se poursuivent. Cette image rappelle son affiche *Black Power/White Power* sur laquelle est mis en scène, avec une pointe d'humour, l'acte de dévoration : « Le monde s'est toujours entredévoreré...²³⁹ ». On sait bien que Goya a montré *Saturne*, qui est en train de dévorer son enfant et qui symbolise le Temps. Martial Guédron remarque, dans sa préface : « Ungerer est sans doute l'exemple même de l'artiste qui dévore, qui absorbe, qui ingurgite, qui digère, qui assimile ; il y a chez lui, de façon tantôt délibérée, tantôt plus trouble, un retour et un recours à l'oralité de l'enfance²⁴⁰ ». Pour cette danse, Jean Perrot parle de « danse macabre échevelée²⁴¹ ». Ungerer a le goût de l'humour macabre. Cela vient sûrement de son enfance : « Nous avions les *Totentänze* (Les Danses macabres) de Holbein à la maison. Dans l'histoire de l'art, les Danses des morts sont un sujet fréquent²⁴² ». En outre, n'oublions pas que Walt Disney réalise lui aussi *La Danse macabre*, un court métrage d'animation, en noir et blanc dans la série des *Silly Symphonies*, en 1929.

²³⁸ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 7-8.

²³⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁴⁰ Thérèse Willer, *Graphic Art*, p. 11.

²⁴¹ Jean Perrot, *ibid.*, p. 40.

²⁴² Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, p. 41.

Dans *Le nuage bleu*, l'horreur de la violence est exprimée par les bouches ouvertes des femmes et des enfants qui sont horrifiés. Le nuage bleu personnifié dénote l'angoisse de la violence et il se sacrifie :

Horrifié par tant de violence, le nuage bleu prit une grande décision. Pour éteindre le brasier, il se laissa pleuvoir, à verse. Ce fut un déluge bleu. Il se vida jusqu'à la dernière goutte. Et disparut. (p.35)

Dans ce passage, n'entend-on pas la décision de l'auteur, comme s'il voulait écrire, à l'encre bleue, jusqu'au dernier moment de sa vie ? Contre le monde chaotique, l'auteur veut mettre un ordre, une harmonie pour la paix. C'est la raison pour laquelle, Ungerer montre une scène chaotique, comme un incendie, pour conclure la fin du monde harmonieusement. Le couple « chaos-harmonie » est le mouvement de l'œuvre. Didi-Huberman remarque aussi cette relation conjointe dans le travail de Warburg : « Façon, pour nous, de redire et la puissance et la souffrance inhérentes au même geste de Warburg : sa vocation aux *astra* (les concepts) toujours ramenée à la proximité des *monstra* (le chaos)²⁴³ ». Il s'agit de « vaincre le chaos ». Pour Deleuze et Guattari, « c'est comme si l'on jetait un filet, mais le pêcheur risque toujours d'être entraîné et de se retrouver en pleine mer²⁴⁴ ».

Nous faisons l'hypothèse qu'Ungerer lui-même symbolise le feu, en étant furieux, car il avoue que son énergie pour créer des œuvres est sa colère : « Quand je fais des colères, je fais un dessin sur mes colères : si c'est la guerre du Vietnam, je me jette contre la guerre du Vietnam²⁴⁵ ». Mais le raconteur sait que les lecteurs comme spectateurs sont exaltés par le feu. Aussi il met des feux en image pour faire rire ou provoquer un fou rire et apprivoiser la peur. On pourrait dire que Tomi Ungerer est un feu fou, à cause de l'Histoire qu'il a vue. Il crée à la fois des angoisses et des rires (jaunes). Mais cela vient certainement du choc de son enfance : l'autodafé par les nazis en 1933 en Allemagne, la destruction des livres par le feu pour détruire l'esprit des autres ; la destruction des livres allemands en Alsace par le gouvernement français après la Libération :

Oui à la Libération, les Français ont brûlé la superbe bibliothèque qu'il y avait au-dessus de la salle des fêtes baroque du lycée, ils ont vidé les livres et ont cassé même les bustes de plâtre des philosophes grecs et latins. Je suis retourné là-bas, il y a peut-

²⁴³ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 177

²⁴⁴ Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit 1991, p. 191.

²⁴⁵ Martine Debaene, Sandrine Pons, *Abécédaire Tomi Ungerer, Livret d'aide à la visite*, Musée de la ville de Strasbourg, 2007, p. 6.

être quinze ans, pour faire un film et quand on m'a ouvert les portes de cette superbe bibliothèque, vraiment j'ai hurlé de rage. Cela m'a seulement appris la relativité des choses²⁴⁶.

Comment pourrait-on oublier ces « comédies absurdes » et les bombardements des guerres, surtout pour l'enfant, être sensible, quand il voit la destruction de la littérature et des beaux livres par le feu ?

CHOC ET CHUTE

Dès le premier album, *Les Mellops font de l'avion*, le lecteur voit un accident d'avion. L'auteur insiste, par un accent léger et mignon, sur la chute de l'avion à travers le thème de l'aventure. La gravité de la situation est atténuée par les gestes aimables des personnages du cochon dans cette fable. En effet, le thème de la chute d'avion revient sans cesse dans les albums d'Ungerer. Dans *Le chapeau volant*, l'avion fait une chute sur le toit. Dans *Papasky*, en détail, sur la décoration d'un vase, on voit aussi la chute d'un avion.

Onomatopée (voix bruyante) et bruitage

Dans *Les Mellops font de l'avion*, le raconteur accompagne en onomatopée, dans le texte, la chute de l'avion :

Ravis, les Mellops volent, volent, volent,
Jusqu'à ce que leur avion toussote, suffoque,
Brrrrrrr...pffft...pffft...et crac !...
tombe en panne d'essence. (p. 23)

Ici, l'onomatopée (*Brrrrrrrr...pffft...pffft...et crac !...*), qui est une forme d'oralité, renforce l'image de chute comme un bruitage. A travers les aventures de la famille Mellops, on remarque peu ces cacophonies car les sourires ou les personnages des cochons diluent ces bruits dans un style rond et mignon. Toutefois, les bruits signalent le désastre. Ungerer raconte l'avertissement du désastre par l'agitation du bruit.

Dans *Allumette*, le nom de l'héroïne Allumette implique le sens du feu. Elle est cause de l'explosion au début de l'histoire. Le bruit ou la cacophonie est l'avertissement du désastre

²⁴⁶ « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer » dans *La Revue des livres pour enfants*, Autour de Tomi Ungerer, N° spécial 171, septembre 1996, p. 56.

ou du malheur. Ungerer est un « agitateur » comme les sirènes dans son *racontage*. Le son est donc une matière qui lui donne une visibilité et du sens. Le bruit est représenté par les sons des clochettes :

Des Pères Noël agitaient des clochettes. Les gens allaient et venaient, heureux et sans soucis, bien au chaud, sous les fourrures et les lainages. (p. 8)

Les albums d'Ungerer font appel aux bruits dans les deux sens, aussi bien dans le malheur que dans le bonheur. Mais pourquoi ?

Je préconise depuis longtemps l'enseignement dès la maternelle du respect sous toutes ses formes, des races, des religions, de la nature, de la nourriture, du travail, *etc.* Le respect est la clé de l'éthique. Une conscience se développe avec l'enseignement que le mal est ce qui fait souffrir, et que rien n'est plus rentable que la bonne volonté. [...]

La littérature enfantine est bien anémique, sinon inexistante, lorsqu'il s'agit de traiter de sujets comme la misère, la faim, la violence et les catastrophes qui sévissent sur nos vallées de larmes. Et s'il faut traumatiser les enfants pour leur donner une prise de conscience, faisons-le et vite - c'est une question d'orientation. À savoir : tous égaux et tous différents.²⁴⁷

La guerre provoque les catastrophes, la violence, la misère, la faim, la mort et la séparation. A *l'incipit*, Allumette est présentée comme une orpheline de la guerre. Elle est en train de fouiller une poubelle pour chercher des choses à manger dans un quartier quasi abandonné. L'image d'une chiffonnière revient encore dans *Otto, l'autobiographie d'un ours en peluche*.

Dans *Allumette*, on voit bien l'image de l'explosion. Le texte accompagne :

Une meute de voitures de pompiers hurla l'alerte sur le chantier. Allumette reprit sa course, son ombre menue collait à ses talons. (p. 13)

Dans cette situation d'urgence, l'héroïne sort du cadre de l'image vers le hors cadre par le renforcement de la peur, comme si elle sortait du monde irréel vers le monde réel, hors cadre. C'est le seuil entre l'image et l'espace du livre. Le bruit continue après la prière de la petite fille :

²⁴⁷ Philippe Thirault (Scénario), *Les enfants sauvés, huit histoires de survie*, illustré par Gabriel Liniero Ippoliti et alii., Avant-propos de Simone Veil, Préface de Tomi Ungerer, Delcourt, 2008.

Il était minuit. Les cloches carillonnaient. Un éclair et un violent coup de tonnerre sortirent Allumette de sa torpeur. (p. 14)

Le raconteur narre à la manière du conte de Cendrillon dans cette scène. Sur l'image, la nourriture, le thème récurrent de l'auteur, comme « un troupeau de dindes » et « une horde de jambons », et des objets tombent en diagonale dans le ciel. Le trait diagonal de l'image est une allusion aux bombardements aériens (p.15). Puis, le renforcement du bruit par l'onomatopée :

« Un deuxième éclair et – bang ! »

L'image continue par la chute des objets. Ensuite, dans une double page, les objets de la maison, le lit, le fauteuil violet, le four entre autres, tombent en diagonale.

Ainsi, les bruits sont le signe du désastre. Vers la fin du récit d'Allumette, sur l'image, le volcan explose avec son nuage de fumée. L'héroïne, à l'âge adulte, est présente débarrassée de la peur : « Partout où la famine, l'incendie, l'inondation, la guerre se déclaraient, il y avait des volontaires d'Allumette qui se dépensaient sans compter » (p. 31). A la fin du récit, Allumette devient la tête de l'organisation du secours. Elle n'a pas peur des bruits d'orage :

Les jours d'orage, quand tout le monde se met à l'abri, elle monte sur sa terrasse et salue de la main les gros nuages gris qui roulent dans le ciel. (p. 34)

En bref, Ungerer montre la victoire sur la peur. Pourtant, l'image de la peur est déformée, déplacée par le dépaysement qui donne une impression vertigineuse aux lecteurs.

Dépaysement : voix déguisée et absurde

Allumette n'est pas une histoire de guerre. Pourtant, Ungerer met des images qui rappellent la trace de la guerre en utilisant la technique du dépaysement. En effet la chute de la nourriture et des objets et des nuages noirs est une allusion aux bombardements de guerre. La notion de dépaysement a été inventée par les surréalistes comme Max Ernst. Salvador Dali ou René Magritte utilise souvent cette notion pour réfléchir sur la réalité. Cette façon constitue un refus de la représentation mimétique. Mais elle sensibilise les lecteurs pour les faire réfléchir sur le rapport entre le visible et l'invisible dans la réalité.

Dans *Allumette*, le raconteur renforce la peur et la tension par la réaction des autres personnages : Monsieur Lacroute et son épouse sont « effrayés par le tonnerre et le fracas du dehors » (p. 20). En effet, avec des bombardements de nourriture et d'objets dans un rythme répétitif, la scène de merveille, qui est l'accomplissement d'un vœu d'Allumette, est représentée comme une menace de la réalité. De plus, les séquences de l'image sont accentuées par la taille

du cadre. La double page est présentée sans le cadre comme si la menace était infiniment chaotique (p. 13-21). Ces bombardements impliquent un sens de critique de la société de consommation et des matériels du capitalisme. Dans la double page, le sourire de l'auteur sur l'image de la télé, par le collage d'une photo de son visage, est représenté comme une moquerie.

Le récit ne parle pas directement du sujet de la guerre. Mais, l'auteur évoque encore l'image survivante de la guerre, avec le défilé de réfugiés dans la rue, en montrant les mutilés et les blessés de guerre. Le raconteur déplace l'image du passé de la guerre et du présent de la société de consommation, dans un conte parodique. L'énumération des personnes faibles indique l'interminable procession :

Les mutilés, les estropiés, ceux qui avaient faim et froid, jeunes et vieux, les sans-travail, les sans-joies, les malades, les aveugles et les faibles d'esprit. (p. 25)

Cette « interminable procession » provoque un autre événement, la présence des forces armées : « On alerta la brigade d'intervention contre les émeutes et, à l'appel du clairon, la troupe sortit des casernes » (p. 26). Dans l'illustration, un des soldats qui regarde le lecteur porte un masque à gaz, et rappelle la guerre. L'image d'Allumette, qui est en train d'entasser les boîtes, s'oppose à la masse de soldats, qui entoure le Maire, afin de comparer les deux situations différentes. Ungerer insiste sur l'absurdité en donnant à voir l'image du masque à gaz, qu'il utilise souvent pour le dessin satirique (p. 28-29).

Le dépaysement est un procédé auquel Ungerer aime recourir pour exprimer l'absurdité de la réalité ou l'humour absurde. Dans *Papaski*, le texte et l'image sont assez redondants. On voit le texte et l'image [fig. 35] :

Après une violente dispute avec ses parents, le jeune Loulou Vandal s'est enfui de chez lui en emportant la baignoire familiale. Il est parti en mer. Au bout de vingt-trois jours de morne ennui, il put enfin essayer son lance-pierres sur un navire de guerre.

En effet, la procédure de l'histoire est fondée sur le dépaysement et le *nonsense*. Sur l'image on voit la baignoire avec son robinet. Il nous semble qu'Ungerer utilise fréquemment le robinet dans ses dessins, pour attribuer les émotions. Les larmes sortent ou s'arrêtent comme le robinet. On ferme ou on ouvre les vannes lacrymales selon la situation. On le voit surtout dans *Flix*. Si l'on ne regarde pas le détail, on ne voit pas le robinet.

Encore dans *Papaski*, on voit un rouleau compresseur dans la chambre de Prunella :

Elle s'en sert pour repasser son linge et pour étaler ses pâtes à pizza. Le dimanche, [Monsieur Parcell Mesquin et sa femme Prunella] le prennent pour aller voir la vieille mère infirme de M. Mesquin qui vit à la montagne.

Ungerer avoue que *Papaski* est son livre préféré car « il a sûrement contribué à faire de lui la bête noire des pédagogues²⁴⁸ ». Pourtant, ce livre est « un des livres qui a le moins bien marché », selon Arthur Hubsmith. Et malheureusement, il n'est pas encore traduit en Corée du Sud. Il y a fort à parier que dans ce pays, la plupart des lecteurs n'aiment pas l'humour absurde. On ne le cherche donc pas.

Voix incongrue et influencée mais pacifique, partagée

Nous rappelons qu'Ungerer est influencé par les œuvres des dadaïstes, des surréalistes et des expressionnistes allemands.

Tout d'abord, le dadaïsme est une forme de pensée et une mentalité et surtout le désir de changer la mentalité, qui apparaît pendant la Première Guerre mondiale. Il fait nettement rupture avec la tradition esthétique, en refusant l'ordre établi. On va retourner dans l'art comme une révolte contre l'absurdité de la réalité. Ainsi, nous trouvons, au cœur de Dada, l'humour et la provocation :

La satire et la parodie créent une véritable force d'opposition. La controverse qui entoure la découverte du mot *Dada* [...] donne lieu, avec Hans Arp par exemple, aux discours les plus caustiques : « Tzara a trouvé le mot *Dada* le 8 février à 6 heures du soir ; j'étais présent avec mes douze enfants lorsque Tzara a prononcé pour la première fois ce nom qui déchaîne en nous un enthousiasme légitime. Cela se passait au Café de la Terrasse de Zurich et je portais une brioche dans la narine gauche. » L'humour se fait plus grinçant à Berlin où la tension, due au climat politique d'après-guerre, culmine dans les révoltes spartakiste. La république de Weimar et son gouvernement sont au cœur de la satire politique de George ou de John Heartfield. Les œuvres de Grosz de cette époque mettent en scène, sur un mode bouffon, une société corrompue où prostituées, politiciens, hommes de finance et bourgeois enrichis par la guerre se fréquentent sur fond de chaos urbain²⁴⁹.

Le dadaïsme marque la fin du romantisme et l'achèvement de l'esprit nouveau en passant de Rimbaud à Apollinaire. Comme nous l'avons vu dans cette citation, ce mouvement

²⁴⁸ Tomi Ungerer, *tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p. 84.

²⁴⁹ Aurélie Verdier, *l'Abcdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005/2013, p. 70-71.

est né à Zurich, dans le pays helvétique neutre. C'est dans cette ville que se trouve la maison d'édition Diogenes Verlag. Dans ce mode de pensée, Tomi Ungerer et son éditeur Daniel Keel ont certainement des affinités électives comme la rencontre entre les trois brigands et Tiffany dans *Les Trois brigands*.

Nous imaginons que les dadaïstes ont une pensée pacifiste qui correspond tout à fait à Ungerer et à Keel, vivant entre deux cultures, entre deux pays, et favorables à la pensée européenne, voire internationale. De plus, Ungerer aimait travailler en groupe comme les dadaïstes. Ils vivent en symbiose :

Nous étions anarchistes. J'ai amené d'autres personnes à Ursula, comme Shel Silverstein. Et j'ai aussi présenté des gens à Daniel Keel, comme Edward Gorey. On était quand même un groupe formidable de dessinateurs, surtout avec Robert Weaver qui je considère comme l'un des plus grands. J'ai beaucoup appris de lui. C'est comme Robert Blechman, il vient de sortir un livre fantastique, ou Jules Feiffer, ce sont de grandes amitiés qui sont restées²⁵⁰.

Nous devons encore faire des recherches sur l'extension de la pensée dadaïste. Or, comme Thérèse Willer le souligne dans sa thèse, Ungerer a « une filiation directe avec Jean-Hans Arp »²⁵¹, son prédécesseur alsacien, par l'humour et la technique qu'il privilégie dans ses œuvres. En effet, l'artiste avoue avoir découvert les œuvres du co-fondateur du dadaïsme pendant son séjour à New York au MoMa²⁵².

Dans *Amis-Amies*, on voit bien l'esprit de l'assemblage en images, comme un moteur pour créer de l'art avec des objets usés et retrouvés, pour leur « donner une nouvelle vie », voire pour moquer l'art à la manière ungerérienne comme Arp et encore Tzara, fondateur de Dada.

Tristan Tzara (1896-1963), d'origine roumaine, de son vrai nom Samuel Rosenstock, qui parlait et écrivait bien en allemand et en français ainsi qu'en roumain. Pendant son adolescence à Bucarest, il a été très influencé par le symbolisme français, comme les poèmes de Charles Baudelaire ou Stéphane Mallarmé entre autres, et crée sa première revue, *Simbolul*, en 1912. Il aime « choquer le bourgeois » ; évoque l'« ouragan dévastateur de la folie » ; ou encore « *Doute* » comme Ungerer qui aime montrer la provocation et au point d'interrogation « ? » pour représenter la doute par rapport à la critique de la société. Puis, Tzara disait que « la pensée se fait dans la bouche ». Comme lui, chez Ungerer, on trouve souvent l'image du

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 74.

²⁵¹ *Ibid.*, p.296-298.

²⁵² *MoMa* est l'abréviation de *Museum of Modern Art*. Ce musée d'art moderne et contemporain inauguré en 1929, se situe à Manhattan, à New York.

dévorateur ou de l'oralité pour parler de l'humanité et de la paix. Cette pensée vient des questions de la relation entre dévorant et dévoré dans un monde violent. Eugène Ionesco disait que Tzara était « une sorte de Kafka plus mécanique, plus grotesque, précurseur de la révolte littéraire universelle, un des prophètes de la dislocation des formes sociales de pensée et de langage ». Dans cette parole d'Ionesco, nous pouvons voir qu'Ungerer est exactement comme Tzara dans le *racontage* de l'album, comme un poème visuel.

Nous savons bien que le surréalisme est né à travers la pensée du dadaïsme. En effet, André Breton et Louis Aragon, qui créent le groupe du surréalisme, lisaient les poèmes de Tzara. Ungerer est très influencé par l'idée de ce mouvement des surréalistes, comme Marcel Duchamp et Max Ernst qu'il admirait souvent.

Ainsi, Ungerer, en tant qu'autodidacte, a absorbé les nouvelles idées dans le courant du dadaïsme et du surréalisme et encore de l'expression allemands, en refusant les idées reçues.

D'ailleurs, les artistes de ces trois mouvements dénoncent l'absurdité et la violence des deux Grandes Guerres mondiales. Nous pensons que l'influence est évidente pour le jeune artiste qui a passé son adolescence pendant la Deuxième Guerre mondiale, et qui, au moment de la Libération, fait des remarques concernant à l'autodafé des beaux livres allemands.

3. RENCONTRES : SIMULTANÉITÉ

L'histoire littéraire pointerait une attention voire un retour au « monde » posant un « je » altéré par la rencontre de « l'autre » [...] ²⁵³.

Lire ou regarder un album, c'est un moment de rencontre entre le texte et l'image comme une écriture simultanée, entre l'auteur et le lecteur, entre l'écriture et la lecture, entre celui qui lit et celui qui regarde ou écoute. C'est comme l'image de Janus. En français, on dit plutôt « lire un album ». En coréen, on dit plutôt « regarder un album ». L'expression *lire un album* met-elle l'accent sur le texte et *regarder un album* sur l'image ? Est-ce la même chose ? La lecture du texte procède chronologiquement et horizontalement tandis que la lecture de l'image procède en général simultanément. Selon Didi-Huberman, « *regarder c'est s'ouvrir* : cela prend chaque mouvement – motion ou émotion – du corps et de l'âme ²⁵⁴ ». Pour regarder l'image de l'album, cela prend chaque mouvement et le temps. Si l'on lit très vite, on n'aura pas le temps de saisir chaque « motion ou émotion ». C'est pourquoi il faut lire plusieurs fois jusqu'à être sensible aux détails, puisque les détails de l'image nous narrent souvent beaucoup de choses. Ainsi, nous nous demandons s'il y a une meilleure façon de lire ou de regarder les albums d'Ungerer ? C'est peut-être la façon relative comme observer la pièce de monnaie qu'Ungerer donne en exemple :

Regardons une pièce de monnaie : il n'y a pas seulement le « pile ou face », mais il y a aussi le bord, le côté, qui est le plus important parce qu'il définit l'épaisseur ²⁵⁵.

De cette façon, nous regardons attentivement les albums d'Ungerer, car ils dévoilent encore des histoires à l'intérieur de l'image malgré la simplicité de l'histoire.

ALBUMS COMME JANUS

L'album a une double face de l'écriture comme texte et image. Puis il a souvent un double lectorat, enfant et adulte. Cette double apparence, tel le dieu de Janus à deux visages crée un dynamisme de lecture dans une relation de voix.

²⁵³ Serge Martin, *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre éditions, 2017, p. 181.

²⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les éditions de Minuit, 2014, p. 48.

²⁵⁵ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 34.

La voix du conteur : Temps hétérogène

L'album est un lieu de rencontre entre le texte et l'image. On peut le comparer à l'image de l'enfant, résultat de la fusion entre le père et la mère. L'album correspond à l'enfant. Pour Ungerer, le texte est construit souvent par la voix du conteur. En effet, dans son enfance, il est influencé par sa mère, qui aime raconter des histoires. Le talent de l'image vient plutôt de son père, comme on peut voir dans *De père en fils*, sans enseignement direct. Mais, certainement il a vu ses dessins.

Pour ses albums, Ungerer commence l'histoire en empruntant la forme du conte, en suivant le mode énonciatif du conte « il était une fois » dans l'incipit. *CriCTOR* commence par : « Il était une fois dans une ville française ». *Les Trois brigands* commence par : « Il était une fois trois vilains brigands... » Ou encore *Le Géant de Zéralda* commence par : « Il était une fois un ogre... » *Le Chapeau volant* : « Il y avait une fois un chapeau ... » *Le nuage bleu* : « Il était une fois un petit nuage bleu. » Avec cette fameuse phrase inhérente à la parole du conteur, « il était une fois », tout d'un coup, l'auteur amène le lecteur dans un monde irréel et lointain. Pourrait-on dire que cette énonciation est un clin d'œil entre le conteur et le lecteur ? Ou bien une forme de porte invisible pour entrer dans l'histoire ? La forme du conte est comme le manteau des trois brigands. Il s'agit d'un déguisement pour dissimuler l'histoire personnelle et ne pas avoir d'ennuis. Ainsi, le lecteur est sur le seuil entre réel et irréel par la voix du conteur lorsque l'auteur crée l'espace et le temps du récit. On peut aussi dire, pour les lecteurs, que c'est comme un arrêt du temps pour écouter l'histoire.

Album comme poème critique : *Jean de la Lune* et *Le nuage bleu*

Dans *Jean de la Lune*, la voix du conteur intervient directement à travers le « je » liminaire pour poser des questions aux lecteurs ou à ceux qui écoutent :

Avez-vous vu Jean de la Lune, là-haut dans le ciel ? Pelotonné dans sa boule argentée, il vous fait signe amicalement. Il attend que vous lui rendiez sa visite, une visite que tout le monde ici a oubliée, et que je vais vous conter.

Ici, le narrateur est la voix du conteur qui se fait passeur entre le héros de l'histoire et les lecteurs. Il pose la question aux lecteurs en décrivant son personnage. Ici, la lune est personnifiée comme un mythe cosmologique. Elle est un des éléments poétiques chez Ungerer. La lune est une double image parce que le héros Jean de la Lune renvoie l'image d'un bonhomme ou d'un Mannela, à l'intérieur de la forme ronde, la pleine lune. Le récit commence

comme un dédoublement. Jean de la Lune sort de la lune parce qu'il s'ennuie et qu'il veut jouer avec les hommes. Il voyage pour venir sur la Terre. Mais on le considère comme un extraterrestre. Alors, sans avoir été intégré à la Terre, Jean de la Lune retourne chez lui, sur la lune.

En anglais, le titre de l'album est *Moon Man*. Pour la version française, le titre rappelle la comptine française du même titre, *Jean de la lune*. D'ailleurs, le vrai nom de Tomi Ungerer est Jean-Thomas Ungerer. C'est pourquoi Jean rappelle à la fois la comptine française et l'auteur même. Le héros voyage pour venir sur la Terre. Mais ce voyage est transformé en fuite par la force militaire et policière qu'Ungerer caricature. Cela rappelle certainement ses ennuis avec le FBI. Il ridiculise la course de la Force gouvernementale en mettant le marchand de glace devant les militaires, la police et les pompiers. Malgré la situation de fuite, le héros prend le temps de sentir l'odeur des fleurs que l'on voit sur la double page. Cette scène est plus poétique que les autres. Le personnage et les plantes ornées des magnifiques couleurs de la forêt sont harmonieux dans le noir qui embrasse toutes les couleurs. Ainsi, Ungerer montre l'opposition entre l'homme, qui aime la nature et les gens, et les hommes du Pouvoir comme les militaires, les officiers, les hommes politiques.

Dans *Le Nuage bleu*, le nuage bleu est aussi personnifié comme Jean de la Lune. De plus, ils se ressemblent à travers l'image du bonhomme au visage rond. Dans ces deux albums, la nature, représentée par la lune et le nuage, est devenue le sujet central. Il y a une fusion entre les deux. Ungerer devient de plus en plus un moralisateur. Dans cet album, Ungerer développe une métaphore du sacrifice du nuage bleu pour l'humanité contre la violence des hommes. Mais Ungerer laisse une tension à la fin. Grâce au sacrifice du nuage bleu, métaphorisé par le versement de la pluie bleue, pour la paix, toute la ville et tous les gens sont devenus bleus, sauf une personne qui est protégée contre la pluie bleue en ouvrant son parapluie. Cette fin montre que le mal ne disparaît point, comme l'illustre par ailleurs la thèse d'Hanna Arendt : « le mal est humain ».

Ungerer transforme la nature en sujet. Serge Martin disait que « le poème est trop souvent oublié et dans la pensée des fables ainsi prise dans les mythes, la pensée du poème se voit également abandonnée²⁵⁶ ». Selon lui, le poème est comme l'écoute de « l'autre voix²⁵⁷ ». Une voix qui raconte ses expériences ? Ou bien une voix qui raconte sa douleur ? Une voix qui

²⁵⁶ Serge Martin, *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre éditions, 2017, p. 8.

²⁵⁷ *Ibid.* p. 26.

voulait transmettre le courage de vivre dans le monde absurde, irrationnel, voire cruel qu'est notre monde. Aujourd'hui, dans la mer d'informations et d'actualités qui nous submerge, les gens entendent de moins en moins la voix des expériences, qui vient du pays lointain, en réduisant le sens du mythe ou du conte comme une fantaisie. Ainsi, nous écoutons la voix affirmative d'Alain Rey qui nous fait réfléchir :

Du point de vue du *logos*, le mythe n'est pas mensonge ; il est libre par rapport au réel. C'est un pur produit de la parole. Le *muthos* grec originel est l'expression orale d'un produit mental, qui n'a pas à se justifier. Que l'on parle de mythe ou de l'équivalent latin *fabula*, la fable, le mythe est une parole mémorable, conservée. Son passage à l'écrit, qui devient possible avec l'histoire (Sumer, l'Égypte, la Chine, la Grèce...), le transforme en pure création (*poiesis*), en texte, en épopée, en narration historique ou fictive, en roman²⁵⁸.

Avec cette « expression orale d'un produit mental », Ungerer raconte simultanément ses histoires autobiographiques et universelles, voire historiques et poétiques. Il les mêle. Le visage du personnage est souvent comme son autoportrait. On peut reconnaître tout de suite la ressemblance à l'auteur pour le visage de l'ogre de Zéralda. Dans l'interview, il ne le cache pas et raconte souvent ses propres expériences dans ses albums :

Il y a beaucoup de choses qui me sont arrivées dans la vie et qui sont dans mes livres pour enfants. Alors, évidemment, quand tu lis *Otto*, c'est très clair, ce sont mes expériences de la guerre. Dans *Amis-Amies*, mon dernier livre, on retrouve mon amour du bricolage²⁵⁹.

Dans *Otto*, on voit bien le portrait de l'auteur au présent, son air soucieux lorsqu'il raconte un événement traumatique passé, celui où les personnages se cachent dans une cave lors des bombardements. Ungerer laisse des traces de sa vie qui viennent de la réalité. Ainsi, l'on ne peut dire que sa fable n'est qu'un mensonge ou bien un conte irréel. Il ne s'agit pas de dire simplement par ces formes brèves et simples de l'écriture, mais de raconter profondément comme une poésie.

²⁵⁸ Stéphane Paoli et Alain Rey, *Causa. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015, p. 203.

²⁵⁹ Tomi Ungerer, *tout sur votre auteur préféré*, op. cit., p. 80.

Fables ou contes pour crier ou rire

Braire et peut-être plaie et instruire au sens que La Fontaine donnait pour ses fables²⁶⁰.

La Fontaine avoue, dans son épître à Monseigneur le Dauphin²⁶¹ (1668), qui a sept ans à l'époque, que « l'apparence [des fables] est puérile, [...] mais ces puérilités servent d'enveloppe à des vérités importantes²⁶² ». Par la suite, il souligne qu'« Ésope a trouvé un art singulier de les joindre l'un avec l'autre²⁶³ ».

Dans les *Fables* de La Fontaine illustrées par Doré, les animaux sont souvent bien humains mais ils ne sont pas habillés comme des humains, à l'inverse des *Aventures de Babar* de Jean de Brunhoff, dans lesquelles Babar et sa famille sont vêtus, album publié dès 1931, l'année de la naissance de Tomi Ungerer. Puis ce dernier se souvient qu'il adorait le journal de Mickey²⁶⁴. La frontière entre l'animal et l'homme disparaît souvent dans le monde de l'enfant :

L'animal humanisé apparaît à la fois comme le meilleur ami de l'enfant et comme son double symbolique. Tout se passe comme si la littérature s'inspirait en ce domaine de ce que les adultes perçoivent de l'imaginaire infantile pour mieux pouvoir captiver les plus jeunes et communiquer avec eux²⁶⁵.

Bien évidemment, ce thème poétique de l'anthropomorphisme a été favorisé, imprégné et transformé dans et par l'invention de l'album d'Ungerer. Ce dernier raconte ce monde animalier et imaginaire de son enfance à travers les personnages réinventés pour conter ses fables à la fois autobiographiques et parodiques, dans et par sa voix politique, en revendiquant sa nouvelle morale contre la moralité absurde qui n'a pas de bonnes valeurs ou ne convient pas aux lecteurs d'aujourd'hui. Ungerer adopte lui-même l'amusement ainsi que la morale comme La Fontaine. Ce dernier dit dans sa préface : « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité. » Mais il ne s'agit pas d'une division ou d'une séparation. Dans les images d'Ungerer, cette forme

²⁶⁰ Serge Martin, *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre éditions, 2017, p. 202.

²⁶¹ Louis de France, fils de Louis XIV et de la reine Marie-Thérèse, à qui La Fontaine dédicace les six premiers livres des *Fables*, sous le titre *Fables choisies mises en vers*.

²⁶² La Fontaine, *Fables*, préface et commentaire de Pierre Clarac, notes de Marie-France Azéma, Paris, Librairie Générale Française, 1972, 1996, p. 23-24.

²⁶³ *Ibid.*, p. 24.

²⁶⁴ Au début du 20^e siècle, une floraison de *cartoon* animaliers, à commencer par Félix le Chat et Mickey Mouse aux États-Unis.

²⁶⁵ Christian Chelebourg, et Francis Marcoin, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 98.

correspond à l'album, mais aussi dans ses illustrations, par exemple, le manteau du brigand dans *Les Trois brigands*, ou encore le « tas de peaux et de chiffons » que les deux enfants portent dans *La Grosse bête de monsieur Racine*. Et pour le côté de l'âme, pour lui, il s'agit de la nouvelle morale visant à sensibiliser les plus jeunes contre le nazisme, le racisme, la ségrégation qui sont une réalité absurde pour nous lecteurs. Bref, son objectif est de raconter l'égalité, le respect entre les différences et la paix. Pourtant il n'oublie pas l'âme de l'enfant. N'est-il pas vrai que la farce et le rire sont l'âme essentielle de l'enfant ? Mais cette âme est aussi nécessaire bien évidemment pour l'adulte. Comment le respect et le rire cohabitent-ils ensemble ? Car le langage du rire est délicat, social et relatif. Parfois ce langage du geste et du visage provoque la colère de l'autre.

Par son étymologie, *fabula*, la fable renvoie à tout récit fictif :

[Elle] désigne le vaste corpus des récits produits par l'art oral ancien ; mais le terme s'est spécialisé pour désigner des mises en scène d'animaux, d'êtres inanimés ou d'hommes dans un récit généralement bref qui renferme un enseignement moral : l'apologue. Plus largement, *apologue* qualifie des fictions ayant une visée argumentative, des fables, des contes, des *exempla*, aboutissant à une leçon de morale²⁶⁶.

Mais au XVII^e siècle, Perrault utilise les termes « fable » et « conte » dans un même sens. Dans sa Préface des *Contes*, Perrault prétend « même que [ses] fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des contes anciens [...] ». La fable et le conte racontent une histoire simple et brève. Le plus souvent en vers pour la fable, le plus souvent en prose pour le conte. Mais on n'oublie pas que Perrault écrit « Peau d'Ane » en vers. Conte et fable ont un objectif commun : instruire et distraire. Selon Walter Benjamin, « le conte, qui est encore de nos jours le premier conseiller des enfants parce qu'autrefois il était le premier conseiller de l'humanité, survit en secret dans le récit²⁶⁷ ». Mais les *Contes* de Perrault peuvent-ils assumer ce rôle de conseiller pour l'humanité et l'enfant ? Nous ne le pensons pas car l'éthique de Perrault ne convient pas au lecteur d'aujourd'hui.

²⁶⁶ Voir Programmes de français, documents d'accompagnement de la classe de Seconde et Première.

²⁶⁷ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, traduction inédite de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Préface d'Élise Pestre, Paris, Edition Payot & Rivages, 2011, p. 92.

Album pour tous, enfant et adulte

Par la lecture des fables et des histoires racontées par sa mère, Ungerer s'est certainement intéressé à raconter d'une voix allégorique et double pour transmettre un double sens. C'est ce que prouve la publication de son premier album *Les Mellops font de l'avion* à travers le récit d'une famille de cochons. La fable est surface comme un déguisement qui est une forme de l'écriture. Pourtant, en profondeur, transparaissent des éléments autobiographiques : avec le père idéalisé dans une fable mêlée entre son enfance vécue et son rêve. Plus tard, Ungerer publiera des livres autobiographiques tel *A la guerre comme à la guerre* ou *De père en fils* qui sont destinés aux adultes, dans lesquels on retrouve les figures de ses parents et les souvenirs et les objets familiaux qu'il a dessinés dans ses albums :

Si j'ai conçu des livres d'enfants, c'était d'une part pour amuser l'enfant que je suis, et d'autre part pour choquer, pour faire sauter à la dynamique [*sic*] les tabous, mettre les normes à l'envers : brigands et ogres convertis, animaux de réputation contestable réhabilités... ce sont des livres subversifs, néanmoins positifs ²⁶⁸

C'est pour cette raison que l'on trouve pleinement les anecdotes de son enfance ou de sa vie dans ses albums. L'album est souvent raconté par le truchement de la voix d'un adulte : parent, enseignant, bibliothécaire, nounou, celui qui raconte l'album aux enfants. L'amusement avec le lecteur-enfant ou l'éducation de l'enfant par la fable ou le conte, la provocation ou la nouvelle morale pour le lecteur-adulte sont quelques-uns des objectifs de l'album. On lit et écoute ensemble. C'est une activité commune. Dans le moment partagé de la lecture, ce double lectorat saisit à travers le rire, le message de l'album. L'heure de lecture ne résonne pas de bâillements mais du sourire et des éclats de rire à l'opposé des figures de conteurs du XIX^e siècle qui ont un air d'inquiétant et sérieux. Après avoir connu un grand succès aux Etats-Unis, Ungerer a reçu des critiques amères ou des attaques à cause de son premier livre de dessins érotiques, où il voulait « dénoncer avec radicalité la tyrannie d'une sexualité devenue mécanique, où les sentiments et l'estime de l'autre sont absents²⁶⁹ » :

En 1970, quelques mois après la parution du *Fornicon*, j'ai enfoncé le clou lors de la sacro-sainte convention qui rassemblait chaque année quelque deux mille deux cents bibliothécaires. L'un d'eux m'a demandé comment un érotomane patenté pouvait oser publier des livres à destination de la jeunesse. [...] Je me suis levé pour

²⁶⁸ Tomi Ungerer, texte pour le catalogue d'exposition *33 Spective*, Roland Anstett, Strasbourg, 1990, n. p.

²⁶⁹ Tomi Ungerer, 2011. *Un point c'est tout*, avec la collaboration éditoriale de Stéphan Muller, Paris : Bayard culture, « Essais », p. 102.

lui répondre : « Eh mec ! Si les gens ne baisaient pas, il n'y aurait pas d'enfants et vous seriez sans travail. C'est pourquoi je dessine les enfants avant et après leur naissance. » Tous les bibliothécaires dans l'auditoire étaient sonnés. J'ai signé mon arrêt de mort, parfaitement conscient de mon sabotage. Par la suite, tous mes livres, même ceux pour enfants, ont été interdits dans les bibliothèques américaines²⁷⁰.

Depuis cet événement, ses livres ont été censurés par la liste noire durant plus de trente ans aux Etats-Unis. La plupart des enfants américains ne pouvaient accéder aux albums de Tomi Ungerer pendant que les enfants d'autres pays pouvaient les lire. Les temps ont changé. En 1997, Ungerer a été récompensé par le prix Andersen, ce qui a certainement influencé les éditeurs. C'est seulement depuis 2010 que ses albums sont republiés aux éditions *Phaidon Press Limited*, moyennant la modification de certaines images. Nous les analyserons attentivement dans le chapitre 12.

Les albums d'Ungerer ne peuvent pas tous emporter l'adhésion générale car chacun a des goûts différents. En général, les enfants n'ont pas peur de ses albums puisqu'ils y trouvent souvent l'humour. Mais certains adultes, par une sorte de préjugé, n'aiment pas voir les éléments qui font peur. Il existe un refus immédiat de la lecture chez certains adultes avant de lire car certaines illustrations font peur, par exemple, la hache rouge ou le sang sur le couteau *etc.* Comment peut-on expliquer ces phénomènes ?

Dans un entretien, Ungerer explique pourquoi il met des éléments effrayants dans son invention du *racontage* :

Avec la peur il faut avant tout expliquer : « Tu as peur de quoi ? ». Alors on explique qu'il n'y a aucune raison d'avoir peur de cela. C'est pour cela que j'utilise cet élément dans tous mes livres. Je suis la bête noire des psychologues et des pédagogues à cause de cela !

J'ai toujours mis des éléments effrayants dans mes livres d'enfants, les enfants aiment bien cela car la peur vient d'une provocation de la réalité. C'est la réalité qui nous provoque. Il y a deux choses : les peurs qui viennent de l'imagination, peur des sorcières, des fantômes... Mais la vraie peur, c'est quand un avion descend et vous tire dessus... Cf. *À la guerre comme à la guerre*, là, on n'a plus peur. On ne sait même plus ce que c'est que la peur, il y a un élément de terreur à ce moment-là. On apprend

²⁷⁰ *Ibid.*

qu'on peut tout perdre en une minute et, après cela, on recommence. La peur est tout simplement une épreuve qu'il faut surmonter. Les gens font tout pour éviter la peur.²⁷¹

En effet, Ungerer questionne, expose la peur pour que les lecteurs comprennent ce qu'est cette émotion dans la réalité : l'incendie, le bombardement, l'accident *etc.* Cette peur est différente de celle de Perrault car dans ses contes, la peur imaginaire sert de menace. Comme Ungerer a été traumatisé par la guerre, il voulait nous montrer comment on peut surmonter la peur réelle des sinistres qui arrive sans prévenir. Pour lui, l'objectif politique de son « racontage » est clair. Depuis la publication de *Flix*, sa voix politique qui sert d'amorce pour construire la paix saute de plus en plus aux yeux des lecteurs :

Je préconise depuis longtemps l'enseignement dès la maternelle du respect sous toutes ses formes, des races, des religions, de la nature, de la nourriture, du travail, *etc.* Le respect est la clé de l'éthique. Une conscience se développe avec l'enseignement que le mal est ce qui fait souffrir, et que rien n'est plus rentable que la bonne volonté. [...]

La littérature enfantine est bien anémique, sinon existante, lorsqu'il s'agit de traiter des sujets comme la misère, la faim, la violence et les catastrophes qui sévissent sur nos vallées de larmes.

Et s'il faut traumatiser les enfants pour leur donner une prise de conscience, faisons-le et vite - c'est une question d'orientation. À savoir : tous égaux et tous différents.²⁷²

Ici, on entend bien la critique d'Ungerer sur l'éducation officielle. Il insiste beaucoup sur l'enseignement du respect qui joue un rôle important dans une société de plus en plus mélangée et dans un environnement industriel qui détruit la Terre.

Nous pensons qu'aujourd'hui, le discours d'Ungerer résonne assez bien dans le monde de l'éducation en France. En effet, six de ses livres ont été sélectionnés par le Ministère de l'Éducation nationale en France : *Les Trois Brigands* (1961), *Le Géant de Zéralda* (1967), *Allumette* (1974), *Flix* (1997), *Otto, autobiographie d'un ours en peluche* (1999) et *A la guerre comme à la guerre*²⁷³ (2002). Cette sélection influencera-t-elle les autres pays ?

²⁷¹ Tomi Ungerer et *alii.*, *Même pas peur*, « Envol d'enfance » pour les textes et les illustrations sauf mentions spéciales, 2012, Paris, Gallimard jeunesse, 2012, p. 49.

²⁷² Philippe Thirault (Scénario), *Les enfants sauvés, huit histoires de survie*, illustré par Gabriel Liniero Ippoliti et *alii.*, Avant-propos de Simone Veil, Préface de Tomi Ungerer, Delcourt, 2008.

²⁷³ Ce livre a été d'abord destiné aux adultes, édité aux éditions La Nuée Bleue. Ensuite il est publié en petit format par l'Ecole des Loisirs pour les enfants de 12 à 16 ans.

Nous avons eu l'occasion de présenter cinq de ses albums (*Criotor*, *Les Trois brigands*, *Le Géant de Zéralda*, *Flix*, *Otto*) avec les élèves d'une classe de première en lycée scientifique en Corée du Sud. L'objectif était de sensibiliser contre les préjugés et les problèmes sociaux à travers les albums d'Ungerer, dans le cadre du cours d'histoire. Environ 100 élèves, issus de cinq classes, ont travaillé en groupe lors d'un atelier de lecture, visant à lire et discuter sur les albums d'Ungerer. La semaine suivante, le jour de ma conférence²⁷⁴, un élève de chaque groupe a fait une petite présentation de leur travail en groupe et ensuite, j'ai expliqué les aspects culturels, historiques, géopolitiques autour des albums d'Ungerer car si l'on ne connaît pas ces aspects, la lecture demeure souvent superficielle. Parmi les présentations des élèves, j'ai remarqué que *Les Trois Brigands* était un des albums les plus difficiles à comprendre pour les lycéen(ne)s. Nous supposons, à cause de la simplicité et de l'ambiguïté des images, les élèves ont eu plus de mal à présenter leur travail. Nous avons constaté que le savoir sur la culture et l'histoire est très important pour lire les images d'Ungerer et comprendre le sens profond.

Pendant les quatre séances de séminaire sur les albums de Tomi Ungerer à Séoul, dans l'Espace des albums, sous la direction de la maison d'éditions Borim, certains adultes m'ont avoué que les images d'Ungerer sont assez difficiles à comprendre pour eux. Les auditeurs étaient variés. Ils étaient adultes et travaillaient dans le domaine de l'édition ou de l'activité des albums pour les enfants. Même s'ils sont adultes, l'humour absurde ou noir est difficile à saisir si l'on ne connaît pas bien cette notion et sa culture parce que l'humour est culturel et social. C'est pourquoi les albums d'Ungerer favorisent et donnent un dynamisme à la discussion sur le sens des images et permettent de s'informer sur la culture et l'Histoire en Europe.

Fables : réalité et morale

Selon Lu Xun, il existe beaucoup de fables pendant la période des guerres de religion ou des conflits où la parole des auteurs risque parfois la vie.

Si je donne un exemple de la Chine, les auteurs, des nouvelles et des contes en prose, de la Dynastie des Tang parlent souvent de leur époque car ils sont assez libres de s'exprimer. Mais les auteurs de la dynastie des Song parlent plutôt des contes du temps passé car il y a trop de tabous et de limites afin d'éviter des ennuis dans une certaine mesure d'être libre de dire²⁷⁵.

²⁷⁴ Le 20 décembre 2016, au Lycée scientifique Kyungkibuk à Uijungbou-si.

²⁷⁵ Lu Xun (1881-1936) fait une comparaison dans *Une brève histoire du roman chinois*, traduit Charles Bisotto, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », 1993. (vers la fin)

En Amérique, au XX^e siècle, Ungerer choisit son écriture de l'album, à la manière du conte ou de la fable. Ce n'était pas pendant une période de guerres. Mais les conflits existent toujours. Dans les années 50 et 60, aux Etats-Unis, le conflit idéologique est surtout marqué. Ayant passé son enfance en Alsace, il connaît bien le résultat du conflit. Soit la mort soit la destruction. Même s'il est provocateur en tant qu'artiste, il a choisi l'écriture de la fable comme un manteau alsacien.

« J'ai appris les Fables de la Fontaine. Celles qui ont été illustrées par Doré étaient à la maison, elles appartenaient à mon frère. Une fable, tout comme dans la Bible une parabole, a une morale : « La raison du plus fort est toujours la meilleure », par exemple. Une fable est un dérivé de la réalité journalière. On y retrouve les dictons. Les fables de Pfeffel, un colmarien, étaient aussi dans la bibliothèque paternelle. J'ai été éduqué avec celles de Wilhelm Busch, celles de Benjamin Rabier. Mais c'est Thurber²⁷⁶ qui a été le grand déclic. Gray, ma copine américaine, m'a fait découvrir *The last flower*. Le moyen minimal de ce livre m'a frappé. C'est l'un des livres les plus importants pour ma carrière. Les fables en images n'ont rien à voir avec la bande dessinée. Ce n'est pas non plus la même chose que les histoires de Töpffer, dont *Les Nouvelles genevoises* sont très bien. *Mirror Man* et *Basil Ratzki* en découlent, et indirectement les livres pour enfant comme *Les histoires farfelues de Papaski*, aussi. Des histoires pareilles sont aussi importantes pour les adultes que pour les enfants.

Le procédé de la fable s'est condensé avec le temps : je fais une fable dans un dessin²⁷⁷. »

Pour Ungerer, l'album est une fable. Il insiste sur la morale. C'est une morale qui convient à la société d'aujourd'hui. Il propage ses idées. L'éducation est une manière de propagande. Ungerer veut construire ou inventer la nouvelle morale par rapport au nouveau monde qu'il découvre.

C'est pourquoi il cherche à convaincre les lecteurs. Une concision dans le dessin et l'écriture est nécessaire. « Le bref est la modernité²⁷⁸ ». Comment crée-il ses fables ? Il écrit la fable, c'est-à-dire qu'il insère la morale dans les illustrations, selon son entretien. La durée est un élément important pour dessiner la fable. C'est peut-être par cette nécessité, il a réalisé environ une trentaine d'albums pendant les cinquante ans de sa carrière d'auteur et illustrateur.

²⁷⁶ James Thurber (1894-1961) éditorialiste, humoriste, écrivain américain. Gallimard, 1984. Lune après lune, illustration de Marc Simont, traduit de l'anglais par Elisabeth Duval, Kalédioscope, 1992.

²⁷⁷ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 47-48.

²⁷⁸ Voir *La Voix juste, essai sur le bref* de Gérard Dessons, Paris, Éditions Mnucius, 2015.

En même temps, il fait beaucoup d'autres choses à la fois, même l'élevage des moutons en Irlande. Le raconteur utilise le mot « condensé ». Condenser sa pensée pour donner un « coup de poing » afin de réveiller les lecteurs. La Rochefoucauld souligne que « c'est le caractère des grands esprits de faire entendre en peu de paroles beaucoup de choses²⁷⁹ ». De plus, Ungerer laisse souvent subsister l'ambiguïté, une zone de grisaille, dans le dessin, pour interroger ou parler implicitement aux lecteurs. Il évoque surtout les problèmes de la société réelle dans sa fable.

Pour ne pas avoir d'ennuis ni d'ennemis - Ungerer en a eu à cause de ses affiches contre la guerre de Vietnam -, le raconteur n'énonce pas directement dans le texte, surtout pour la littérature de jeunesse, il montre simultanément des temps hétérogènes aux lecteurs. Dans le cas où certains éléments seraient dérangeants, l'éditeur demande des modifications à l'artiste, lequel se voit contraint d'accepter sans quoi la publication est compromise. Donc le détournement est parfois nécessaire pour parler secrètement ou dissimuler les choses. C'est ainsi que l'on comprendra différemment le but de l'auteur selon le niveau de la connaissance. L'art relève du monde de la différence.

Cependant, la communauté ou la société et les institutions aiment l'assimilation, l'homogène, la définition, la norme. L'art de la critique et le système de la communauté humaine sont ainsi incompatibles. Le pouvoir de la société diffuse les informations selon son intérêt. La critique les détruit. C'est un acte de résistance contre les informations cristallisées et généralisées par le Pouvoir. C'est pourquoi le raconteur, être vulnérable parfois en tant qu'un individu, a besoin de se protéger en dénonçant les problèmes de la société contre ce Pouvoir absolu. Le rôle d'Ungerer consiste à révéler l'absurdité de la société. Ungerer avoue l'influence importante de James Thurber (1838-1910). Pour lui, les albums de Thurber sont des « fables en image ». Il se focalise d'abord sur la morale pour ses fables. L'émotion est forte dans et par la simplicité de l'image et les intervalles entre le texte et l'image. Dans *La Dernière fleur*²⁸⁰, traduit par Albert Camus, auteur préféré de Tomi Ungerer, paru chez Gallimard en 1952, Thurber évoque un drôle d'aventure, une « parabole en image ». Voici la traduction française :

« Nous sommes au lendemain de la 12^{ème} guerre mondiale. Il n'y plus traces de civilisation (habitats, musées, œuvres d'arts, jardins, tout a été détruit). Les hommes sont désormais inférieurs aux animaux et restent là à ne rien faire. Un jour, une jeune femme découvre la dernière fleur au monde et constate qu'elle est mourante. Elle

²⁷⁹ François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, CXLII, p. 147.

²⁸⁰ *The last flower*, 1935.

prévient les autres et seul un homme prête attention à son inquiétude. Ils prennent ensemble soin de la plante. La nature fait son œuvre, grâce à l'intervention d'une petite abeille, et bientôt une autre fleur germe, puis une autre, puis une autre... La jeune fille et l'homme apprennent à se découvrir. L'amour renaît sur terre. Les générations suivantes réinventent une civilisation : logis, arts refleurissent mais aussi les disputes. La guerre finit par éclater de nouveau, ne laissant rien derrière elle si ce n'est une jeune femme, un homme et une fleur...

Il s'agit d'une morale forte par rapport à la guerre qui détruit la Terre. Au fond, la fable est un moyen de dire des choses vraies. C'est un masque de l'écriture pour permettre librement de dénoncer l'absurdité de la société. Dans la société inavouable et l'ineffable, on doit dire des choses si compliquées. Mais comment ? « Oui et Non sont des mensonges. Une vraie réponse ne tend pas à établir quelque chose, mais plutôt à tout remettre à flot²⁸¹ ».

Depuis la publication de son premier album, quel que soit son pays de résidence, l'album en fable est comme une ouverture à une nouvelle vie. Pourquoi Tomi Ungerer revient-il à ce genre ? Dans la création du « racontage » de l'album, Ungerer raconte l'histoire à la manière tantôt de la fable tantôt du conte.

RIRE ET RUSE : JOUER AVEC LE MAL OU L'OMBRE

Chez Ungerer, les caractères du rire ne sont pas si simples. Le rire est un langage social et relatif, mais aussi une arme de critique et une âme de la vie. D'ailleurs, le rire est à la fois explicite et implicite.

Caractères multiples du rire chez Ungerer

Les mots sont là, en file d'attente et attendent d'être utilisés²⁸².

Chez Tomi Ungerer, les jeux de mots sont essentiels pour rire et réfléchir. Chez lui, comme chez Nietzsche et Spinoza, rire, c'est d'abord rire de soi-même. Selon Joseph Klatzmann, l'humour juif est un mécanisme de défense, « pour ne pas pleurer ». Selon Ungerer, « l'humour alsacien s'apparente à l'humour juif. Des affinités électives ». L'autodérision prend

²⁸¹ John Cage : *Rire et se taire. Sur Marcel Duchamp*, Allia, p. 19.

²⁸² Émission « Le grand entretien » animée par François Busnel, France Inter, le 04 décembre 2013, 17h, invité : Tomi Ungerer.

une place importante dans cet humour, comme dans l'humour alsacien. Dans cet atavisme culturel, le rire d'Ungerer est fondé sur l'autodérision de l'autoportrait qui accentue le caractère grotesque de l'autoportrait. Selon Freddy Sarg,

L'Alsacien sait rire tout en serrant les dents. Et ce rire, parfois douloureux, est souvent dévastateur en remettant en question le soi-disant sérieux de la vie ou d'une situation, et s'exerce traditionnellement sur trois cibles : - la cible allemande : *die Schwowe*, - la cible française, - la cible alsacienne. L'humour alsacien contient une forte dose d'autocritique et d'autonomie, car ayant souvent été aux premières loges de l'histoire, l'Alsacien connaît intimement la relativité des choses de la vie et leur possible inconfort²⁸³.

Cet humour alsacien s'appelle « *Witz* ». L'humour, les plaisanteries, les « anecdotes croustillantes voire désopilantes²⁸⁴ » se mêlent. Ils sont partageables avec ceux qui comprennent. C'est pourquoi l'humour d'Ungerer est parfois étrange pour ceux qui ne comprennent pas.

Dans *Les Mellops font de l'avion*, les Mellops ne perdent pas le sourire malgré la chute de l'avion et trouvent des solutions sans se décourager. Ungerer désacralise un objet sacré comme le totem en ayant recours à l'humour noir. Le raconteur dessine la scène de la cérémonie du rituel sacrificiel des Indiens en provoquant le rire par le geste de Casimir. Ce dernier a peur de la mort imminente, à l'opposé des Indiens-spectateurs qui la regardent comme un amusement. Dans « la société médiévale, le déclenchement du rire peut être codé, il y a des moments et des lieux pour rire, d'autres qui sont, au contraire, interdits et qui peuvent avoir des conséquences néfastes²⁸⁵. » Pour le raconteur, on peut se demander si le totem n'est qu'un moyen de provoquer le rire. Il n'a pas peur des conséquences néfastes. Il transforme la situation de peur en humour. Finalement, la peur est chassée par le rire.

Dans ses œuvres, Ungerer fait souvent une autocaricature qui est aussi un objet critique par l'exagération et la déformation.

La caricature est double : le dessin et l'idée : le dessin violent, l'idée mordante et voilée ; complication d'éléments pénibles pour un esprit naïf, accoutumé à comprendre d'intuition des choses simples comme lui. Virginie a vu ; maintenant elle

²⁸³ Freddy Sarg, *Petit manuel des grivoiseries alsaciennes*, illustrations Charly Barat, Le verger Éditeur, 1994, p.120-121.

²⁸⁴ Serge Martin, *Poétique de la voix*, p. 251.

²⁸⁵ Claude Gauvarde, « Rire et dérision dans la résolution du conflit au Moyen Âge, dans *Pourquoi rire ?*, sous la dir. de Jean Bribaum, Paris, Gallimard, 2011, p. 90.

regarde. Pourquoi ? Elle regarde l'inconnu. Du reste, elle ne comprend guère ni ce que cela veut dire ni à quoi cela sert²⁸⁶.

Chez Ungerer, l'inconnu est en lui-même comme une double personnalité, tel *L'étrange cas de Docteur Jekyll et Mr Hyde*, roman de Robert-Louis Stevenson (1886), ou une ombre. Mais Ungerer met en avant une manière de vivre ensemble avec l'ombre parce que le double n'est pas négatif chez lui. C'est un double état, extérieur et intérieur, ou bien pluriel.

Par exemple, dans *Jean de la Lune*, le héros Jean de la lune se dédouble de la lune. Ensuite, il est transformé par sa nature et se libère de l'enfermement par la police. Un autre exemple, dans *Flix*, le chien Flix vit avec une ombre de chat. Cette ombre est existentielle, elle vient du passé par ses parents. L'autre habite étrangement et naturellement en soi. C'est pourquoi l'autre n'est pas ennemi. Il faut comprendre l'autre. Pour critiquer les autres, faut-il donc critiquer soi-même ? Ainsi, chez Ungerer, le (sou)rire est simultanément joyeux, grinçant et triste.

Humour absurde comme critique sociale, le cas *Monsieur Racine*

Ungerer emploie souvent la notion de l'absurde pour rendre compte de l'absurdité du monde irrationnel tandis qu'il utilise la notion de propagande, ayant appris la propagande dispensée par le régime nazi jusque dans le système éducatif, il utilise ce procédé pour critiquer contre les problèmes sociaux comme le préjugé, l'inégalité, la violence entre autres. C'est une notion vécue à travers sa vie personnelle et l'Histoire qu'il a traversée. Pourtant, en utilisant cette notion, pour créer ses œuvres, il la mélange avec humour. « L'humour naît quand l'esprit perçoit un fait anormal, inattendu ou bizarre, en un mot incongru et qui rompt avec l'ordre normal des choses²⁸⁷ ». L'humour absurde transgresse volontairement les raisons causales pour des conclusions, des comportements aberrants, dans le but de provoquer le rire. Il est proche du *non-sens* qu'Ungerer développe dans *Papasky*.

Nous pouvons l'observer ainsi dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*. Héros à la retraite, Monsieur Racine vit paisiblement « dans une villa retirée ». Un jour, tous les magnifiques poiriers de son jardin ont disparu. Alors il fait une enquête. Le soir, une bête étrange entre dans son jardin. Par curiosité, petit à petit, en partageant la collation, ils deviennent

²⁸⁶ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Critique d'art, suivi de critique musicale*, Édition établie par Claude Picbois, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1976, p. 189.

²⁸⁷ Normand Baillargeon et Christian Boissinot (dir.), *Je pense donc je ris, Humour et philosophie*, Québec, PUL, 2010, p. 4.

amis et jouent ensemble. Toutefois, il l'observe sans cesse et le présente dans l'amphithéâtre de l'Académie des sciences de Paris. À ce moment-là, devant les académiciens, deux enfants se révèlent en sortant du déguisement de l'animal bizarre : une révélation inattendue. Ungerer ridiculise complètement le monde des adultes et des intellectuels par la farce des enfants. Il s'agit d'une théâtralisation de l'humour absurde par les personnages. Dans cet album, la poire renvoie à « Louis-Philippe métamorphosé en poire », caricaturé par Charles Philipon. Plus tard, à sa demande, Honoré Daumier reprend ses dessins et ajoute une quatrième figure en formant le dessin *Les Poires* [fig. 36]. Cet événement constitue un hommage à l'art de la caricature. La poire symbolise le régime et ses complices. D'ailleurs, M. Racine fait penser au dramaturge français Jean Racine (1639-1699), l'un des plus grands auteurs de tragédies de la période classique en France. Déraciné de ce pays pour travailler en Amérique, Ungerer fait de l'humour pour faire rire les lecteurs, non pour les faire pleurer. Bref, son humour vise pleinement la France, c'est-à-dire ses racines, en 1971. Le personnage de M. Racine manifeste un goût prononcé pour l'uniforme, le bricolage, l'observation, ce qui correspond également aux prédilections de l'auteur. D'ailleurs, sur la double page de la scène de la gare, juste au milieu, on voit un homme assis sur un camion-grue, portant au bras un tatouage « Y ♥ W » : ce tatouage est une dédicace discrète à sa femme, Yvonne White, par le biais des initiales Y et W. Dans cette scène, le lecteur voit que les gens ne travaillent pas correctement. Ici, l'humour de l'auteur vire au noir par les images qui parlent des accidents. Dans la scène de l'amphithéâtre qui tient sur une double page, Ungerer décrit des académiciens paniqués, violents, irrationnels, faisant « un vacarme épouvantable » pour une simple farce. Cette exagération se poursuit sur la double page suivante où on voit l'autobus renversé, les tables renversées et les foules en désordre. L'auteur provoque le rire par l'exagération des expressions des visages des personnages, le jeu du cadre, les objets (le moulin à café, la bouilloire, une pipe qui pète) en l'air.

Jeux de fantôme : la peur et le rire

Pourquoi le jeu de fantôme revient-il souvent dans les albums d'Ungerer ? D'abord dans l'*incipit* des *Trois brigands*, la présence des trois brigands est fantomatique. Sur le fond gris ou bleu, selon l'état de l'imprimé de la version, tout le corps du brigand est couvert par « de grands manteaux noirs » : les jambes et les chaussures sont sous le manteau. Les grands manteaux sont des carrés d'étoffe pour envelopper des objets. On peut voir une scène similaire dans *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*. L'auteur énonce le mot « fantôme » dans le texte (p. 8) :

On s’amusait bien. J’étais utile aux garçons pour toutes sortes de bonnes blagues. Ils me déguisaient en fantôme, me suspendaient à une corde et me promenaient devant la fenêtre de Madame Schmidt, la vieille dame du dessous.

Otto parle à la première personne afin de raconter le souvenir d’enfance de David et d’Oskar. Dans l’illustration, les rideaux bleus font penser à un décor théâtral pour le jeu de fantôme. L’ours en peluche est déguisé d’un tissu blanc pour son rôle de fantôme. Cette scène correspond aux trois brigands portant le tissu noir. De plus, elle est comique par les gestes de Madame Schmidt et du chat qui sont surpris par l’apparition inattendue. Ainsi, le rire est provoqué par l’étonnement. Il s’agit d’un humour noir semblable à celui des *Trois brigands*, (p. 10) :

Ils faisaient peur à tout le monde. Lorsqu’ils apparaissaient, les femmes s’évanouissaient de frayeur, les chiens filaient ventre à terre, et les hommes les plus courageux prenaient eux-mêmes la fuite.

La frayeur est aussi exprimée par les yeux ronds des victimes qui manifestent l’étonnement. D’ailleurs, à l’opposé de la scène précédente du hibou, qui était calme et posé sur l’arbre, son geste d’étonnement fait davantage rire car il s’enfuit même si les trois brigands ne le menacent pas. De même, les cris des victimes se manifestent sur un ton comique avec la bouche complètement ouverte et le geste stupéfait (p. 10-11) [fig. 37], le narrateur décrit cette situation de peur comme suit : « les femmes s’évanouissaient de frayeur, les chiens filaient ventre à terre, et les hommes les plus courageux prenaient eux-mêmes la fuite ». Le mouvement, la gestuelle des personnages, au sein d’une image unique produisent un irrésistible effet comique. À chaque fois, cet effet comique apparaît dans une situation de peur.

De la même manière, le rire est provoqué par l’exagération dans l’énumération de la peur dans le texte et dans les gestes des hommes et du chien dans l’illustration. La tension de la peur diminue grâce à l’humour. Dans *La grosse bête de Monsieur Racine*, le lecteur découvre encore « la farce » des deux enfants qui se couvrent avec « un tas de peaux et de chiffons » lequel fait penser à un grand sac. « De loin, on eût dit un tas de vieilles couvertures. De longues oreilles flasques pendaient comme... » Le lecteur découvre une scène similaire dans *Amis-Amies*, où le nom de l’héroïne, Ki sing signifie fantôme ou esprit. Dans la scène du vernissage, Ungerer met l’image du fantôme.

Transmission du courage par le conte

Perrault sépare le corps (le conte), qu'il écrit en prose, et la moralité, en vers, dans son écriture des contes, car il ne voulait pas que la moralité reste dans l'ambiguïté²⁸⁸ : il visualise cette partie de la moralité pour les lecteurs. Mais La Fontaine ne sépare pas la moralité de la fable dans l'écriture de ses *Fables* ! Il nous semble que chez Perrault le souci didactique s'impose par et dans l'écriture du conte pour que ses lecteurs accèdent facilement à son objectif politique ; c'est comme le premier dessin, au début du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, qui figure la scène effrayante d'« un serpent boa aval[e] un fauve ». Or, dans le deuxième dessin, le narrateur, un enfant âgé de six ans, substitue au dessin énigmatique ou métaphorique, qui fait peur, et où les grandes personnes voient un chapeau, un autre dessin transparent ou explicatif pour montrer à l'adulte « l'intérieur du serpent boa », qui contient un éléphant. Ce début de l'histoire du *Petit Prince* montre bien la différence entre les images figurative, métaphorique et explicative. Par ces images différentes, nous pouvons comparer le style d'écriture de Perrault et celui des autres.

Dans son écriture, Perrault a choisi l'image figurative pour faire peur en accentuant la dramatisation et la moralité. Plus grave, il efface l'esprit des peuples : le courage, l'espoir et la sagesse pour la vie. C'est ainsi que de nombreux auteurs comme Philippe Corentin²⁸⁹, Marjolaine Leray²⁹⁰, Geoffroy de Pennar²⁹¹, Van Zereven²⁹² entre autres, réécrivent continuellement d'autres versions s'opposant aux versions de Perrault. Ungerer insiste sur ces trois vertus. L'important pour raconter des contes, c'est comment transmettre le courage pour la vie. Ungerer nous apprend la volonté et le courage de vivre et de survivre. Chesterton, écrivain anglais, évoque la force des contes qui est le courage :

Rien n'est plus vrai que les contes, non parce qu'ils nous révèlent l'existence des dragons, mais parce qu'ils nous montrent que nous sommes capables de les combattre²⁹³.

Perrault explique la politique de son écriture dans sa préface :

²⁸⁸ Voir sa préface.

²⁸⁹ *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, L'école des loisirs, 1997.

²⁹⁰ *Un Petit Chaperon Rouge*, Actes Sud Junior, 2009.

²⁹¹ *Le Petit chapeau rond rouge*, L'école des loisirs, 2004.

²⁹² *Et pourquoi ?*, L'école des loisirs, 2007.

²⁹³ Dans *Coraline*, Neil Gaiman reprend et synthétise l'idée de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) : Ce dernier affirme, dans *Tremendous Trifles* (1909), l'importance de la vérité profonde dans les contes en parlant de l'histoire de Saint Georges et du dragon : par cette phrase : « Fairy tales are more than true. Not because they tell us dragons existe, but because they tell us dragons can be beaten ».

J'aurais pu rendre mes Contes plus agréables, en y mêlant certaines choses un peu libres dont on a accoutumé de les égayer ; mais le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance²⁹⁴.

Mais quelle loi a-t-il voulu respecter ? Finalement, Perrault détruit l'esprit du conte populaire par les mots et sa rhétorique pour rendre l'esprit galant. On n'y trouve pas l'ingéniosité ou la ruse de l'enfant pour se sauver que l'on voit bien dans les versions orales (Nivernais²⁹⁵, Poitou²⁹⁶) ou dans les versions d'autres pays (Chine, Corée, Japon)²⁹⁷. C'est pourquoi les frères Grimm sauvent l'enfant dans leur version parodique en ajoutant le personnage du chasseur dans *Le Petit Chaperon Rouge*. Et beaucoup d'auteurs contemporains réécrivent encore ce conte en contestant la version de Perrault. Bien évidemment, dans cet esprit de contestation, Ungerer reconstruit son *Petit Chaperon rouge* en insistant sur l'amour ou l'affinité, que Gustave Doré avait déjà évoquée sur un ton ambigu, comme dans *la Belle et la Bête*. Ensuite il le raconte autrement dans *Zloty* où l'enfant autonome, qui n'est pas victime, est comme un héros cherchant à construire un monde qui s'entraide :

Le conte nous renseigne sur les premiers arrangements de l'humanité pour se débarrasser du cauchemar que le mythe avait placé sur sa poitrine. Il nous montre avec la figure de l'idiot comment l'humanité a « fait l'idiot » face au mythe. [...]. Comme l'a enseigné le conte à l'humanité il y a bien longtemps et comme il l'enseigne encore aujourd'hui aux enfants, c'est d'affronter les forces du monde mythique avec ruse et effronterie. (Ainsi le conte polarise-t-il dialectiquement le courage [*Mut*] entre la ruse [*Untermut*] et l'effronterie [*Übermut*].)²⁹⁸

Ungerer observe que l'on peut résister et vivre avec cette ruse contre le monde absurde en racontant son enfance sous le régime nazi dans *A la guerre comme à la guerre* :

L'ennemi était sur place, nous étions pris au piège dans son réseau de toile d'araignée. Pas question de le combattre ouvertement. Mais quel goût spécial est

²⁹⁴ Dans la préface de Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, illustrations de Gustave Doré, Paris, Gallimard, 1977, p.15.

²⁹⁵ « Le conte de la mère-grand », Manuscrit d'Achille Millien publié par Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français*, Tome 1, Maisonneuve et Larose, 2002 (p.373-374).

²⁹⁶ « Boudin-Boudin », *De bouche à oreille*, Geneviève Massignon, José Corti, 2006.

²⁹⁷ Voir *Les histoires du Petit Chaperon rouge, racontées dans le monde*, par Fabienne Morel et Gilles Bizouerne, illustrées par Julia Wauters, Syros, 2008.

²⁹⁸ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté* suivi de *Le conteur* et *La tâche du traducteur*, traduction inédite de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Préface d'Élise Pestre, Paris, Edition Payot & Rivages, 2011, p. 92-93.

donné à la vie dans un système où la ruse, la mystification, l'astuce vous font gagner
la bataille du fou rire²⁹⁹ !

La vie et le rire continuent malgré la situation de guerre. Aujourd'hui, on ne vit pas dans la même situation gelée, mais on vit tout de même dans des situations de conflit. Surtout en littérature de jeunesse, les conteurs doivent se confronter à la censure où la loi et les éditeurs imposent beaucoup de règles. En effet, le Pouvoir sert le savoir. C'est pourquoi la question de voir est relative et politique selon l'hégémonie du pouvoir. Encore aujourd'hui, exprimer ou critiquer nous demande du courage. A cause du regard institutionnel et standard, on sait bien qu'il y a trop souvent autocensure dans la littérature de jeunesse. Doivent-ils combattre par la ruse et la mystification pour avoir la liberté d'expression, comme le courage « malgré tout » ?

Langage de l'œil : jeu confidentiel

Dans les textes des albums d'Ungerer, le conteur narre sur un ton plutôt sérieux. Cependant, l'humour apparaît dans les illustrations par les gestes des personnages et le regard caricatural. Le langage du corps se manifeste par les états des personnages.

Dans *Les Trois Brigands*, les personnages s'expriment par le geste et le regard, mis à part Tiffany qui pose une question aux trois brigands. Les trois brigands ont un langage silencieux et communiquent par les gestes, par les regards. A la page 5, les trois brigands semblent presque identiques, ils ont le même costume. Mais ils sont représentés différemment sur le plan des yeux. Les yeux de chacun sont accentués comme en staccato. En bas, les yeux du premier brigand, qui est plus grand que les deux autres, sont cachés sous le chapeau. Sa bouche est durement fermée. Pour le brigand au centre, nous apercevons seulement son œil droit comme s'il faisait un clin d'œil aux lecteurs. D'emblée, il crée une relation confidentielle avec les lecteurs. Une forme de communication non verbale est instaurée, qui exprime la connivence ou la complicité dans le secret. Le brigand au centre invite les lecteurs à être complice des bêtises qu'il va faire. Les lecteurs deviennent son allié. Le troisième brigand se présente avec un regard latéral. Il a peut-être peur d'être dévoilé. Sa bouche est cachée comme celle du deuxième. Dans cet album, le héros ne prononce jamais un seul mot.

Faire un geste (dans le langage encore plus qu'ailleurs) n'est pas seulement faire un signe : aussi une action, aussi une relation, entre les corps, aussi une création, une danse, aussi un montré-caché de l'inconscient, aussi une ébauche, toujours une

²⁹⁹ *A la guerre comme à la guerre*, Dessins et souvenirs d'enfance, préf. de Jean Vautrin, Strasbourg, La Nuée bleue/ DNA, 1991, p. 88.

ébauche, aussi une communication et pas seulement pour faire passer de l'information mais surtout pour inventer de la relation³⁰⁰.

Dans sa vie personnelle, Ungerer a subi deux fois l'interdiction de parler, le traumatisme linguistique, une fois celle du français par le gouvernement nazi pendant l'occupation allemande ensuite celle de l'alsacien par le gouvernement français après la Libération. A travers son expérience personnelle et régionale dans son enfance, il expose sans doute le langage muet de communication discrète par l'œil comme langage du signe pour créer une relation secrète avec le lecteur. Son témoignage rappelle cette communication silencieuse qui était une manière de combattre et de survivre dans une situation glacée de l'époque de la Guerre.

Pendant la guerre, prendre la parole met en danger. Les gens communiquent par les yeux pour éviter le danger. La parole est jugée par l'écoute. Le geste est jugé par l'œil. La peur et le rire sont exprimés par le corps. Mais comme il y avait les nazis, les gens communiquaient confidentiellement en cachant au maximum le geste et le sens. Or la communication visuelle apparaît comme un jeu malgré la situation dure. C'est pour cela que le style de l'illustration d'Ungerer est simple. Les lecteurs doivent chercher les informations dans les petits détails. La lecture rapide empêche la compréhension. Dans la simplicité, l'attention est nécessaire pour comprendre l'album.

Qui plus est, communiquer par les yeux constitue une autre manière de faire acte de résistance sous un régime de surveillance. C'est pourquoi Ungerer donne très peu d'informations pour les trois brigands. Et si le lecteur comprend la ruse du raconteur, il devient son allié dans le jeu. En revanche, si le lecteur est perturbé par la peur des trois objets et des trois brigands, c'est Ungerer qui gagne « la bataille du fou rire » contre certains adultes qui n'arrivent pas à rire avec *Les Trois Brigands*.

Réhabilitation des personnes blessées et ridiculisation du pouvoir

A New York, j'avais un ami d'origine juive. Il était né à Auschwitz, ses parents y étaient morts, il y avait survécu les six premières années de sa vie. Que sont mes anecdotes comparées à une tragédie pareille ? La guerre nous a épargnés, ma famille, mes proches et moi. Grâce à la ruse et au bon sens de ma mère, nous avons survécu à un régime totalitaire normalisé par le quotidien. Ce livre [*A la guerre comme à la guerre*] pourrait paraître un affront primesautier aux grands drames de la misère, de

³⁰⁰ Serge Martin, « Performance (1) : Déplier, replier le poème ; l'abandonner, le ranger, avec James Sacré », <http://ver.hypotheses.org/829>, publié 13 janvier 2014/ consulté 5 avril 2014.

la violence et de la torture. Mais si je parle de cette époque comme on parle de grandes vacances, c'est que gamin j'ai cru assister, avec le détachement de l'enfance, simplement à un spectacle, comme de nos jours mes enfants regardent la télévision³⁰¹.

Pourquoi Ungerer compare-t-il son enfance à celle de son ami juif ? Les survivants ont-ils des sentiments coupables devant les victimes ? Se sent-il navré de raconter aussi légèrement la blessure de la guerre ?

Dans le film documentaire sur le procès Eichmann, l'agresseur parle machinalement sans aucune culpabilité, la victime n'arrive pas à parler, elle balbutie, puis s'évanouit. Pour la victime, raconter demeure un acte douloureux et traumatisant. Pendant son enfance, Ungerer a été un des témoins de la guerre. Il était comme un observateur en tant que « gamin ». A-t-il le sentiment de devoir témoigner ? Ungerer est un artiste angoissé par la guerre et les préjugés. Dans les couvertures d'*Otto* et *Flix*, les héros affichent un visage angoissé qui est certainement celui de l'auteur. Né en 1931, Ungerer a eu une enfance marquée par la Deuxième Guerre mondiale comme tous ceux qui ont traversé cette catastrophe. Avec l'âge ou l'expérience, le raconteur montre de plus en plus directement l'horreur de la guerre comme s'il avait peur que les gens l'oublient. Si l'on oublie le passé, refait-on les mêmes erreurs ?

Qu'est-ce qui se cache sous le nom de communauté ? Le passé est-il vraiment passé ? Avons-nous vraiment la liberté d'expression ? Serge Martin affirme qu'« entrer en *racontage*, c'est entrer en relation avec l'inconnu et vivre une « *communauté inavouable*³⁰² »³⁰³ ».

Pour les personnes qui ont subi un trauma, l'acte de parler expose au risque d'un second trauma. C'est pourquoi il est difficile de parler. Ironiquement, Ungerer aime montrer le thème de la guerre, à travers les uniformes militaires, les armes comme décorations en ridiculisant souvent les soldats et les militaires. Thérèse Willer souligne dans sa thèse la passion d'Ungerer en tant que collectionneur « pour tout ce qui concerne l'armée, l'uniforme, les armes³⁰⁴ ». Sa passion est certainement venue de son enfance « à travers les jeunesses hitlériennes qu'il a vues défiler et l'endoctrinement qu'il a subi à l'école, et en est resté marqué, à la fois révolté et fasciné³⁰⁵ ». L'image des défilés des armées est souvent représentée ainsi que celle des

³⁰¹ Tomi Ungerer, « avertissement » dans *A la guerre comme à la guerre, Dessins et souvenirs d'enfance*, préf. de Jean Vautrin, Strasbourg, La Nuée bleue/ DNA, 1991.

³⁰² Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984.

³⁰³ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse. Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, coll. « Enfance et Langage », 2014, p. 49.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 207.

³⁰⁵ Tomi Ungerer, *Graphic Art*, p.202. À ce sujet, Thérèse Willer renvoie aux deux références : le film de Celia Löwenstein, *Tomi Ungerer. La Sombre Séduction du fascisme*, Pandora's Box Productions/ Planete for Channel 4, 1996 ; le catalogue de l'exposition. *Propaganda. Histoire de se souvenir*, Strasbourg, La Nuée bleue, 2007.

processions de réfugiés. Ungerer raconte aussi son admiration pour l'écriture de Louis-Ferdinand Céline, en particulier pour son roman *Le voyage au bout de la nuit* où l'auteur relate la Première Guerre mondiale.

D'ailleurs, *Jean de la Lune* est certainement inspiré à la fois par le film américain³⁰⁶, *La Guerre des mondes*, réalisé par Byron Haskin, et par le roman du même nom de H. G. Wells, sorti en 1953. La trace en est l'incipit descriptif quasiment identique. La situation de catastrophe est provoquée par la chute de l'inconnu :

Il arriva sur la Terre comme une bombe, terrifiant bêtes et gens.

Cette catastrophe produit une réaction immédiate du pouvoir par un signal sonore :

L'alerte fut donnée dans la ville voisine. Et l'on vit accourir la police, les pompiers, les journalistes et un régiment de blindés.

En effet,

Le Général en Chef, qui croyait à une attaque, donna l'ordre d'arrêter l'ennemi !

Tomi Ungerer ridiculise le pouvoir à travers la course de vitesse entre moyens de transport : un marchand de glaces à vélo est plus rapide que les militaires, les policiers et les pompiers. Cette scène grotesque est représentée par les gestes des personnages, surtout les expressions du visage.

La scène du canon dans *Le chapeau volant* vient-elle du souvenir d'albums lus durant l'enfance du raconteur ? Le raconteur ridiculise le combat inutile entre des soldats et des gendarmes contre les brigands qui sont dans une petite maison. Mais en même temps, le héros les aide par son ingéniosité, à capturer les brigands vivants. La fumée de la cheminée fait éviter de graves dégâts, telle la mort. Dans ses albums, Tomi Ungerer aime bien montrer les soldats, les officiers, les policiers, les pompiers avec leurs uniformes, leurs armes, en même temps que les voleurs, les brigands. On les voit déjà dans *Jean de la Lune* (1966). Ils sont présents dans l'atmosphère tendue des événements.

D'ailleurs, le raconteur n'hésite pas à montrer les blessés, les invalides, le corps déchiqueté. Dans son premier album, *Les Mellops font de l'avion*, la tête de Félix est complètement bandée après la chute de l'avion. Est-ce une allusion à Apollinaire ? Pendant les

³⁰⁶ Voir Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer* (Éditions Tandem, 2015) où Tomi Ungerer raconte comment il était devenu cinéophile pendant son séjour à New York : « J'y ai vu toute l'histoire du cinéma, depuis « Nosferatu » » (p. 28).

deux guerres, les poètes vont aussi devoir affronter la réalité. La figure de la tête bandée rappelle Guillaume Apollinaire³⁰⁷.

Grave, la tête bandée, la croix plantée sur l'uniforme, militant toujours pour un patriotisme exacerbé, il participe au célèbre spectacle Parade, en compagnie de Cocteau, Picasso, Satie, Diaghilev, qui ne sont pas pourtant des modèles de courage et d'engagement [...]³⁰⁸

La scène de l'hôpital dans l'album *Otto* nous montre encore un personnage avec la tête bandée, à côté du lit de Charlie blessé, sauvé grâce à un ours en peluche. Otto raconte la scène de blessure : « À cet instant précis, je sentis une douleur fulgurante me traverser le corps. Le soldat, qui me tenait contre sa poitrine, s'effondra en gémissant. Nous avons été touchés par la même balle³⁰⁹ ». « Le soldat blessé, un GI américain m'étreignait toujours contre sa poitrine ensanglantée³¹⁰ ». Là, Tomi Ungerer raconte et illustre sans humour. Blaise Cendrars, l'ami d'Apollinaire, a aussi été engagé volontaire. Il revient du front, amputé du bras droit.

Il ne cessera de parcourir la planète, tandis que sa « main fantôme », comme disait Cocteau, ne cessait de le faire souffrir³¹¹.

Pour l'œuvre de Joë Bousquet³¹², « qui est tout entièrement une méditation sur la blessure, l'événement est le langage. [Les événements] nous font signe³¹³ » selon Gilles Deleuze, citant l'affirmation de Bousquet :

« Ma blessure existait avant moi, je suis né pour l'incarner³¹⁴. »

³⁰⁷ Le poète a participé à la Première Guerre mondiale. Incorporé dans l'armée en avril 1915, il est blessé à la tempe le 17 mars 1916.

³⁰⁸ Claude Pommereau, Volontaire enthousiaste pour le front, « Ah Dieu ! que la guerre est jolie, avec ses chants, ses longs loisirs... », dans *Apollinaire, le regard du poète*, Beaux-Arts éditions, 2016.

³⁰⁹ *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, trad. de l'anglais par Florence Seyvos, Paris, L'école des loisirs, 1999, p. 18.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

³¹¹ « Salut à Blaise Cendrars », dans *Blaise Cendrars, Poésie I*, n 85, p. 11.

³¹² Joë Bousquet (1897-1950), auteur du *Meneur de lune* (1945), est grièvement blessé lors du combat de Vailly pendant la Première Guerre mondiale, le 27 mai 1918, à l'âge de 21 ans. Quoiqu'ayant le corps paralysé, il écrit sans cesse et est en relation épistolaire avec bon nombre d'écrivains et d'artistes comme Paul Éluard, Max Ernst, Jean Paulhan, il est en relation épistolaire.

³¹³ Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, p. 174.

³¹⁴ Deleuze cite les deux articles des Cahiers du Sud, n 303, 1950 : René Nelli, « Joë Bousquet et son double » ; Ferdinand Alquié, « Joë Bousquet et la morale du langage ».

Les blessés, les mutilés et les invalides de guerre sont des hommes courageux. Tomi Ungerer veut ainsi réhabiliter ces victimes de la guerre, en leur donnant une place particulière dans ses albums.

Avant de devenir un auteur d'albums, Tomi Ungerer fait déjà choisir le personnage d'un invalide pour la publicité régionale. Et dans *Cricotor*, le personnage de l'officier invalide est présent discrètement. Un autre exemple est *Le chapeau volant* (*The Hat*, 1970). Le héros Benito Badoglio est un invalide de guerre, un vieux soldat. L'espace géographique est l'Italie. Mais il porte un pantalon de militaire français et une veste allemande. Par chance, il obtient un chapeau, volé par le vent, symbole du temps de *Kairos*, et sa jambe de bois est équipée d'une roulette d'argent. Le raconteur confère à Benito une particularité positive : ses héros sont souvent mal aimés ou précaires dans la société.

Dans les détails, on voit un oiseau tricolore qui symbolise la France et la plume tricolore de l'Italie sur le chapeau d'un général (p. 13). La scène de la capture des brigands est représentée, sur une double page (p.18-19), comme une bataille de guerre avec un canon. On y voit un soldat blessé, un thème fréquent chez Ungerer. Mais la mélodie et le sens du rythme sont plutôt « légers » et romantiques, à l'opposé des thèmes graves et chaotiques. C'est un album plus romantique que ses autres albums car à cette époque, il rencontre et épouse sa femme, Yvonne Wright.

En conclusion, nous avons vu chez Ungerer une symbolisation de la provocation par la prosodie identitaire et existentielle 'T' comme poème autobiographique et historique. L'auteur invente du temps en détruisant des valeurs absurdes et des tabous qui ont été construits depuis longtemps par le régime et l'idéologie du pouvoir. L'esthétique de la beauté a effacé l'éthique du peuple. C'est pourquoi, dans et par ses albums, Ungerer réhabilite tous ceux qui ont été victimes du préjugé en choisissant sa position de provocateur et les personnages « effrayants » et « répugnants » dans les contes traditionnels afin de transformer leurs images dans le bon sens. Dans ses nouvelles fables et ses contes parodiques, il n'existe pas de magie mais des rencontres, des affinités et l'amour pour parler de la transformation ou de la métamorphose du personnage. Dans l'éloge de la laideur et contre la valeur dichotomique, normée, standard, nous avons observé une affinité élective avec la pensée du dadaïsme et du surréalisme qui se revendique contre l'esthétique traditionnelle.

La voix de l'auteur est quasiment celle du raconteur. La forme d'oralité vient de l'enfance de l'auteur qui correspond à la période de la Deuxième Guerre mondiale sous le

régime nazi. Le langage est dissimulé dans la forme de la fable et du conte qui est une sorte de déguisement ou de masque. L'auteur parle beaucoup implicitement par images théâtrales, mais il est réel et référentiel par les couleurs. Des symboles, des signes, des couleurs, des objets masquent la réalité historique. Ungerer n'hésite pas à montrer des catastrophes pour souligner la réalité, comme si la condition humaine était monstrueuse : l'image du feu et de l'incendie, de l'accident, des blessés et des chutes revient sans cesse. Mais sa pensée s'ouvre sur une fin heureuse en laissant parfois une tension.

Ungerer prend l'image de Janus comme image de la réconciliation pour conceptualiser la paix dans le temps hétérogène des religions différentes, des communautés différentes et des pays différents. L'auteur parle de tous les problèmes sociaux en adoptant un humour absurde comme moyen de critique, de satire. Rire et vivre couvrent un large spectre qui s'étend des récits autobiographiques et va jusqu'aux récits historiques. Pour vivre ensemble, il insiste sur l'éthique du respect et de la volonté en face des événements catastrophiques. L'humour absurde et noir est une expression libre mais bien mécanique contre la pression sociale afin de provoquer le rire, le sourire et le fou rire qui sont une sorte de *catharsis*.

DEUXIÈME PARTIE

ŒIL ET ŒUVRE : L'ART GRAPHIQUE ET TEXTUEL DU *O*

Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien, surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est cela qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement.

Jean-Paul Sartre³¹⁵

Les quelques expériences que j'ai faites au contact obsessionnel et délirant de certains objets, irrésistiblement attiré vers la détermination du hasard qui a conduit à leur rencontre ou à leur confection, m'ont donné l'occasion de trouver un nouvel objet de connaissance, qui ajoute à la série des objets connus (onirique, à fonctionnement symbolique, réel et virtuel, mobile et muet, fantôme, *ready made*) une nouvelle possibilité objective de résoudre dialectiquement le conflit entre le monde intérieur et le monde extérieur, essai dont, dès son premier manifeste, le mouvement surréaliste s'est fait une raison d'être.

Ghérasim Luca³¹⁶

Si les ruptures semblent faire l'esthétique de ce poème-relation dans la tradition des collages dadaïstes, c'est pour mieux inventer des passages étonnants, des mouvements du continu.

Serge Martin³¹⁷

³¹⁵ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 13.

³¹⁶ Ghérasim Luca, *Le Vampire passif*, José Corti, 2001, p. 7.

³¹⁷ Serge Martin, *Rythmes amoureux*, p. 139.

Tomi Ungerer disait que son petit microscope, un des objets importants de son enfance, lui donnait accès au microcosme depuis son enfance³¹⁸. Cet objet est un œil pour observer attentivement les choses minuscules. L'œil du microscope a la forme du *O*. Le cercle. Dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*, on voit que Monsieur Racine observe quelque chose par et avec un microscope. Son œil est tout rond pour observer des objets. C'est d'abord l'observation par l'œil qui fait des œuvres. C'est l'activité de l'auteur que l'on voit dans ses albums.

La forme-de-vie est le point où travailler à une œuvre et travailler sur soi coïncident parfaitement. Et le peintre, le poète, le penseur – et en général quiconque pratique un « art » et une activité – ne sont pas les sujets souverains titulaires d'une opération créatrice et d'une œuvre ; ils sont bien plutôt des vivants anonymes qui, en contemplant et en dés-œuvrant à chaque fois les œuvres du langage, de la vision et des corps, essaient de faire l'expérience du soi et de se maintenir en relation avec une puissance, à savoir de construire leur vie comme forme-de-vie. C'est à ce point, et à ce point seulement, que l'œuvre et le grand œuvre, l'or métallique et l'or des philosophes pourront enfin s'identifier sans résidu³¹⁹.

Les œuvres sont les traces, les activités et le temps de l'auteur. Ailleurs Ungerer grave consciemment et inconsciemment son autoportrait et les fragments de ses autobiographies. C'est pour cela que nous essayons de construire la notion de « prosodie existentielle ».

Dans le prénom de Tomi, il y a la lettre *O*. Cette lettre engage une sémantique généralisée de l'œuvre liée à la forme ronde du *O* et aussi au phonème /o/, à la bouche qui s'avance. Comment Ungerer réalise-t-il l'art graphique-textuel avec cette forme visuelle et sonore vers une poétique généralisée du *O* ?

Dans la deuxième partie, nous évoquons d'abord les formes du *O* ou les objets importants pour Ungerer qu'il montre sans cesse par et dans ses albums. Les objets marquent le temps. Aujourd'hui, de plus en plus, les objets disparaissent parce que le monde devient de plus en plus virtuel dans le développement de la technologie. C'est surtout par les objets anciens que le lecteur voit le passé. Il s'agit donc de l'histoire et de l'Histoire par les objets. Ce sont des objets qui marquent plutôt son enfance. Jouets d'enfance.

La forme du *O* n'est pas seulement liée aux objets. Elle est aussi liée aux personnages. Les yeux des personnages. Par les yeux, l'auteur montre les émotions des personnages : souvent

³¹⁸ *A la guerre comme à la guerre, Dessins et souvenirs d'enfance*, préf. de Jean Vautrin, Strasbourg, La Nuée bleue/ DNA, 1991, p. 15.

³¹⁹ Giorgio Agamben, *Le feu et le récit*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Payot & Rivages, 2015, p. 156-157.

les étonnements. Mais l'auteur joue aussi autrement avec l'œil. Et la forme du *O* est comme une vacuité. Nous examinons attentivement ce point dans le chapitre 4.

Ungerer disait qu'une affiche digne de ce nom doit percuter l'œil comme un coup de poing. Cependant, comment crée-t-il des albums où les images s'enchaînent comme une prosodie qui fait le rythme ?

Dans les dessins d'Ungerer, la poétique du *O* est liée à la pleine lune qui fait un poème visuel. Mais ce poème visuel n'est pas seulement à lui. Il a été influencé et s'est nourri des œuvres d'autres artistes comme Verlaine, Debussy, Jules Verne, James Thurber, voire les estampes japonaises. C'est pourquoi dans le chapitre 5, nous analysons cette poétique du *O* qui est d'abord le poème de la lune. Puis les orifices qui sont liés au corps : la bouche et le trou. Chez Ungerer, ces images sont attachées à l'oralité et à l'érotisme qui sont finalement l'amour de l'humanité.

Ensuite, dans le chapitre 6, nous faisons de la recherche sur le rythme du *O* dans les œuvres d'Ungerer comme rythme du *racontage* : tourner, oraliser et le rythme de l'or comme l'œuvre. Le rythme de tourner est comme un tournage, par la manière du « racontage-montage », Ungerer crée ses propres histoires en mélangeant des éléments déjà existants.

4. FORMES DU O

HORLOGES

L'horloge est un objet qui tout à la fois symbolise le temps et donne une valeur économique et esthétique. Chez Ungerer, c'est un objet affectif. C'est pourquoi il le montre fréquemment dans les images. De quelle manière cet objet est apparu dans les albums d'Ungerer ? Nous verrons ainsi son allégorie et sa mécanique.

Horloges : allégorie de la vie et de la mort

Dans la première partie, nous avons vu l'aspect du temps dans la pensée de Tomi Ungerer. Dans ce chapitre, nous réfléchirons à l'image de l'horloge comme objet automate et familial. Ungerer est un collectionneur de jouets mécaniques. Ce goût est certainement lié à l'automate de l'horloge.

Dans ses albums, le lecteur voit souvent l'horloge, le réveil, la pendulette de bureau, la montre, le sablier, voire le cadran solaire. C'est un objet dans l'espace.

D'une part, on voit bien une grande et belle horloge dans la maison de la famille Mellops dans *Les Mellops font de l'avion*. Monsieur Mellops déguisé en Père Noël porte une montre à la main dans *Les Mellops fêtent Noël*. L'horloge est représentée en tant que bel objet de décoration : on le voit encore dans *Les Mellops à la recherche du trésor sous-marin* (p. 48). Ailleurs, la montre est représentée comme objet précieux : on voit bien la « montre en or » dans *Le chapeau volant*. Le lecteur la trouve parmi les bijoux. Dans *Amis-Amies*, on voit aussi une horloge avec le décor d'une femme nue qui tient un palmier, au milieu du déménagement de la famille de Rafi. Cette horloge nous fait penser à *CriCTOR*.

Cependant, plus tard, Ungerer montre l'image de l'horloge qui ne marche pas : dans *Pas de baiser pour Maman*, le héros démonte le réveil et le détruit complètement en le jetant par la fenêtre. Une montre en or devient un outil de menace dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*. Et dans *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, dans la scène de la boutique d'antiquités, il n'y a pas de balancier sur la grande horloge. Dans *Zloty*, le lecteur voit une grande horloge rose en panne devant la maison de Kopek, « au milieu d'un dépôt de ferraille ». Le coucou est sorti du trou, les deux aiguilles de l'horloge et le balancier sont tordus. En outre, on voit bien l'horloge à côté de l'ours en peluche, qui apparaît souvent à un moment catastrophique, dans la scène de la maison écroulée après l'éruption volcanique. Pourquoi Ungerer montre-t-il

l'horloge en panne ? Dans les entretiens de Willer, Ungerer parle de la relation entre le temps, la phobie, la mort :

J'ai été élevé dans la notion du temps. C'est plein de contradictions. Je suis toujours à l'heure, mais je n'ai aucun sens de la chronologie. Je suis presque chronophobe. Même dans mes papiers, dans mes écrits, je ne laisse jamais de dates. Je n'ai jamais mis de date sur mes dessins ou alors c'était très approximatif. Ou ils sont antidatés. Le temps c'est une relativité complète. J'ai beaucoup écrit sur le temps. *Warteraum* (*Salle d'attente*), c'est le temps et la mort. La mort est blanche, elle efface, c'est une gomme. Le temps, c'est un sujet qui m'a toujours passionné. Il est élastique. La mesure du temps est relative. Les millions de secondes qui font la queue et qui attendent à être intégrées dans une minute pour disparaître ensuite. [...] Les instruments du temps reviennent constamment dans mes dessins³²⁰.

C'est ainsi qu'Ungerer montre souvent l'image de l'horloge dérégulée qui est liée à la mort. Cette phobie vient certainement de la mort de son père. De plus, dans l'évolution du temps, l'horloge est devenue un des objets que l'on trouve dans la boutique d'antiquités comme on le voit dans *Otto*.

Cependant, la vie n'est pas morte chez Ungerer parce qu'elle continue par les histoires malgré la menace du temps. D'une certaine manière, voulait-il arrêter le temps pour que le lecteur écoute son histoire ? Pour raconter le conte, l'auteur invente un autre espace du temps, dans le temps réel. Paradoxalement, la mort du temps devient le temps de l'histoire. Pour les « remontages du temps », selon la notion de Georges Didi-Huberman, Ungerer nous montre l'horloge chez l'antiquaire ou à la déchèterie. Mais l'horloge est un mécanisme dans laquelle nous verrons l'automate.

Automate en image ?

Dans les images d'Ungerer, est souvent représentée l'idée de mécanique. D'où vient ce goût ? Le système de l'horloge est lié au système de l'automate. L'automate est un objet programmé, soit une machine soit une machine cachée par une figure de personnage. L'horloge astronomique de Strasbourg fut entretenue par les Ungerer, pendant environ 100 ans. Elle montre le mouvement des automates comme un spectacle animé par des personnages, un ange, un enfant, un jeune homme, un adulte, un vieillard, qui représentent la durée de la vie devant la

³²⁰ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 43.

Mort. On voit aussi un défilé des douze Apôtres qui passent devant le Christ, une fois par jour, à midi. On pourrait dire que les automates sont des sculptures animées. Cette horloge astronomique raconte le mythe et la Bible. Simplement la matière est différente pour l'automate en volume qui raconte des histoires. Dans la salle des horloges du Musée des arts décoratifs de Strasbourg, on peut voir aussi un coq-automate en bois et fer forgé polychrome, de la première horloge, réalisée vers 1350.

Tomi Ungerer est certainement influencé par ce goût de l'automate, mais il raconte et illustre ses histoires sur un papier comprenant deux dimensions. L'automate est à la base du mécanisme d'horlogerie. Par exemple, dans le dessin pour *Symptomatics*, Ungerer montre cinq hommes identiques, tels des robots qui symbolisent la rotation dans l'engrenage [fig. 38]. Ce thème de la rotation est très fréquent chez lui. Ainsi, Ungerer montre souvent son goût du mécanisme, dans ses dessins et ses albums. Dans *Les Mellops trouvent du pétrole*, on voit une scène dans laquelle les Mellops construisent un derrick. Le narrateur dit que « Monsieur Mellops a inventé un dispositif de forge mécanique et [qu']il l'installe au sommet du derrick » (p. 88). Dans *Zloty*, après le désastre de l'éruption volcanique, Ungerer dessine « un tapis de course révolutionnaire qui fournissait de l'électricité », dans « le Centre de remise en forme » pour montrer une image de solidarité [fig. 39]. Dans une pensée mécanique, le raconteur imagine l'énergie que l'on dépense dans le centre de sport pour la transformer en énergie électrique. Ungerer montre une scène de distillation dans *Zloty* : « Les nains étaient maîtres dans l'art de distiller et concocter de merveilleux élixirs, potions, tisanes et pilules à base de plantes ». Cet art de la distillation pour obtenir de l'alcool, Ungerer nous le montre déjà dans *Les Mellops font de l'avion*.

Ungerer dessine aussi une scène de fabrication d'un derrick dans *Les Mellops trouvent du pétrole*. En effet, l'automate est un mécanisme produit souvent par la rotation ou l'engrenage de roues dentées qui donnent des mouvements réguliers.

Dans *Trémolo*, Ungerer met en avant comment fabriquer des notes de musique par un système automatique qui produit *La Flûte enchantée* de Mozart. Ungerer transpose-t-il la fabrication de la boîte à musique en images modernes à travers la scène de l'usine industrielle ? Les hommes qui portent les boîtes sont identiques, comme des robots. Les poignets des femmes sont attachés par les machines. Sont-elles l'image des robots ? Ou bien Ungerer critique-t-il le robotisme ou la condition des ouvriers qui travaillent dans l'usine ? Dans *Trémolo*, Ungerer critique la société moderne où l'on ne regarde que la télé. C'est ainsi que la télévision et le

studio explosent au passage de Trémolo pour que l'on raconte à nouveau des histoires, que l'on joue ensemble en famille.

Dans *Amis-amies*, on peut se demander si les sculptures fabriquées avec les objets récupérés par les enfants sont des automates en illustration. Ungerer nous montre déjà un mélange du goût pour l'automate et du concept de *ready made* en utilisant les poupées Barbie pour critiquer la société américaine dans la sculpture « Emporte-pièce » et les dessins de « Fornicon ». Dans ces œuvres destinées aux adultes, il a certainement supprimé le mystère et la fantaisie pour montrer la froideur et son regard glacial. En outre, dans « Emporte-pièce », Ungerer construit une sexe-machine avec une Barbie sans tête, qui ressemble à une guillotine. Ainsi, cette dépersonnalisation révèle une déshumanisation de la société américaine. Par la suite, le dessin de « Fornicon » sur le papier, est devenu étrangement moins glacial. Thérèse Willer souligne que « le thème de la machine liée à l'érotisme est fréquent chez de nombreux artistes du XX^e siècle³²¹ » et évoque les noms de Marcel Duchamp et Man Ray entre autres. Ungerer est aussi dans cette résonance d'art.

En effet, il y a une grande mode des automates au XIX^e siècle. Dès le XVIII^e siècle, la société humaine est fascinée par les androïdes qui « ressemblent à des hommes ». Léonard de Vinci invente déjà un automate humanoïde, en 1495, qui ressemble à un chevalier. Entre 1772 et 1774, Pierre Jaquet-Droz et son fils Henri-Louis Jaquet-Droz construisent des automates³²² : « l'écrivain », « la musicienne » et « le dessinateur ». Les androïdes nous font à la fois rêver mais suscitent aussi la peur comme on le voit souvent dans les films de science-fiction. Bien qu'Ungerer soit fasciné par la mécanisation, il nous dévoile le problème social de la mécanisation de la relation humaine, en refusant une déshumanisation par les machines. Dans le développement de la science, surtout dans le domaine de la robotisation, il faut surtout réfléchir à l'humanité et à la question éthique.

En revanche, l'artiste-automatier suisse François Junod exprime les automates comme un art contemporain en insistant sur l'aspect poétique et musical qui touche les spectateurs. Dans le film documentaire, interrogé par Michael Posse, anthropologue, on peut remarquer cette réflexion :

³²¹ Thérèse Willer, *Graphic Art*, *op.cit.*, p. 148.

³²² Dans le vidéo documentaire sur « Restauration des automates de Pierre et Henri Louis Jaquet Droz, on voit bien le mouvement, le fonctionnement et le mécanisme de trois androïdes. Ici, on voit bien l'ingéniosité et la beauté du mécanisme :

<https://www.youtube.com/watch?v=IeTOqDb-86s&index=2&list=LL1VbGscNmG2LBGXTucYVRIA>, consulté le 28 mars 2017.

« Entre art, artisanat et industrie, l'automate se meut et émeut « par lui-même ». Témoin en miroir de ses spectateurs, cet avatar entretient un secret, une vocation. Celle de sa non-utilité. Jamais parfaitement semblable, jamais étranger non plus, il fascine et questionne notre propre identité, celle que l'on définit « par nous-mêmes »³²³.

Comme chez les dadaïstes et les surréalistes, on ne trouve pas de frontière entre l'art et la science. Par l'imagination ou l'art critique, on crée des œuvres pour parler de notre société et du monde humain. Ungerer montre aussi sa passion des assemblages, des sculptures animées que l'on trouve en illustration dans *Amis-amies*. Ensuite, il raconte sa passion en histoires dans ses albums en critiquant le monde de l'art chez les adultes.

Ainsi, nous avons vu la forme, le sens et la pensée mécanique de l'horloge chez Ungerer, qui est liée à son enfance. Par la suite, nous verrons le thème des jouets dans son univers.

JOUETS

Les jouets sont liés à l'enfance. Ils créent et renouvellent toute de suite le monde de l'enfant. C'est pourquoi Ungerer dessine l'univers de l'enfance avec eux qui font le rythme de la forme du O.

Balle, ballon, cerceau, vélo, roues

Aujourd'hui, les enfants jouent de plus en plus avec des jeux virtuels. Mais, dans le passé, l'enfance était marquée par des jeux impliquant la manipulation d'objets. C'est certainement pour cela que l'on voit tant d'objets dans les albums de Tomi Ungerer. Ce sont les objets qui tracent l'histoire du passé. Dans les albums d'Ungerer, on aperçoit souvent des images de jouets : ballon, balle, cerceau, le cerf-volant, l'ours en peluche, les voitures jouets, etc. Vers la fin de l'histoire, dans *Les Mellops fêtent Noël*, Ungerer montre les jouets offerts par Mellops, père déguisé en Père Noël : sont-ils les jouets préférés du raconteur ? On remarque un train sur ses rails, un avion, un bateau, une grue, des livres et des objets pour la peinture [fig. 40]. Ces objets symbolisent pour l'auteur les objets de ses albums et les activités de l'enfance. Comme on le voit dans *Cricotor*, les activités de jeu sont un thème fréquent pour l'auteur de la littérature de l'enfance.

Parmi les objets d'enfance, nous nous focalisons ici sur les objets qui sont en forme de O et que l'on trouve continuellement dans les dessins d'Ungerer.

³²³ Michael Posse, film-entretien sur le monde des automates, « Je ne suis pas (qu')un robot », tourné dans l'atelier de François Junod, à Sainte-Croix en Suisse : <https://www.youtube.com/watch?v=quVgfB31G6c>

Le ballon et le cerceau sont liés à l'enfance. Ces jouets rappellent le souvenir de l'enfance aux lecteurs adultes qui remontent le temps. Pour les enfants lecteurs d'aujourd'hui, le cerceau est certainement un objet du passé lié à la génération des grands-parents. Cet objet peut produire un nouveau *racontage* de l'expérience entre les lecteurs adultes et les enfants. Le cerceau que l'on trouve dans *Le chapeau volant* (p. 29) : une petite fille avec un chapeau qui tient le cerceau dans sa main. Spectatrice immobile, elle regarde Monsieur Badoglio, dont la vitesse est accentuée par de petits traits autour de la roulette d'argent. Le lecteur regarde son dos. Dans cette scène, les trois cercles offrent le rythme du O : dans le cadre rectangulaire, au milieu, on voit la roulette d'argent de Monsieur Badoglio ; à gauche, la grande roue du vélo ; à droite, le cerceau de la petite fille. Par la variation de la forme du O, Ungerer exprime une illusion du mouvement. Avec la roulette, l'invalidé de guerre, devenu un héros, marche et court en autonomie. Ainsi, il a un charme particulier grâce à cet appareil.

Dans *La Grosse bête de monsieur Racine*, dans une scène de la gare, on voit un ballon rouge qui s'envole dans le ciel. Ce ballon nous fait penser au film poétique, *Le Ballon rouge* d'Albert Lamorisse, sorti en 1956. Il s'agit d'une histoire d'amitié entre un petit garçon, écolier, et un ballon rouge, dans le quartier de Ménilmontant à Paris. Dans ce film, la forme du O apparaît sans cesse comme les roues du vélo, du bus. Notons encore qu'au milieu de ce film, le garçon regarde un tableau dans un cadre de la forme du cercle où une petite fille tient un cerceau. Une rencontre avec l'art dans la rue. Le cerceau est un attribut de l'enfance dans le passé. La scène montre le temps hétérogène par les différents objets d'enfance. D'ailleurs, il s'agit d'une mise en abîme de la forme du cercle qui fabrique le rythme visuel.

On peut trouver une affinité par rapport à la forme et à la poétique du O entre ce film et les albums de Tomi Ungerer, dans le *racontage* de l'enfance. Dans les albums d'Ungerer, son obsession des cercles joue avec des cadres rectangulaires continués, surtout dans *Le chapeau volant* (1970), *La Grosse bête de Monsieur Racine* (1971) et *Allumette* (1974), voire avec le jeu du cadre. Ungerer montre des images qui dépassent du cadre pour provoquer le rire ou montrer parfois une tension.

Sur une photo, vers 1960, à New York, Tomi Ungerer pose avec des moyens de locomotions différents, l'air soucieux. On peut imaginer que l'artiste est sérieux dans son observation devant les jouets, pour son métier d'auteur. Ensuite, il leur donne une nouvelle vie dans son « *racontage* ». Comme nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction générale, Ungerer est un artiste qui vit à la manière de *l'Homo ludens*. « Pour Nietzsche, la notion de Chaos

correspond aux jeux qui est un état primitif qui refuse l'intention et une vision finale du monde, avant que l'homme construise l'épistémologie en dichotomie »³²⁴.

Ainsi, le rythme du *O* à travers des images des jouets correspond à celui du chaos qui invente le monde mécanique comme le *yin* (-) et le *yang* (+). Cela permet d'automatiser le mouvement, comme nous le verrons par la suite.

Jouets mécaniques : automatisme du mouvement

Tomi Ungerer a été collectionneur de jouets mécaniques. Il les a collectionnés selon son goût ou sa fantaisie, selon leur originalité souvent historique, selon la forme ou la beauté en disant que « avocat, violoniste, paysan...personnages tout ça c'est bon pour les ridiculiser ». Ses objets demeurent dans ses albums. Il s'en est servi pour ses dessins et ensuite il en a fait don à la ville de Strasbourg. Dans le film documentaire réalisé par *Arte*, en 2006, Ungerer avoue sa passion, depuis 1961, pour les jouets mécaniques. Il avoue avoir un petit faible pour les objets mécaniques usés, non les neufs, car il aime les réparer pour leur donner une nouvelle vie :

Tout ce qui est mécanique ça m'intéresse, d'ailleurs, ça se retrouve dans mes dessins et ça se trouve dans tout ce que je fais. Ma mécanique va plus loin. Je me suis moi-même, j'ai mécanisé mon imagination. J'ai une imagination automatique, à force de lire et d'étudier, que ce soit la botanique soit l'anatomie. L'anatomie aussi c'est mécanique. Toute cette connaissance donne automatiquement des idées. [...] c'est devenu presque informatique, l'informatique aussi, c'est la mécanique. C'est une mécanisation de procédé intellectuel³²⁵.

Ungerer observe les mécanismes et les fonctions dans presque tous les domaines. C'est une grande curiosité envers la société humaine. Nous émettons l'hypothèse qu'il veut comprendre la société par les jouets qui sont des objets en miniature concernant le monde réel et le désir de l'Homme. Comme s'il observait le squelette pour comprendre l'Homme. D'une certaine façon, on pourrait dire qu'il fait une réflexion anthropologique.

La mécanique a joué un rôle intense chez moi. C'est un atavisme, une hérédité. Je suis bon bricoleur, je fais mes inventions. C'est vraiment un besoin manuel : j'ai fait des cerfs-volants, des meubles. Je suis aussi fier de réparer des pièces. On retrouve ce côté manuel dans mes dessins. Les objets thématiques, comme les échelles, les

³²⁴ Chul-Kyu Im, *L'histoire de l'œil et l'esthétique de l'œil*, Paju (Corée du Sud), Hangilsa, 2004, p.158 : Nous traduisons ici l'explication d'Im.

³²⁵ *Tomi à ressort*, film documentaire de Christian Klein, 1997, Arte.

robinets, reviennent de manière presque obsessionnelle. Même pour l'avion des Mellops, j'avais construit un modèle, qui a disparu. Les détails mécaniques dans mes livres pour enfants sont toujours justes, ils fonctionnent : comment ils ont fait redémarrer leurs avions, en distillant de l'alcool comme on le fait maintenant. Je pourrais déposer plusieurs brevets d'invention. Les casse-têtes, les jouets que j'ai conçus, et les *Barbie Dolls* avec les sculptures de *Fornicon*, sont aussi de la mécanique. Le sens, la joie de la mécanique se retrouvent dans l'anatomie. La nature a aussi sa mécanique. Mon intérêt pour la médecine, c'est un intérêt pour la mécanique³²⁶.

Ainsi, la pensée mécanique est essentielle chez Ungerer pour la création des œuvres. Mais, par le changement de matière, on ne se rend pas compte tout de suite de ce façon de penser l'intérieur. En effet, Ungerer transpose sur le papier, d'un coup, son observation. Cette pensée mécanique fonctionne comme un squelette du « racontage » d'Ungerer. Nous l'observons dans la troisième partie.

Et dans mes livres d'enfants on peut même retrouver certains de mes objets, la grosse locomotive verte est dans *Papa Schnapp* par exemple, dans la gare. ... Tout d'un coup je me suis mis à collectionner... et ceci vraiment avec fanatisme, je voyageais 150 kilomètres dans un endroit avec le seul but d'acheter peut-être une belle pièce.³²⁷

Comme il parle de *la grosse locomotive* dans la citation, il collectionne, entre autres choses, différents véhicules. Pour les véhicules, les roues produisent un rythme répétitif et varié. Dans *Papaski*, on voit les roues d'une belle voiture dorée, d'un *rouleau compresseur*, de la grosse locomotive verte, d'une belle voiture verte, et encore d'un avion. Ces beaux jouets ont existé réellement, Ungerer les transpose en illustration. Dans *Jean de la lune*, on assiste à une course de véhicules : des véhicules de pompier, de police, des véhicules militaires, civils et un tank. Cette grandiose parade poursuit ridiculement le vélo d'un marchand de glace sur la double page. Sur cette course, les six roues font le rythme de la forme du *O*, et s'associent aux comètes comme des ballons que le lecteur voit sur la double page précédente. Le rythme des roues des véhicules fait des échos à la lune, au sujet de l'album. Ainsi, la sémantique sérielle continue par des formes du *O* qui donnent le mouvement et le sens. Cette prosodie visuelle devient la structure de l'album dans *Otto*.

³²⁶ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 43.

³²⁷ *Abécédaire Tomi Ungerer, Livret d'aide à la visite, « O »*, p. 35.

Otto, « racontage » continu

Otto est l'histoire du temps et du souvenir comme dit le sous-titre *autobiographie d'un ours en peluche*. Ungerer construit une histoire comme une rotation du mécanisme du jeu.

Dès 1880, une fabricante allemande de jouets Margarete Steiff, fabricante allemande de jouets, produit des animaux en peluche avec des restes de tissus. Son neveu Richard Steiff réalise des croquis d'ours et les plans d'un ours articulé, ensuite elle fabrique un prototype, exposé à la Foire de Printemps du jouet à Leipzig en 1903. Un succès énorme à l'époque. Cette entreprise existe encore et crée un nouveau modèle d'ours « Zotty » à la fin du XX^e siècle. Le nom de « *Teddy Bear* » apparaît en 1903. Teddy est le surnom de Theodore Roosevelt, le président des Etats-Unis, amateur de chasse, qui a refusé de tuer un ours, en jugeant l'acte anti-sportif. Cette histoire, qui produit l'expression « *Teddy's Bear* », a été utilisée dans les caricatures de la presse américaine.

Sur une photo du fils et de la femme de Walter Benjamin, on voit un ours en peluche qui apparaît comme un symbole de l'enfance [fig. 41]. Walter Benjamin et Théodore Ungerer, le père de Tomi, vivent dans une culture quasi identique³²⁸ ; ils sont de la même génération et aiment collectionner des livres. C'est pourquoi nous observons la mode des jouets à l'époque de l'enfance de Tomi Ungerer. Ce dernier raconte également que c'était son meilleur ami d'enfance, ce que l'on voit dans *Otto, autobiographie d'un ours en peluche* (1998).

L'ours apparaît souvent comme le personnage principal dans la littérature de jeunesse. Par excellence, l'écrivain britannique Alan Alexander Mine publie *Winnie-the-Pooh*, en 1926. L'auteur crée ce personnage de Winnie en voyant son fils jouer avec ses peluches. Aujourd'hui, on peut facilement observer que les enfants jouent souvent avec des peluches ou des jouets en racontant des histoires. Plus récemment, Hans de Beer crée aussi des albums en choisissant le personnage de l'ours pour la série *Plume*, depuis 1987, et en se focalisant sur la douceur et l'amitié : *Le voyage de Plume* ; *Plume à la rescousse !* ; *Plume et la station polaire*, etc.

Dans les albums de Tomi Ungerer, l'ours en peluche apparaît souvent comme un décor ou une figurine, par exemple dans *Crictor* et *Allumette*. Puis, il devient le personnage principal pour raconter l'histoire de la guerre, à la première personne, dans *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*.

³²⁸ Voir l'article de Pierre Michon, « Trois noms de bêtes pour Walter Benjamin » dans *La Quinzaine littéraire* n° 865, de novembre 2003 et *Walter Benjamin : Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu* de Jean-Michel Palmier, de Florent Perrier et de Marc Jimenez (Klincksieck, 2006).

Dans cet album, l'ours en peluche est une allégorie de l'enfance blessée et traumatisée par la guerre. De plus, dans *Zloty*, l'ours en peluche apparaît dans les scènes de l'écroulement de la maison de Zloty après l'éruption volcanique. Anne Chassagnol, dans son article³²⁹, souligne que l'ours en peluche est un « objet transitionnel » en évoquant l'utilisation de l'ours comme « objet de transfert des traumatismes³³⁰ » par son historicité dans la littérature et la société par rapport à la guerre et au traumatisme, notamment en médecine thérapeutique. De cette manière, Ungerer met en avant un objet inanimé comme héros. L'inanimé parle à la première personne puisqu'il s'agit bien d'une « Autobiographie d'un ours en peluche », comme l'indique le sous-titre. C'est ainsi qu'il est devenu médiateur à la fois pour raconter la guerre et pour atténuer le choc des jeunes lecteurs. Pour le lecteur, cela indique une « fausse autobiographie », mais l'auteur raconte l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et témoigne de la déportation des juifs, en insistant sur les aspects réels. Ici, la fonction de la fable est un dispositif du « racontage ». C'est pour cela que l'on pourrait avoir quelque distance avec l'émotion car l'auteur-même transfère son trauma sur l'ours en peluche :

Mon teddy-bear était mon meilleur ami. Il l'est toujours aujourd'hui, avec son pantalon rayé bleu et blanc, le même que le mien quand je faisais sa taille. Pendant la période où nous risquions l'évacuation, je le gardais toujours dans mon sac à dos.³³¹

Otto est une sorte d'avatar d'Ungerer. Sur la couverture, la tristesse d'Otto correspond à l'air angoissé de l'autoportrait de l'auteur âgé assis à côté d'Oskar et Otto dans la cave, les jours de bombardements (p.14). Et l'ombre d'Otto rappelle le passé fantomatique qui ne disparaît pas dans le présent³³². C'est ainsi que le lecteur voit l'autoportrait de Tomi Ungerer. Les ombres sur le mur correspondent à celle d'Otto sur l'image de la couverture qui est celle du début de l'histoire. Une telle historicisation transforme l'ours en peluche en témoin de la déportation des juifs (p. 10-11), de l'appel par l'armée allemande pour partir à la guerre où on voit la présence d'un officier français : dans cette scène, l'auteur dénonce la collaboration de certains français avec les nazis (p. 13).

³²⁹ « Guerre et *teddy bear* chez Tomi Ungerer, ou l'autobiographie d'un ours en peluche », *Enfance Violence Exil*, colloque *Enfants en temps de guerre et littérature de jeunesse (XX^e-XXI^e siècles)*, le jeudi 18 octobre 2012. http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers_sgc/Anne_Chassagnol.pdf

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *À la guerre comme à la guerre, Dessins et souvenirs d'enfance*, Paris, L'école des loisirs, coll. Médium, 2002/ coll. Supermax, 2014. p.26. Cet ouvrage destiné à la jeunesse a été sélectionné par le Ministère de l'Éducation nationale en France.

³³² Voir George Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

Les traits de crayon adoucissent la situation et tracent le temps écoulé, le temps objectif de Chronos. Serge Martin présente cet album comme « une fable de l'ombre³³³ » qui superpose avec *Flix*, sur la couverture, l'ombre féline du héros canin, identité doublée et segmentée. Il est un « fantôme » dans le temps hétérogène et anachronique selon le terme de Georges Didi-Huberman³³⁴.

Otto est une histoire que le lecteur peut indéfiniment recommencer. A la fin de l'histoire, le récit finit comme un recommencement suggéré : « j'ai écrit cette histoire en la tapant comme je pouvais sur la machine à écrire de David. Et la voici... » (p.31). Et le début commence par : « J'ai compris que j'étais vieux le jour où je me suis retrouvé dans la vitrine d'un antiquaire » (p. 3). L'histoire s'écoute donc comme l'écriture en boustrophédon. Cette forme renvoie aussi au temps cyclique infini que symbolise la roue « O ». Dans l'incipit d'*Otto*, on voit en une seule phrase courte, le temps marqué par quatre mots : « vieux », « le jour », « retrouvé » et « un antiquaire ». L'antiquaire est le lieu de segmentation du temps historique. L'ours en peluche raconte son histoire ballotée par les humains dans le passage du temps mouvementé : le ballon sur ses genoux suggère d'abord cette allusion (p. 9). Le héros est encore balloté par les gamins « comme une balle » de baseball à New York (p. 24-25). Le raconteur renforce par le texte le caractère violent des hommes, vu par l'objet inanimé : « À moitié aveugle, un œil arraché, meurtri, déchiré par endroits, couvert de boue, [il atterrit] dans les ordures. » L'odeur pourrie des ordures métaphorise les souvenirs terrifiants. L'odeur est un outil de rappel d'une mémoire comme la réminiscence proustienne, la fameuse madeleine, mais ici dans un sens désagréable. L'espace réel du passé est représenté par les vieux objets chez l'antiquaire qui rappellent le temps chronique et les traces du passé. L'horloge sans balancier indique ce temps passé et figé (p. 28). Le sujet « je » est aussi une segmentation du temps. En effet, il convoque le passé mémoriel par la machine à écrire, qui n'est pas seulement le vieil objet que nos ordinateurs ont fait disparaître, mais aussi un moyen du remonter le temps par l'action de l'écriture.

Au début de l'histoire d'*Otto* se trouve la scène de l'atelier de fabrication des ours en peluche où une dame coud l'œil de cet objet. Par cette scène, Ungerer interroge notre regard qui est aussi peut-être fabriqué par la culture générale et l'éducation nationale. L'Histoire est l'histoire de l'œil.

³³³ *Poétique de la voix, op. cit.*, p. 252.

³³⁴ *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op. cit.*

OBSESSION

Avant tout, Ungerer est un fin observateur du monde : la nature et la société. Pour lui, l'observation devient son obsession et sa passion contre la vanité, le vide et le néant.

Obsession d'observer : voyeurisme ? ou volonté

L'observation est essentielle pour dessiner. Pour comprendre les fonctions et les caractères de l'objet que l'on dessine, il faut attentivement regarder ce que l'on voit. Dans ses illustrations, Ungerer dessine souvent des objets servant à observer : des lunettes, une loupe, un microscope, un macroscope, voire un œil. L'œil joue un rôle important pour exprimer les expressions des personnages, mais il est aussi présenté à part comme un objet ou un décor. Pourquoi Ungerer dessine-t-il obsessionnellement ces objets ?

Dans *La Grosse Bête de Monsieur Racine*, Ungerer expose des scènes d'observation : Monsieur Racine étudie la bête étrange au moyen de la photo, des croquis, des notes de mesure, des livres pour trouver des indications. C'est ainsi que l'auteur manifeste la procédure du travail dans le texte. Dans l'illustration, on voit la scène de l'observation dans un bureau qui ressemble à un laboratoire scientifique où Monsieur Racine regarde quelque chose par un œil à travers le microscope. Cependant, Ungerer ridiculise l'observation scientifique car les enfants, cachés dans l'assemblage des tissus se révèlent eux-mêmes devant l'assemblée des Académiciens scientifiques de Paris. Avec ce renversement, l'auteur indique la situation perturbée par le public paniqué et les foules affolées.

Edgar Morin propose des réflexions sur le problème de l'observateur dans les sciences sociales.

[L'observateur] est perturbé par son site. Il n'y a pas de site pour un observateur « universel » en physique, encore moins en sociologie. L'observateur est également perturbé par la pression de la société qui agit en lui sans qu'il s'en rende compte. Il veut connaître cette société, mais il n'y est pas extérieur ; il n'est qu'un élément, qu'un rouage de cette société dont il veut se prétendre le connaisseur objectif supérieur³³⁵.

Observer est un acte de volonté. Cet acte est le contraire de la soumission. L'acte de voir revient à transgresser une interdiction. C'est pourquoi, dans des contes ou des mythes, on trouve souvent le thème de « ne pas regarder ». Par exemple, *Psyché et Eros* raconte la relation entre le désir de regarder et la transgression de l'interdiction de regarder. Beaucoup

³³⁵ Edgar Morin, *La complexité humaine*, Paris, Flammarion, 1994, p. 302.

d'artistes transposent cette scène en peinture comme Pierre-Paul Rubens, Jacopo Zucchi entre autres ; et dans *Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan*, écrite par Jean d'Arras, Mélusine, mi-femme et mi-animal, se transforme tous les samedis, quand elle prend son bain. Son mari Raymond ne doit pas regarder cette scène, mais il est tenté et voit sa femme serpentine à travers le trou de la porte sous l'impulsion d'un ami [fig. 42]. Ensuite, cette femme mystérieuse quitte son mari en l'accusant d'avoir trahi sa promesse. Regarder est le commencement de la tragédie ou de la souffrance. Pourquoi, dans les contes, est-il l'interdit de voir ?

Il faut attentivement réfléchir sur *voir* et à sa relation avec le *pouvoir* et le *savoir*. Ces deux termes contiennent en leur sein le verbe « voir ». Michel Foucault a révélé la relation étroite entre le pouvoir et le savoir, en critiquant les normes sociales et les mécanismes de pouvoir, dans ses œuvres. Selon sa thèse, on apprend un savoir qui a été construit souvent par le système du pouvoir, au travers d'institutions en apparence neutres.

D'ailleurs, dans la représentation du savoir, les événements inhumains et tragiques ont été souvent supprimés, pour être embellis par le pouvoir ou les nations. C'est pourquoi il existe un décalage entre l'Histoire et sa représentation, comme celui d'entre l'Education nationale et la réalité. La beauté de l'art a servi le Pouvoir absolu à l'âge classique. L'art est un moyen de communiquer avec les autres. En effet, les artistes écoutent et expriment leurs douleurs propres et celles des autres et revendiquent les problèmes visibles et invisibles dans la société.

Ungerer manifeste une grande volonté d'observer la société et de révéler ce que l'on ne voit pas ou que l'on ne voit pas bien. C'est lui qui a été d'abord perturbé complètement devant l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et la réalité absurde. Sa curiosité et sa volonté de comprendre le monde nous révèlent des choses invisibles par le *raconte-montage* dans ses albums et ses dessins. Mais on est trahi parfois par les yeux. Comment peut-on vraiment ouvrir les yeux ?

« L'œil est une prison »

L'œil est un pouvoir qui symbolise le phallus. Dans de nombreuses cultures, on voit le rapport entre l'œil et le phallus. Par excellence, Sigmund Freud conceptualise sa thèse du « complexe d'Œdipe » dans *L'interprétation des rêves* (1899). Dans le mythe d'Œdipe, le héros devient roi par sa propre volonté. Mais il tue son père et épouse sa mère sans le savoir. Le résultat de cet acte, c'est que le roi Œdipe se crève les yeux. Pour Sophocle, il n'y a pas de hasard. Le destin est absolu car la prophétie est absolue. C'est pourquoi l'histoire de l'Homme est tragique dans son argument. Par son autocritique, Œdipe devient volontairement aveugle,

parce que pour lui, avec ses yeux, il n'a même pas pu savoir son destin ; en perdant ses yeux, il obtient l'œil de sagesse. Ainsi, « L'œil est une prison³³⁶ » selon la thèse de Chul-Kyu Im. Comment peut-on avoir l'œil de la sagesse ?

Dans la pensée européenne, voir est une histoire de pouvoir et de savoir. On sait bien que l'étymologie de la spéculation et de la vision concerne le voir. L'équivalent du verbe *regarder*, en latin, c'est *specere*. Les mots, *spectacle*, *aspect*, *introspection*, *perspective*, *inspecter*, *prospector*, signifient le rapport avec *specere*. En grec, *skopéo* signifie « je considère » ou « je contemple ». *Skeptomai* : « j'observe ». Les noms, *microscope*, *macroscope*, *télescope* sont construits sur cette base. Ils indiquent la relation avec l'œil qui intervient dans l'action ou la volonté. Depuis le siècle des Lumières, le monde visuel progresse sans cesse.

Dans *Rufus*, le monde de la lumière est violent pour le héros, qui est une chauve-souris, puisque malgré la beauté de la nature, certaines personnes sont effrayées par cet animal nocturne, et tirent sur lui avec leurs fusils. Et il est blessé. Regarder la réalité est triste chez Ungerer. En effet, pour lui, la réalité est absurde puisque la violence, la guerre, l'inégalité, le préjugé, la discrimination sont partout, des causes de malheur. C'est pourquoi l'œil est déchiré, troublé et violé par la réalité absurde. En même temps, l'œil divise le monde par la perception du visible et de l'invisible. Il voit le monde comme un fragment. On ne peut pas tout regarder par l'œil. C'est la raison pour laquelle Ungerer fait de l'humour absurde : par exemple, dans *Amis-amies*, on voit un couteau qui coupe l'œil, tel un objet pour mettre sur le visage de la sculpture en tissu (p. 11). Cette scène nous fait penser à la scène très connue du film surréaliste, *Un Chien Andalou* (1928) de Luis Buñuel. Le film commence par la scène où un homme coupe l'œil d'une femme avec un rasoir qui est une allégorie de la sexualité. Il s'agit d'une revendication contre le regard traditionnel européen³³⁷. George Bataille révèle aussi « le mal de l'œil », qui est « la lumière de la Raison » dans *l'Histoire de l'œil* qui raconte le thème de la transgression. Cependant, Bataille ne se focalise que sur le sujet. Il ne dit rien sur la question de l'éthique, dans sa logique de transgression. C'est ainsi que ses idées atteignent des limites selon le critique littéraire coréen Chul-kyu Im³³⁸.

Ungerer dessine aussi l'érotisme afin d'avoir l'esprit libre ou de pouvoir se livrer au jeu enfantin du fantasme, suivant la thèse de George Bataille. Mais il prend plutôt une manière rabelaisienne avec un rire infini. Nous l'évoquerons plus tard. Dans *Amis-amies*, parmi la foule,

³³⁶ Chul-Kyu Im, *L'histoire de l'œil et l'esthétique de l'œil*, Paju (Corée du Sud), Hangilsa, 2004, p. 29-39.

³³⁷ Martin E. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French. Thought*, University of California Press, 1993, p. 262.

³³⁸ p. 418.

on voit des hommes avec une tête en forme d'œil, dans la scène de l'exposition sur la double page. L'œil est représenté souvent comme un fragment ou un objet chez Ungerer.

La dualité existentielle est produite par l'œil, selon la théorie du bouddhisme, parce qu'au moment de regarder, on matérialise et conceptualise ce que l'on voit comme un objet de la vision. Pour Ungerer, observer les objets et le monde est une obsession afin de comprendre le symptôme social. Dans ses histoires, il divise le monde de l'enfant et de l'adulte car il fait souvent l'éloge de l'enfant et ridiculise les adultes dans une conception du monde à l'envers. Cette conception provoque le rire mais aussi une tension.

Dans *Amis-amies*, les adultes sont ridiculisés par des visages étranges et grotesques dans la scène du vernissage de l'exposition, en double page, on y voit beaucoup de tension dans les détails : un homme porte des lunettes de briques, sur le visage d'un autre les yeux sont remplacés par deux trous, par exemple [fig. 43]. Par ailleurs, parmi les sculptures que Rafi a fabriquées, on voit une sculpture où les yeux, la bouche, les oreilles sont bouchées par des cylindres de papier toilette. Cette image rappelle le dessin satirique d'Ungerer où il donne à voir des visages perforés de trous. C'est presque comme une tête de robot ou de l'inhumain [fig. 44].

Dans le titre *Otto*, les deux « O » s'apparentent des yeux. Le personnage d'Otto, l'ours en peluche, regarde les regardeurs de ses deux yeux. Son visage communique avec nous par l'œil. Ensuite, au début de l'histoire, la scène de l'atelier où une femme souriante coud un œil pour Otto : « Quand mes yeux furent cousus à leur tour, j'eus mon premier aperçu d'un être humain » (p. 4.) Cette scène fait peut-être allusion à une éducation à l'idée reçue ? Tous les ours en peluche ont les mêmes yeux. Dans une boîte, il n'y a que des yeux. Ensuite, un œil d'Otto est marqué à l'encre violette pendant que deux enfants, Oskar et David jouent ensemble. Un moment joyeux avant la guerre. Cette trace violette symbolise à la fois l'amitié et l'éclatement de la guerre. Otto remplace David par Oskar.

Ainsi, nous avons vu l'obsession d'Ungerer en tant qu'artiste, mais comment nous guide-t-il pour que l'on puisse écouter sa voix éthique et poétique ? Nous le verrons avec le « puits » par la suite.

« PUIITS »

Le puits est l'espace des histoires. Il symbolise à la fois la source de vie et le secret de la vérité. Mais il est aussi le symbole de l'abîme et de l'enfer. Nous nous demandons comment Ungerer raconte dans et par cette forme du puits.

L'affinité avec l'art japonais et la forme de zen

Selon Tomi Ungerer, son père, Théodore Ungerer, est reconnu au Japon dans le domaine de l'horlogerie : « Provincial, satisfait de rester sous sa cloche, ce n'est que dans le domaine de l'horlogerie qu'il devenait international, reconnu au Japon comme aux Etats-Unis³³⁹. » Dans le dessin, « Turckheim en hiver »³⁴⁰, de Théodore Ungerer, on remarque le style japonisant. Tomi Ungerer s'intéresse aussi au style japonais :

« I was very young when I discovered Japanese art. A few figurines and prints in our local museum; searching I discovered the works of Hokusai and Hiroshige who influenced my graphic development. Ever since I started to draw, I have been diving like a Kamikaze upon every blank sheet of paper that has come my way. Every night facing the world's miseries, in despair I commit Hara-kiri and every morning I start my day sharpening my sword, my pens, my pencils and my wits. I write what I draw, and draw what I write »³⁴¹

Dans *Rufus*, on peut noter qu'Ungerer fait une citation directe d'une œuvre (vers 1910) de Biho Takahasi³⁴² (1873- ?) avec le motif de la lune et de la chauve-souris. En effet, dans les estampes japonaises, le thème de la chauve-souris est fréquent. On trouve aussi le même thème et un style similaire dans l'estampe de Koson Ohara (1877-1945) vers 1910 [fig. 45]. Mais il a ajouté les attributs du bambou et l'ombre. Ainsi, nous faisons l'hypothèse qu'Ungerer a été inspiré par un des deux.

Si l'on voit l'influence de l'estampe japonais en Europe, Van Gogh a été très influencé par les estampes japonaises, surtout celle de Hiroshige (1797-1858), un des maîtres de l'*ukiyo-e* (浮世), « image du monde flottant » qui est un mouvement artistique japonais de l'époque d'Edo (1603-1868). On voit surtout le décor des estampes japonaises dans le portrait du Père Tanguy. La manière de tracer une estampe japonaise avec le trait noir fascine Van Gogh et il l'utilise pour ses peintures où il exprime un dialogue de beauté et de nature sur les paysages en aplats subtils. Ungerer dessine à l'aide de ce trait en noir depuis son enfance, imitant le style du dessinateur alsacien Hansi (1873-1951). C'est ainsi qu'Ungerer réutilise le style de ses dessins d'enfance dès *Le géant de Zéralda*. Cependant, il travaille séparément le dessin du trait et les couleurs à cause des conditions de l'impression.

³³⁹ Tomi Ungerer, *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 9.

³⁴⁰ Voir l'image dans *De père en fils*, p. 7.

³⁴¹ Dans « le message » de Tomi Ungerer, dans *Tomi Ungerer*, Exposition organisé par Itabashi Art Museum, 24 jan-25 mars, Tokyo, 2001.

³⁴² Il est un des peintres d'*Ukiyo-e*, Meiji era (1868-1917). Il a beaucoup dessiné des oiseaux.

Entre la famille d'horlogers d'Ungerer et la culture japonaise, on trouve une affinité par rapport à la forme et l'esprit du *O* : dans et par la représentation du cercle de l'horloge et du drapeau du Japon. Historiquement, dans les années 1920, on trouve une recherche de ressemblance entre l'enseignement de Maître Eckhart (1260-1328), le premier des mystiques rhénans, dominicain et strasbourgeois, et le bouddhisme japonais Zen. Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) écrit la préface du *Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* d'Eugen Herrigel, philosophe allemand. Le bouddhisme japonais zen est représenté par la forme du *O* [fig. 46]. Dans le symbole luthérien, la croix dans le cœur, est entouré d'une rose qui est dans un cercle. [fig. 47] La famille Ungerer est issue du luthéranisme. Martin Luther est influencé par l'enseignement de Maître Eckhart qui dit « Dieu est en nature ». Le cercle est à la fois l'univers et l'unité. Ce symbole correspond-t-il à la vacuité dans le bouddhisme ?

« Puits rouge », auréole ?

Dans *Maître des brumes*, Ungerer fait un « automythe » avec son autoportrait. Il est présent comme maître de sagesse, portant la couronne de la bougie. Dans l'histoire, le maître des brumes, qui habite « l'Île aux Brumes », explique aux enfants perdus, Finn et Clara, comment il fabrique des brumes. Dans l'illustration, on voit d'abord une machine qui fabrique des brumes. C'est le maître des brumes qui pilote la machine avec un volant. A la page suivante, on voit l'intérieur de la machine [fig. 48] :

Finn et Clara se penchèrent et découvrirent un puits d'une profondeur insondable.
Du fin fond de l'abîme montait une chaleur intense dégagée par une masse
rougeoyante et bouillonnante.

Ungerer le dessine comme un puits profond. « Le puits rouge ». Le cercle rouge, au fond du puits rouge, qui est comme la forme du soleil, est le centre de la Terre. Le puits rouge est-il une allégorie du courage ou du cœur ? Le cœur de la terre est l'humanité. Le puits rouge est aussi le courage de raconter ou d'écrire. Marguerite Duras disait que chacun d'entre nous savait écrire. La seule condition était d'avoir le courage de descendre au fond de ce qu'elle nommait le « puits noir »³⁴³. Pour Ungerer, le puits rouge. Le puits du sang. C'est-à-dire le puits du courage et du cœur. Il s'agit d'une rage contre le monde de la violence et de la peur.

Puis, on voit une balle violette avec laquelle joue un phoque. La lumière jaune de la bougie que le maître des Brumes porte, a aussi la forme d'un *O* (p. 33). La couleur violette

³⁴³ Laure Adler & Stefan Bollmann, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Flammarion, 2007, p. 13.

signifie souvent l'amour chez Ungerer. Dans cet album, cette forme du *O* correspond à la pleine lune, qui est blanche et dans le cadre rond à la fin de l'histoire et sur l'image de la quatrième de couverture.

Ensuite, on voit le soleil qui apparaît en demi-cercle à l'aube lorsque les deux enfants quittent l'Île des Brumes. Ungerer finit l'histoire avec l'illustration du cadre rond dans lequel on voit les personnages principaux, Finn et Clara, en train de dîner. Clara trouve un cheveu, dans sa soupe, c'est un fil. Cette scène renvoie au début de l'histoire, la mère des deux enfants est en train de faire tourner son rouet pour filer. À côté de sa mère, Clara est en train de tricoter et son père est en train de tisser un filet [fig. 49]. Ainsi, on voit qu'Ungerer utilise des objets symboliques pour raconter son histoire. Le maître des Brumes est une métaphore du raconteur qui tisse des histoires.

Dans les illustrations, faire tourner le rouet correspond à tourner le volant de la machine qui fabrique des brumes. Le geste de tourner que nous verrons plus tard, c'est le geste de créer une œuvre. C'est ce geste du corps qu'Ungerer conceptualise pour la fabrication du « racontage ».

On voit que le puits présente un caractère sacré dans toutes les traditions. Il réalise comme une synthèse de trois éléments : l'eau, la terre et l'air. Dans le récit, le maître des Brumes explique scientifiquement aux enfants la fabrication des brumes, en montrant le fond de la Terre : « Vous voyez, quand j'ouvre cette valve, l'eau de mer se déverse sur la lave ; elle s'évapore et se transforme en bouillard ». Les enfants voient un phénomène de transformation. Le puits est une voie vitale de communication par la résonance. Ici, l'auteur fait une description du passage comme un puits afin d'arriver au fond du centre de la Terre. Les cercles innombrables sont vertigineux. Dans nombre de contes ésotériques, revient l'image du puits de la connaissance ou de la vérité. Le maître des Brumes est représenté comme un ermite :

Il se mit à chanter dans une langue oubliée, et bientôt Finn et Clara se mirent à fredonner avec lui. Jamais ils ne s'étaient si bien amusés. Les poissons et les oiseaux me tiennent compagnie, ils aiment les chansons que je leur chante. Écoutez ! »

Le maître des Brumes est ici une figure du troubadour devant les enfants et les animaux. On voit les oiseaux et les poissons au même niveau de l'espace. Mais les poissons sont à l'extérieur. Le bleu crée une illusion de verre qui distingue l'extérieur et l'intérieur. Ungerer utilise-t-il le jeu de l'illusion de l'illustration ? En effet, l'art est un jeu du phénomène d'illusion visuelle. Dans la scène où il chante, on a l'impression que les animaux chantent aussi avec le maître des Brumes. Dans l'histoire, cette scène apparaît comme un rêve.

Dans un autre dessin à part, Ungerer mêle le bien et le mal concernant lorsqu'il fait son autoportrait de raconteur [fig. 50]. Ungerer illustre son visage mauvais, par des oreilles pointues et des dents de Dracula. Mais il porte une robe noire de prêtre et un capuchon de religieuse, portant l'auréole, en forme du *O* qui symbolise le « bien ». La forme du *O* ressemble à « un anneau, à une mollette », dans les emblèmes héraldiques. Ils permettent de différencier les différents fils autorisés à porter les armes de la famille, grâce à une série de symboles spécifiques³⁴⁴. Cet anneau, on le voit aussi dans un dessin des *Les Fleurs animées* de Grandville (1847). On y voit une fleur, un chardon, personnifié comme une femme qui porte une auréole en forme d'Ouroboros sur la tête et porte à la main un tambourin. Au Pays basque, on appelle le chardon la « Fleur de Soleil » car on le tient pour une représentation solaire. Le chardon symbolise une « herbe de la sorcière » parce que la sorcière peut regarder le soleil en face. C'est pour cela que Grandville a ajouté une grande faucille sur le sol, faisant allusion à la mort de l'homme du pouvoir [fig. 51].

Nous devinons que cette image a inspiré Ungerer qui fait son autoportrait avec la forme du *O* sur la tête, ce qui signifie l'âme et la sagesse. Et il est en train d'écrire son nom à l'encre rouge et au stylo à plume. On voit un grelot sur le stylo. Il nous montre que son acte d'écriture fait rire et sonner à chaque geste. Ainsi, il compose un mélange d'éléments symboliques qui donne un sens profond dans son style concis.

La vacuité, la forme du *O* et de sagesse

La forme du *O* symbolise le kong 공(空), « la vacuité », en sanskrit शून्यता, Śūnyatā. Dans *le Sutra du Cœur*, le texte bouddhique le plus connu qui contient l'enseignement de Prajnaparamita ou « la perfection de la sagesse transcendante », refuse l'idée de détermination et voit la relativité. Dans ce texte, nous observons des phrases essentielles sur la vacuité :

Ici Sariputra, la forme est la vacuité et vacuité est forme ; la forme n'est autre que vacuité, la vacuité n'est autre que forme ; là où il y a forme, il y a vacuité, là où il y a vacuité, il y a forme : ainsi en est-il des sensations, des notions, des facteurs d'existence et de la connaissance discriminative. [...] En conséquence, Sariputra, dans la vacuité, il n'y a ni forme, ni sensation, ni notion, ni facteur d'existence ni connaissance discriminative ; ni œil, ni oreille, ni nez, ni langue, ni corps, ni mental ; ni formes, ni sons, ni odeurs, ni goûts, ni objets tangibles, ni objets mentaux ; ni

³⁴⁴ « Les Emblèmes héraldiques » dans *Le Petit Larousse illustré des symboles et des signes*, Paris, Larousse, 2013, p. 319.

élément de la vue jusqu'à ni élément de la connaissance mentale ; ni absence de Vue, ni cessation de l'absence de Vue jusqu'à ni déclin et mort, ni cessation du déclin et mort ; ni souffrance, ni origine, ni extinction, ni sentir ; ni connaissance, ni obtention, ni absence d'obtention ³⁴⁵.

Le bouddhisme refuse le monde visuel ou la valeur de l'œil, puisque l'œil peut tromper sur ce que l'on voit. C'est pourquoi l'enseignement du bouddhisme demande l'œil de sagesse ou du cœur, pas l'œil physique. L'enseignement du bouddhisme mahayana (대승 en coréen) est la sagesse et la générosité [fig. 52].

Le Bouddhisme *Won* (원, le cercle en coréen), un nouveau courant bouddhiste de la Corée du sud, a été fondé par le Vénérable Sotaesan (Park chungbin), en 1916. Il symbolise le cercle *O*, sans commencement ni fin, complet, parfait, cosmologique, qui représente le corps universel de Bouddha. Il est l'origine de l'univers, la confirmation spirituelle de tous les bouddhas et bodhisattvas, et la nature propre de tous les êtres sensibles. Dans ce mot won 원, on trouve le sens de l'harmonie et d'être saint et intégral dans la nature.

Pour Ungerer, le (sou)rire peut « changer la vie ». Ce sourire ressemble-t-il à celui de Bouddha ? Comment peut-on sourire en face du malheur ?

A la fin de l'histoire d'*Allumette*, l'héroïne devient la tête de l'organisation de l'action humanitaire. Et Ungerer raconte la perception différente d'*Allumette* par rapport aux autres : « les jours d'orage, quand tout le monde se met à l'abri, elle monte sur sa terrasse et salue de la main les gros nuages gris qui roulent dans le ciel » (p. 34). *Allumette* n'a pas peur de l'orage, ce phénomène de la nature, et elle fait un geste bienveillant. Elle n'a pas de discernement du bon et du mauvais par rapport à la nature.

Amis-amies raconte l'histoire de l'amitié entre Rafi Bamoko, un garçon de type africain et Ki Sing, une fille de type chinois ou vietnamien. Ungerer fait un gag avec les baguettes et les plats (p. 12). Sur la double page au milieu de l'histoire, dans une scène paisible de jeux en famille sur une plage irlandaise, on voit la forme de deux visages d'homme et une tête de crocodile sur les rochers (p. 14-15). Nous nous demandons si cette vision affiche la fusion entre la nature et le raconteur. A la fin de cet album, Ungerer dessine encore une scène romantique dans un style japonisant sur la mer sous la pleine lune. Le bleu raconte la sérénité dans un paysage paisible et romantique comme une méditation. Ici, Rafi et Ki apparaissent comme un couple d'amoureux. Ainsi, l'amitié se transforme en amour de deux cultures différentes puisque

³⁴⁵ Traduction de l'*Anagârika Prajnananda*, 1981.

Ki porte le chapeau vietnamien et Rafi porte un turban. Ainsi, on trouve, dans *Amis-amies*, la pensée bouddhique qui est la fusion de l'Homme dans la nature.

5. POÉTIQUE DU O

La langue est diabolique. Toute quête à son propos se mord la queue tel ce serpent pataphysicien éveillant Ève pour lui montrer la « solution...imaginaire ». Les poètes délirent moins qui se jouent de la langue au présent d'une énonciation rythmique, aux équilibres instables et changeants.³⁴⁶

LUNE UNIVERSELLE

Pour Ungerer, la lune est un des éléments poétiques. Le moment de la poésie et de la chanson. Dans *Les Mellops trouvent du pétrole*, la scène du camp est évoquée comme une scène de chanson et de poésie par la lune, la musique, la chanson, les oiseaux (des chouettes), le feu. « Le soir, Monsieur et Madame Mellops chantent des duos pour le plus grand plaisir des chouettes ». Les oiseaux écoutent la chanson. Le chien danse. Les enfants-cochons chantent, dansent, accompagnent la musique au tambour [fig. 53].

Ce poème de la lune, on le voit bien dans *Rufus*. Le héros est la chauve-souris, l'animal nocturne qui désire la lumière. Il est heureux en découvrant les couleurs. En chinois, la chauve-souris signifie le bonheur par homonymie. Dans la scène où Rufus vole sous la lumière de la lune, on trouve une grande ressemblance avec une estampe japonaise. Ungerer a-t-il été inspiré par cette œuvre ? La lune est également un thème très poétique dans la littérature et l'art en Chine et en Corée.

En revanche, dans la culture européenne, la représentation de la chauve-souris est négative comme on l'illustre dans le dessin de Goya [fig. 54].

Mais, la lune est aussi un moment d'obscurité. Dans *Les Mellops spéléologues*, la scène de vol par les contrebandiers est évoquée sous la pleine lune. Dans cette scène nocturne, le rythme rond est répété par la lune, les tonneaux, les quatre roues et les rouleaux d'une grue.

Jean de la Lune : relation avec « Clair de lune » de Verlaine

Pour Ungerer, *Jean de la Lune* est son poème existentiel, parce que l'auteur la personnifie en lui. Dans *Jean de la lune*, la scène du couple qui danse accompagné par un joueur de guitare [fig. 55] et celle d'un bal masqué, a clairement une affinité avec « Clair de lune » de Verlaine. S'est-il inspiré de ce poème ? Lisons d'abord le poème :

³⁴⁶ <http://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-29-3/marc-decimo-sciences-et-pataphysique-tome-1-sciences-et-pataphysique-tome-2>. Recension de Jacques Demarcq sur *Sciences et Pataphysique* Tome 1 de Marc Décimo.

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.
Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Ungerer reprend-il le poème de Verlaine à sa façon ? Est-ce une citation poétique ? Il s'est sûrement inspiré, en est hanté et le raconte à sa manière. En effet, quand il était jeune, les poésies françaises étaient sa passion :

Après-guerre, mon frère récitait du Verlaine et avec mon argent de poche j'ai acheté les œuvres complètes du poète. C'est par Verlaine que j'ai découvert la poésie française. Pendant des années j'ai été un dévoreur de poésie³⁴⁷.

Verlaine est poète du symbolisme. Dans *Clair de lune*, le sentiment est à la fois triste et gai. L'auteur de *Jean de la Lune* s'identifie à ce sentiment double. La scène est nocturne sous la lune. Les deux références, « masques » et « déguisements », rappellent le « bal masqué » qu'Ungerer évoque dans son album. Ce moment est gai pour Jean de la Lune :

Il s'aventura dans un bal masqué et fut rassuré d'entendre : « Tiens, en voilà un qui s'est déguisé en Lunien ! » Jean de la Lune dansa très longtemps cette nuit-là ! Il était ravi. »

Dans ce texte, une assonance nasale en /ã/ donne un rythme dansant au poème de la lune.

Claude Debussy s'en est aussi inspiré pour sa musique, *Le Clair de Lune* qui a été composée en 1890, pour le troisième mouvement de *Suite bergamasque*, une pièce pour piano.

³⁴⁷ Tomi Ungerer, conversation avec Thérèse Willer, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 18.

C'est ainsi que le poème et la musique sur la lune se croisent dans *Jean de la lune* qui est un des albums les plus poétiques d'Ungerer.

Dans *Jean de la Lune*, au début de l'histoire, Jean de la Lune est mélancolique, car il se sent seul. Le texte ne le dit pas, mais le lecteur voit un joueur de guitare, un couple qui danse et deux oiseaux sur une branche d'arbre. Le héros les regarde tristement. Cette image correspond exactement au passage du « Clair de lune » de Verlaine : « clair de lune triste et beau, qui fait rêver les oiseaux dans les arbres ». Ensuite, Jean de la lune arrive sur terre. Il va « dans un bal masqué » [fig. 56]. On y voit les personnages de « Pantomime » de Verlaine. Dans l'illustration de la double page, on voit les personnages de la *Commedia dell'arte*, Arlequin, Colombine, Pierrot. Et Tomi Ungerer ajoute des personnages de contes, le Petit Chaperon Rouge et le Loup ; Ali Baba, une Indienne, un Capitaine, un Cowboy. Cela devient un bal masqué mondial. Ainsi, la lecture de la poésie de Verlaine est bien présente comme une image survivante.

Affinité avec les œuvres de James Thurber et de Jules Verne

Tomi Ungerer, est un admirateur de James Thurber. Ce dernier publie *The Wonderful O*³⁴⁸ en 1957. Dans ses œuvres, on voit aussi le poème du O, comme chez Tomi Ungerer : *Many Moons* (1943), *The 13 Clocks* (1950), *The Wonderful O* (1957). *The Wonderful O* utilise la forme d'écriture du lipogramme³⁴⁹, qui oblige à l'omission de la lettre O est omise sur l'ordre des méchants.

Je vais vous construire un meilleur homme de chair plus ferme et tout complet,
de la tête velue aux métatarsiens des pieds, en utilisant des A et des I et des U et des
E avec des bras musclés et des genoux flexibles ; les yeux et les oreilles et les
paupières et les lèvres, le cou et la poitrine et les hanches ; ...³⁵⁰

À cause de l'interdiction du O, il y a des tumultes. Le jeu de mots continue à se mordre la queue. Il provoque le rire sans cesse. Une société où la liberté de la langue a disparu devient morbide. Cette histoire souligne la souffrance de l'interdiction de la langue, à travers l'humour. Mais, dans la réalité, comment peut-on imaginer l'interdiction du français pendant cinq ans

³⁴⁸ Illustré par Marc Simont, publié chez Hamish Hamilton/Simon Schuster. En 2009, cet album a été republié par *The New York Review Children's Collection*.

³⁴⁹ Du grec *leipogrammatikos* : « à qui manque une lettre ». Une figure de style qui consiste à produire un texte d'où sont délibérément exclues certaines lettres de l'alphabet.

³⁵⁰ « *I'll build you a better man of firmer flesh and all compete, from hairy head to metatarsal feet, using A's and I's and U's and E's with muscular arms and flexible knees ; eyes and ears and lids and lips, neck and chest and breast and hips ; ...* »

sous l'occupation des nazis en Alsace ou l'interdiction du coréen pendant trente-cinq ans sous l'occupation des japonais ? Un pouvoir de l'impérialisme voulait effacer la langue et la culture du territoire par la violence et l'ordre. *The Wonderful* lettre 'O' est peut-être la Terre. Sans elle, nous n'existons pas [fig. 57].

Ungerer était lecteur des œuvres de Jules Verne. Pour la poétique de la lune, *Many Moons* de James Thurber et *Moon Man* d'Ungerer témoignent d'une très grande affinité avec *De la Terre à la lune* (1865) et *Autour de la lune* (1870). George Méliès a fait un premier film, *Le Voyage dans la lune* (1902), inspiré de ces œuvres. Dans ce film, comme dans le texte de Verne, on voit une fusée comme moyen de locomotion : on la voit aussi dans *Jean de la lune* : « la fusée emporta le Lunien dans l'espace à une vitesse vertigineuse » grâce à l'aide du Professeur Ekla des Ombres. Dans cet album, Ungerer ridiculise la force du pouvoir. Il n'oublie pas de mettre les éléments autobiographiques qu'il a vécus, comme l'expérience de passer la frontière entre la Laponie et la Russie³⁵¹.

Ici, dans la pensée européenne, l'espace de la lune est apparu comme le lieu du voyage dans l'aspect de conquête. Cependant, pour la littérature asiatique, la pleine lune est un élément poétique, dans l'aspect de la contemplation.

L'influence de l'estampe japonaise

Dans *Rufus* et *Les Trois brigands*, la pleine lune rend la mise en scène très poétique. Elle n'est pas un élément négatif comme dans l'histoire du loup-garou. La pleine lune est un élément poétiquement important dans les littératures chinoise, coréenne et japonaise :

Les bouddhistes croient que Bouddha médita 28 jours sous le figuier, c'est-à-dire un mois lunaire, ou un cycle parfait de notre monde sublunaire, avant d'atteindre le Nirvâna et d'arriver à la connaissance parfaite des mystères du monde.

D'ailleurs, en Corée, il y a une fête de la pleine lune qui correspond à la fête des moissons. De plus, l'auteur utilise le style japonisant. On voit qu'une estampe japonaise est directement citée dans *Rufus* d'Ungerer, dans la composition de l'image et du thème de la lune et de la chauve-souris. *La composition de « Lune et cascade »* de Hiroshige nous fait penser à l'incipit de *Jean de la lune*. L'image de la cascade en vertical transforme en effet la terre en horizontal, à côté de la lune.

³⁵¹ Ungerer raconte l'histoire de fuite dans *Tomi Ungerer, un point c'est tout*, p. 43-44.

La lune symbolise le temps qui passe : cette transformation de la forme que l'on voit dans *Jean de la lune*. Le héros profite du changement de la nature pour fuir sa prison [fig. 58] :

La lune devenait de plus en plus mince. Jean de la Lune aussi. Il devient même si mince qu'un soir il réussit à se glisser entre les barreaux de son cachot.

L'auteur personnifie la lune. Le corps de Lunien correspond à la transformation de la lune qui signifie aussi le changement du temps et le symbole du passage de la vie à la mort et de la mort à la vie. En effet, la lune est mesure du temps. Elle est aussi un symbole de la connaissance indirecte. La pleine lune est *Yin* qui a l'aspect féminin et liquide.

Dans l'hindouisme, le « mouvement cyclique peut être mis en relation avec le symbolisme lunaire de Janus »³⁵².

La lune [...] a en astrologie un rôle particulièrement important. Elle symbolise le principe passif, mais fécond, la nuit, l'humidité, le subconscient, l'imagination, le psychisme, le rêve, la réceptivité, la femme et tout ce qui est instable, transitoire et influençable, par analogie avec son rôle astronomique de réflecteur de la lumière solaire. [...] Source d'innombrables mythes, légendes et cultes donnant aux déesses son image (Isis, Ishtar, Artémis ou Diane, Hécate...), la lune est un symbole cosmique étendu à toutes les époques, depuis les temps immémoriaux jusqu'à nos jours, généralisé à tous les horizons³⁵³.

Ainsi, la poétique de la lune est le lieu du mythe universel et cosmologique. Cette forme de lune résonne avec les orifices corporels que nous verrons par la suite.

ORIFICES CORPORELS

Le poétique du *O* est lié à la fois à la forme et au corps. Dans la littérature, le corps est l'objet du rire et du fantasme. Le *graphic art* s'exprime au moyen du langage gestuel. Comment Ungerer met-il l'accent sur le corps dans les images ?

³⁵² Jean Chevalier et Alain Gheerbrat, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 591.

³⁵³ *Ibid.*, p. 593.

Bouche ouverte

Chez Ungerer, la bouche symbolise l'appétit et la vie. Dans *Le Géant de Zéralda*, l'ogre ne dévore plus des enfants car il est civilisé par la petite fille Zéralda qui devient sa femme à la fin de l'histoire. Malgré la fin heureuse, Ungerer laisse tout de même une tension car un fils tient un couteau derrière son dos. Ce garçon sera-t-il civilisé plus tard par sa future femme ?

Écoutons l'histoire de ce conte : sur le chemin pour aller au marché, la petite fille Zéralda voit un ogre évanoui. Elle fait la cuisine tout de suite parce qu'« elle avait tellement pitié de ce géant à demi-mort de faim ». Dans ce nouveau conte, Ungerer réexploite le rire rabelaisien concernant les plats du festin, un souper tout à fait moyen au château du géant comprenait par exemple sept plats au menu : « 1. Choucroute garnie 2. Pâté en croûte. 3. Côtelettes sur lit d'aspic truffé 4. Pompano Sarah Bernhardt 5. Sauce Rasutin 6. Dinde jeune fille 7. Croque-fille sur délice des ogres. » L'énumération de ces plats nous fait penser à la description hyperbolique du souper dans le château de Grandgousier, dans *Gargantua* de Rabelais :

On apresta le souper, et de surcroist feurent roustiz : seize beufs, troys génisses, trente et deux veaux, soixante et trois chevreaux moissonniers, quatrevingt quinze mouton, trois cens gourretz de laict, unze ving perdrys, sept cens becasses, quatres cens levreaux, trois cens et trois hostardes et milles sept cens huteaudreaux. De venaison l'on ne peut tant soubdain recouvrir fors unze sangliers qu'envoya l'abbé de Turpenay, et dix et huict bestes fauves que donna le seigneur de Grandmont, ensemble sept vingt faisans qu'envoya le seigneur des Essarts ; et quelques douzaines de ramiers, de oiseaux de riviere, de cercelles, buours, tadournes, pocheuilleres, pouacres, hegronneaux, foulques, aigrettes, cigouignes, cannes petieres, oranges flamans (qui sont phoenicoptères), terrigoles, poulles de Inde, force concossons, et renfort de potages³⁵⁴.

Rabelais fait une énumération des plats décrits par le texte tandis qu'Ungerer dessine attentivement et soigneusement les illustrations en se focalisant sur les plats avec des numéros. Chez Ungerer, comme chez Rabelais, la nourriture est un thème important et fréquent dans le *racontage* de la scène de vie. « Rabelais entrelace le manger et le boire avec des concepts et

³⁵⁴ Folio, vol. I, *Gargantua*, chap. XXXVII, p.303, 305. Cité par Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, p. 326 et sa note : (*Hostardes* : outarde, *huteaudeaux* : jeunes chapons ; *Turpenay* : environs d'Azay-le Rideau ; *buours* : butors ; *courtes* : courlis ; *cravans* : oies sauvages ; *tryansons* : bécasses ; *tadournes* : canards ; *poche-cuilleres* : échassiers ; *pouacres* : hérons poitevins ; *foulques* : poules d'eau ; *terrigoles* : oiseau non identifié ; *coscossons* : couscous.)

des symboles religieux : prières des moines, monastères, décrétales pontificales, *etc.* »³⁵⁵. À travers l'analyse des romans de Rabelais, Bakhtine montre l'opposition entre la « culture officielle » de l'aristocratie comme classe dominante dite « supérieure » et la « culture non officielle » comme « culture du peuple » où le carnaval est la forme la plus importante de la culture. Il estime que *Gargantua et Pantagruel* se caractérisent par un « réalisme grotesque » :

La série du manger et du boire, dans son déroulement grotesque, concourt donc, elle aussi, à la destruction des vieux voisinages mensongers entre les choses et les phénomènes, et à la création de voisinages nouveaux, qui revêtent le monde de chair et de matière. A son pôle positif, cette série culmine avec la consécration idéologique des plaisirs cultivés de la table, trait majeur de l'image de l'homme nouveau, harmonieux et complet³⁵⁶.

Rabelais crée un homme total, charnel et spirituel dans ses œuvres. Ungerer suit cette vision de l'homme. Cette idée marque l'amour pour la vie, l'homme et la nature. Il s'agit d'une interrelation de tous les phénomènes de l'univers. Dans *Le Géant de Zéralda*, le goût de l'ogre est modifié et civilisé par Zéralda. La bouche est liée à l'oralité de l'histoire et à l'esprit du corps féminin qui est le symbole de la fécondité.

D'autre part, on voit souvent la bouche ouverte d'étonnement dans les albums d'Ungerer. En effet, l'auteur provoque le rire par le jeu de l'étonnement. Par exemple, dans *Otto*, Madame Schmidt est bouche bée avec les yeux arrondis en raison de la présence de l'ours en fantôme sur la fenêtre. Le chat a aussi une bouche déformée par la peur panique de l'« effet papillon »³⁵⁷. Le geste de crier est également représenté aussi par la bouche ouverte avec les yeux arrondis, il extériorise la colère des personnages. Dans *Trémolo*, Madame Abraham Kadabrah, la voisine, voyante extralucide, crie lorsque M. Trémolo fait de la musique. Elle est représentée avec sa boule cassée et un grand œil décoré par un ruban du serpent au milieu de son ventre. Par la suite, la concierge crie contre Trémolo. Cette scène du cri est accentuée par l'aspirateur. Le cri de la concierge fait sortir les notes de musique de l'orifice de l'aspirateur. Ungerer y ajoute le petit trait pour faire un gag et également accentuer la conséquence du geste de la colère.

³⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 328.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 333.

³⁵⁷ Une métaphore concernant le phénomène de sensibilité aux conditions initiales de la théorie du chaos. En 1972, Edward Lorenz exprime cette théorie lors d'une conférence par cette question : « Le battement d'ailes d'un papillon au Brésil peut-il provoquer une tornade au Texas ? » d'Edward N. Lorenz dans *The essences of chaos*, University of Washington Press, 1993.

Érotisme : quintessence ?

Ungerer a un regard médical et clinique comme Rabelais ou Céline qui étaient médecins. Pour les dessins, avant tout, il a observé le mécanisme du corps ou de l'objet grâce au dictionnaire *Larousse illustré*, dans ses images didactiques. Ce n'est pas par hasard qu'Ungerer dessine une scène d'accouchement à la fin de l'histoire dans *Flix* [fig. 59]. Avec le corps animal, mais avec le geste humain, Ungerer provoque le rire. Cette scène grotesque est une parodie du réel de la société humaine. Dans les *Grenouillades* (1985), Ungerer parodie déjà les positions sexuelles du *Kamasutra*. Puis, on les voit dans le portfolio *Botanik* (1988). Claire Hirner souligne son regard scientifique et poétique dans l'aspect érotique et médical :

L'auteur se plaît à leur donner des nom pseudo-scientifiques avec des jeux de mots à consonances latines et grivoises tels que « Voluptiphallus autofellator » ou encore « Orchis clitoridirecta »³⁵⁸.

Toutes les sémantiques sérielles du corps, grotesques, parodiques, bouffonnes, révèlent la structure et le fonctionnement en entrant dans la société de phénomène, d'idée. Ungerer a été influencé par *L'Histoire d'O* (de Pauline Réage (Dominique Aury)). Il exprime donc un fantasme de l'érotisme obsessionnel. Ce regard est double et paradoxal car par les dessins érotiques avec des corps d'animaux, Ungerer fait parler plutôt l'élan de vie en provoquant le rire infini. Mais dans les dessins érotiques avec des corps humains l'artiste manifeste plutôt son regard critique. C'est ce qu'il fait dans *Fornicon*.

Le titre *FORNICON* est composé de deux mots : fornication et con. La fornication a un double sens : dans le domaine de la théologie, ce mot désigne « la relation charnelle entre deux personnes qui ne sont ni mariées ni liées par aucun vœu ; péché de la chair ». Et en général, la pratique des plaisirs sexuels. Le con a un double sens : sexe de la femme et imbécile. Dans le choix du titre, on voit le double sens qui engendre une confusion pour les lecteurs. Certainement son but est double : détruire le tabou et critiquer le sexualisme américain.

Dans ses albums, Ungerer n'oublie pas de souligner le corps. Dans *Otto*, on voit deux femmes nues dans les deux cadres rectangulaires dans la scène de retrouvailles entre David et Oskar. Dans la version américaine, publiée aux éditions *Phaidon*, les deux femmes nues sont remplacées par des photos d'enfance de David et Oskar. Cette censure témoigne du problème de représentation de la nudité dans certains pays.

³⁵⁸ « Un érotisme à la Rabelais » dans *Musée Tomi Ungerer*, p. 218.

Dans *Flix*, Ungerer fait l'allégorie de l'érotisme par la lune et la cathédrale de Strasbourg dans le paysage nocturne et romantique de la scène du rendez-vous amoureux entre Flix et Mirzah. Puis, l'histoire se déroule vite avec la rencontre des deux familles, le mariage et l'accouchement d'un bébé chat à la fin.

Ungerer configure la scène du mariage sur la double page dans *Flix*. Le chien Flix est en train de mettre une bague au doigt de la chatte Mirzah, au milieu de la scène [fig. 60]. La bague est un symbole de l'alliance. Ungerer indique l'alliance d'animaux incompatibles. A gauche, on voit la statue du chien Saint Bernard (de Clairvaux) qui porte un tonneau, une auréole sur sa tête, dans l'Eglise. Les deux formes du O, la bague et l'auréole, signifient l'amour charnel et spirituel. En effet, Bernard de Clairvaux était pour l'indissolubilité du mariage, dans un conflit entre le roi de France, Louis VII et le pape Innocent II. Par ailleurs, il prêche la croisade. Ainsi, Ungerer fait une allusion à la Guerre des croisades au passé qui s'oppose à la paix, dès à présent, par la célébration du mariage entre les deux communautés différentes. Le texte souligne la chanson harmonieuse pour ce mariage inhabituel :

Pour la première fois, chiens et chats chantaient ensemble pour entonner la marche nuptiale. Certains pleuraient. (p. 28)

Ungerer accentue le commencement de la *paix* par les expressions « *pour la première fois* » et « Certains *pleuraient* ». Ainsi, la prosodie du « *p* » met l'accent sur la *paix* qui est un moment émouvant pour tous. Une nouvelle vie commence pour les deux communautés. Par les couleurs directes, Ungerer fait une allusion au commencement de l'amitié entre l'Allemagne et la France. Les chats sont des Français et les chiens sont des Allemandes. Chez Ungerer, c'est l'amour et le rire qui peuvent transformer la société. Dans un prochain avenir, le conflit disparaîtra-t-il entre les pays occidentaux et les pays arabes, et encore entre la Corée du Nord et celle du Sud ?

Dans *Flix*, le héros devient homme politique et fonde l'UCC :

L'Union des Chats et des Chiens, un nouveau parti qui militait pour des écoles mixtes, un respect mutuel et les mêmes droits pour tous !

Lorsqu'il faut élu maire des deux villes, Mirzah lui murmura un secret dans le creux de l'oreille. « Chéri, nous serons bientôt trois. » p. 31.

Ungerer insiste sur l'aspect politique et éthique. Ainsi, le poème d'amour devient le poème de la paix. Dans *Märchenbuch (Livre des contes)*, Ungerer fait une prosodie des cercles par les cadres ronds, le chaudron, un cercle comme le cerceau, la lune ainsi que des images dans

des cadres carrés. Dans ce livre, on voit un conte d'Andersen, *Das Feuerzeug (le Briquet)* qui est paru en 1835. Le lecteur ressent qu'Ungerer prend plaisir à dessiner pour ce conte. Le conte relate l'histoire d'un soldat qui rencontre une vieille sorcière qui lui demande d'aller au fond d'un tronc d'arbre où se trouve une grotte. Là, il récupère les pièces d'or d'un coffre gardé par un chien aux yeux grands comme des trous ronds. La sorcière lui demande seulement le briquet. Mais le soldat refuse de le lui donner. Arrivé en ville, il dépense vite et devient vite pauvre. Alors qu'il fait nuit, le soldat bat le briquet pour allumer une bougie. A ce moment-là, le chien apparaît et dit : « Ordonne mon maître, que veux-tu ? » Le soldat lui demande de l'argent, et ensuite d'aller chercher la princesse.

Pour ce conte, Ungerer dessine plusieurs scènes avec un style érotique et romantique. Il représente le chien, avec les yeux en forme de cœur, dans un cercle. Le collier du chien est attaché par un anneau à ce cercle, qui est comme un cadre [fig. 61]. C'est ainsi que les trois cercles sont inséparables. Par la forme de cœur rose à la place des yeux, Ungerer accentue l'aveuglement de l'amour et son état d'esclave par les trois anneaux. La scène d'enlèvement de la princesse quasiment nue sous sa robe transparente, les yeux ronds du chien font un écho à la fois à la lune et à la lumière de la lampe sous la statue d'un moine, probablement Saint Bernard qui porte la grande croix. Cette scène est romantique et érotique dans un paysage colmarien, son pays d'enfance.

Ainsi, les trous du corps résonnent avec l'oralité. Ungerer provoque le rire et l'émotion à travers le langage gestuel. Cependant son humour joue avec l'amour que nous réfléchissons par la suite.

« L'AMOUR EST ROND »

Comment peut-on dessiner l'amour ? Le cœur est l'emblème de l'amour. Mais on peut voir une autre forme de l'amour. Cette forme de l'amour est universelle et cosmologique, elle rythme la vie.

CriCTOR : La forme d'Ouroboros et de l'amour maternel et fraternel

Ungerer dédie l'album *CriCTOR* à trois femmes : Nancy, sa première femme, Ursula et Suzanne, les deux éditrices de la maison d'édition Harper & Row. Depuis qu'il était petit, il était entouré de femmes, sa mère et ses deux sœurs, Edith et Geneviève. Il disait qu'il était comme leur poupée. Dans les albums d'Ungerer, le thème de l'amour est très présent. Les

petites filles, Tiffany et Zéralda sont comme de petites adultes. Elles sont parfaites. Les trois brigands et l'ogre, c'est-à-dire les hommes « mauvais et sauvages », sont civilisés et transformés en hommes bon.

CriCTOR symbolise l'amour maternel. Etudions d'abord attentivement *CriCTOR*. L'événement du récit commence par l'arrivée d'un colis chez Madame Bodot [fig. 62] :

Un matin le facteur apporta une curieuse boîte en forme d'O. (p.8)

Madame Bodot poussa un cri en l'ouvrant. C'était un serpent que son fils lui envoyait en cadeau d'anniversaire. (p. 9)

Le héros est le serpent. Il devient l'animal de compagnie, à la place vide du fils de Mme Bodot. Ensuite, il devient un aimable ami des enfants. Vers la fin de l'histoire, en sauvant Mme Bodot qui a été menacée par un cambrioleur, le serpent devient le héros des humains :

Pour sa bravoure, le serpent héroïque reçut une belle médaille. *CriCTOR* servit même de modèle au sculpteur local qui fit une statue en son honneur. (p. 32-33)

Sur la couverture, le serpent est représenté comme un cadre d'une photo de Madame Bodot. Il rappelle l'image de l'Ouroboros qui se mord la queue, qui symbolise le mouvement perpétuel du commencement et de la fin [fig. 63].

En Europe, le serpent symbolise plutôt le mal, le démon, le méchant, parce que dans la *Bible*, il est représenté comme le tentateur d'Ève, la première femme du monde. Il est possesseur de la connaissance interdite. Dans le mythe *Éros et Psyché*, l'héroïne transgresse l'interdit de regarder son mari, l'être surnaturel, à cause de ses sœurs qui lui disent que son mari invisible est un immense serpent *aux milliers d'anneaux*.

Mais le serpent présente plutôt positivement une grande richesse symbolique. Il est la régénération par la mue et l'énergie vitale et spirituelle. Il est aussi le symbole des deux sexes : image masculine par sa forme ; image féminine comme animal lunaire, symbole de la fécondité. Il est double parce qu'il habite à la fois les eaux, la terre et les airs. C'est pourquoi il est origine du symbole complexe qui est à la fois yin et yang, masculin et féminin, corps et esprit. En Asie, le serpent signifie la richesse comme le gardien du trésor, le remède, la vie, la sagesse. Dans le bouddhisme, le serpent est *Naga*, protecteur de la vérité et de la loi (*Dharma*). Le mot sanskrit *nāga* désigne à la fois le serpent et l'éléphant. Dans de nombreux mythes, le serpent hante les lieux souterrains ; il connaît l'esprit des morts, le mystère du temps et de la mort. Sachant renaître, il vainc la mort et promet une renaissance, ce qui le place à l'origine du pouvoir magique. Est-ce un hasard que le serpent en grec *ophis*, est anagramme de *sophi(a)*, la sagesse ?

Dans la pensée de Tomi Ungerer, le symbole est important. Dans *CriCTOR*, le facteur apporte « une curieuses boîte en forme d'O ». Il porte une veste avec beaucoup de boutons. Il est sur son vélo qui a deux roues. La forme petite et grande du *O* rime dans l'illustration. D'ailleurs, cette forme graphique est en harmonie avec la phonétique du 'o' : *CriCTOR*, un *boa constrictor*, Madame Bodot. Tomi Ungerer choisit comme héros un animal répugnant pour les humains. Dans la Bible, les mythes et certains contes, on voit souvent un rapport entre le serpent et la femme. Dans cet album, le *boa constrictor* est devenu comme un fils pour Mme Bodot et un ami de tous les enfants du quartier. Mme Bodot symbolise peut-être la déesse Diane ou la déesse du serpent ?

Dans les détails, on voit la statue d'une femme avec une flèche comme la déesse Diane en décoration sur l'horloge (p. 9). On voit aussi un palmier que Madame Bodot apporte pour *CriCTOR* (p. 12). C'est une plante favorite de Diane. Il nous semble qu'Ungerer convoque les attributs de la déesse Diane pour le personnage de Madame Bodot qui est une allusion à sa mère, Alice Ungerer, fille d'industriel du textile. En effet, la déesse Diane est considérée comme « tisseuse » du destin. Elle est représentée sous la forme d'une araignée. Elle est aussi associée à la « déesse serpent » (une divinité chthonienne³⁵⁹ « la terre » de la civilisation minoenne).

Ainsi, Ungerer reconstitue une image positive du serpent à travers les éléments culturels des mythes et des religions. Et le cercle symbolise l'absence de distinction et de division. Un poème d'Henri Meschonnic affirme que le rythme de l'amour est un cercle :

l'amour est rond comme la terre
un monde avec son soleil
il tourne autour d'un visage
il a son jour et sa nuit
autant de fois en un jour
que la beauté recommence
un arc-en-ciel à son cou
c'est pourquoi elle n'a pas d'âge
ni moi en elle moi en elle³⁶⁰

³⁵⁹ Les premières divinités : Grande Déesse (Terres-Mères), Gaïa, Hadès, Titans (Cronos et des dieux types Dionysos), satyres (sexualité). Les satyres, associés aux féminines Ménades, forment le cortège dionysiaque » qui accompagne le dieu Dionysos. Ils peuvent aussi s'associer au dieu Pan qui est associé à Vénus et aux amours. Ils peuvent accompagner les nymphes.

³⁶⁰ Henri Meschonnic, *Nous le passage*, Paris, Verdier, 1990, p. 74.

Ce rythme rond correspond à la pensée d'Ungerer. Nous avons vu que la forme du *O* revient sans cesse chez lui par les objets, les visages, des bouches, jusqu'aux points. Les cercles adviennent car nous vivons dans ce rythme universel et harmonieux. Ungerer fait l'éloge de l'amour et de l'harmonie derrière une critique pointue. Cependant Ungerer exprime négativement la forme du *O* dans une situation étouffante que nous allons voir par la suite.

Le cercle comme une chaîne

Dans *Jean de la lune*, le cercle est négativement représenté par le boulet noir au pied qui est opposé à la pleine lune blanche. Le héros Jean de la lune est arrêté par la police et enfermé dans une prison [fig. 58] : « On lui mit un boulet au pied ». Ici, la lune blanche signifie la liberté et le boulet noir avec la chaîne représente l'emprisonnement. Le lecteur voit la scène à l'intérieur de la prison. Le héros a l'air tout triste. Le boulet au pied est attaché à sa cheville. On voit un anneau en fer sur le mur. A quoi sert-il ? Il est rythmé avec les trois chaînes, les deux chaînes attachées entre le mur et la chaise et la chaîne attachée au boulet et au pied.

Ungerer dessine les trois scènes de prison à l'intérieur. Les deux images de l'espace sont identiques. Dans la deuxième scène de prison, Jean de la lune est la moitié qui correspond au croissant de lune. Il se libère par le temps et le changement du jour. Dans ce passage, Ungerer insiste sur la métamorphose du héros. Chez Ungerer, le thème de la métamorphose est très important. Mais ce n'est pas une métamorphose par la magie. Il l'évoque par le phénomène de la nature comme ici, ou bien par la rencontre, c'est-à-dire la transformation par l'intersubjectivité. Nous parlerons encore du thème de la métamorphose dans la troisième partie.

Dans *Les Mellops fêtent Noël*, on voit déjà une scène de prison. En effet, les Mellops voulaient apporter un sapin de Noël à l'orphelinat, à l'hôpital, à la prison. Dans la scène de prison, un prisonnier-cochon est allongé sur la banquette, en train de fumer une cigarette. Ici Ungerer fait un gag car le prisonnier exprime son confort dans une cellule décorée pour la fête de Noël, dans une prison. On voit que le boulet au pied est attaché à sa cheville. Mais cela n'a pas l'air de le gêner. Il y a une petite fenêtre sur le haut de mur. Dans cette scène, le boulet au pied de la forme du *O* correspond à l'oreiller et les boules décorées du sapin de Noël. Ungerer reprend cette scène de prison dans *Jean de la lune*. Ainsi, dans les images, Ungerer renforce le rythme visuel comme la sémantique sérielle par les objets en cercle, c'est-à-dire la forme du *O*.

Dans *Märchenbuch*, Ungerer dessine plusieurs scènes pour *Petronella*, un nouveau conte de Jay Williams, auteur newyorkais (1914-1978). Ce conte raconte l'histoire d'une

princesse qui est courageuse, ingénieuse et talentueuse. C'est elle qui sauve le prince. Une version à l'envers par rapport aux contes traditionnels qui racontent souvent l'histoire d'une princesse qui est sauvée par le prince. L'auteur s'intéresse à la question du genre. Il raconte la force de la femme et la faiblesse de l'homme. Son objectif est de redéfinir la question du genre et les rôles sociaux. D'ailleurs, il établit que la force n'est pas utilisée pour prendre le pouvoir ou par intérêt, mais plutôt pour résoudre un conflit.

Dans ce conte, Ungerer dessine une scène où le magicien voulait se libérer d'un anneau qui l'enserme. Pour cette scène, il le met dans un cercle qui est entouré par un carré. Une chauve-souris tient ce carré et l'enveloppe avec ses ailes. Dans cette image, les deux cercles servent à exprimer l'étouffement. Puis, Ungerer renforce l'obsession du magicien par la chauve-souris qui est l'attribut de l'envie. Cette image de l'obsession nous fait penser à un dessin de Goya, « Le sommeil de la raison engendre des monstres » *des Caprices* (1799) qui est la première réalisation d'une série d'estampes de caricatures espagnoles.

Tomi Ungerer a comparé l'amour à la religion qui ne regarde que d'une seule vision :

Les arbres sont très sérieux, ils n'ont, comme l'amour, aucun sens de l'humour. Ils sont fiers d'être arrogants. Ils sont religieux. Les conifères sont protestants, les feuillus catholiques, les saules sont juifs et pleureurs, les palmiers sont tous vaudous et les bambous bouddhistes³⁶¹.

Sans souplesse de pensée, ne plante-t-on qu'un seul arbre dans nos cœurs ? C'est peut-être à cause de cela qu'Ungerer nous fait voir l'action de tourner ou de mélanger. Ainsi, nous avons vu la poétique du *O* qui est lié à la lettre O du prénom de Tomi Ungerer que l'on voit souvent dans les titres des albums de Tomi Ungerer comme *Otto*, *Trémolo* entre autres. Cet alphabet ne reste pas seulement dans la forme et le son, mais aussi ce graphisme résonne avec le rythme du *O* que nous examinerons ci-après.

³⁶¹ Tomi Ungerer, *Vracs*, Paris, Le cherche midi, 2000/2014, p. 125.

6. RYTHME DU O

Meschonnic disait que « le rythme est une forme-sujet³⁶² ». Pour Ungerer, la forme du O est le rythme de l'humanité. Il est à la fois universel et existentiel pour lui comme la lettre O que l'on trouve dans son prénom. Il n'affiche pas seulement par la forme mais aussi par le geste et le mouvement. C'est ce que nous observons dans ce chapitre.

TOURNER

Le mot « tourner » crée le rythme. Comme tourner les pages, dans l'album, l'action de tourner fait avancer l'histoire. Il semble que dans la pensée humaine, ce rythme de tourner soit un mouvement cosmologique. Nous verrons comment Ungerer rend ce rythme manifeste.

Rythme cosmologique : comme une comptine « Ringel, Ringel, Reihe »

Dans les années 1970, Ungerer illustre les chansons allemandes qu'il chantait dans son enfance. Selon lui, les Allemands n'ont plus osé les chanter car sous le régime nazi, on chantait ces chansons. Ungerer a sélectionné les chansons allemandes et les a illustrées. Parmi elles, le dessin de la comptine « Ringle, Ringel, Reihe » est sélectionné pour la couverture. La danse en rond accompagne le rythme de la chanson [fig. 64] :

« Tourne tourne l'anneau » : Tourne tourne l'anneau, nous sommes trois enfants,
assis sous un sureau, nous faisons tous oh oh oh !³⁶³

Ungerer dessine cette comptine d'enfance avec un regard tendre et joyeux. Son trait est fluide comme une danse. Dans ce dessin de la danse en cercle, le cercle est ouvert. Il n'est pas fermé complètement. Ce petit détail nous parle de la pensée d'Ungerer. On voit l'esprit ouvert par l'humour : un garçon parmi les enfants est perturbé parce qu'il perd son pantalon.

Cette comptine allemande nous fait penser à la série de *La Danse*³⁶⁴ d'Henri Matisse. Ce rythme de la danse primitive est cosmologique et universel. En Corée, on trouve la même forme de danse qui s'appelle *Ganggangsullae* (강강술래). C'est une ronde où plusieurs personnes forment un cercle et dansent en tournant répétitivement. Il y a longtemps, les gens

³⁶² Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 248.

³⁶³ *Ringel-Ringel-Reihe* : *Ringel-Ringel-Reihe, wir sind der Kinder dreie, sitzen unter'm Holderbusch, machen alle husch, husch, husch !*

³⁶⁴ En 1909 et 1910, *Les Capucines à la danse* (1912), *La Danse inachevée* (1931-1932), *La Danse de Paris* (1930-1933).

dansaient sous la pleine lune pendant la nuit de la fête de la lune. Henri Matisse disait qu'« il faut regarder la vie avec les yeux d'enfant ». Nous pensons que cette affirmation qui propose le rythme de l'enfance est au cœur de la vie. Dans la vie, l'adulte oublie souvent ce rythme primitif et universel. On reste dans la culture d'un carré et d'une rigidité.

Nous avons évoqué, dans l'introduction générale, le rapport du nom de Félix et *Félix le chat* créé par Otto Messmer. En effet, dans les dessins d'enfance d'Ungerer, on remarque qu'il a recopié Félix le chat entre 1935 et 1937. Donc à l'âge de 4 et 6 ans. Dans plusieurs scènes, un chat noir observe la scène ou bien est étonné par la scène. Par exemple, dans *Le Géant de Zéralda*, le chat noir regarde la scène où le père de Zéralda est sur lit. Ou bien, il apparaît dans la cuisine à côté de Zéralda.

Dans *Les Mellops font de l'avion*, pour la construction de l'avion, « Félix revient avec roues et rouleaux de toile » (p. 16). Ensuite, il « recouvre soigneusement les ailes avec de la grosse toile » (p. 19). Après l'accident d'avion, Ungerer dessine la tête bandée du personnage. Il utilise fréquemment le thème de la tête bandée dans des situations de guerre ou d'accident. Le personnage cochon-enfant Félix ne montre jamais son visage de face aux lecteurs. Il provoque notre curiosité.

Dans *Où est l'escargot*, nous nous rendons vite compte qu'Ungerer s'intéresse beaucoup à la forme. Dans chaque image, il y a la forme de l'escargot : dans le cor, les vagues, les chaussures du bouffon, les queues du chien et du cochon, voire les yeux du perroquet et de la chouette. Et l'artiste du patinage danse en spirale en dessinant la spirale d'Archimède. Cet album n'a quasiment pas de texte, hormis dans les deux dernières pages : « Où est l'escargot ? / Je suis là ». Dans la phrase « Où est l'escargot ? », sur le S et le point d'interrogation, on se distingue la forme de l'escargot. Il s'agit du mouvement étendu du cercle et du motif du tourbillon. Plus tard, Ungerer prend l'escargot comme symbole de l'Alsacien, puisqu'il ne voulait pas sortir de sa maison.

En dessin, on voit souvent ce motif du tourbillon comme un mouvement de rotation et un phénomène de la nature. Dans ses dessins, l'enfant dessine facilement le tourbillon d'un mouvement de la main, alors que dessiner la ligne horizontale est difficile pour lui. Le motif du tourbillon est devenu un *pattern*. Ce mot anglais est employé pour désigner un modèle, une structure, un motif, un type entre autres. Si l'on peut observer un phénomène récurrent, on appelle ce phénomène un *pattern*, qui constitue une solution générique à un type de problème.

La pensée est aussi parfois semblable à un tourbillon. De plus, en horlogerie, un tourbillon est un dispositif mécanique améliorant la précision des montres mécaniques. C'est

pourquoi, dans les albums d'Ungerer, nous trouvons souvent le rythme du tourbillon dans les objets qui sont enroulés comme le tapis ou la tente à plier et déplier. Ou bien Ungerer dessine fréquemment le moulin à café, le gramophone qui évoquent l'action de tourner. Mais l'illustration ne manifeste malheureusement pas le mouvement comme au cinéma. Les objets sont là comme de simples objets. Donc c'est à nous, lecteurs, d'imaginer le mouvement en dépliant l'image et les intervalles entre le texte et l'image parce que l'auteur nous donne l'illusion du mouvement par l'illustration.

Dans la littérature du surréalisme, le ventre du Père Ubu, nommé La Gidouille, est orné d'un escargot. Les pataphysiciens l'utilisent comme un symbole des successeurs de la pataphysique. Ungerer a été influencé par Alfred Jarry car il avait lu *Ubu roi*. Et il a parodié l'image du père Ubu de façon plus grossière [fig. 65]. Pour lui, c'est une référence constante lorsqu'il veut faire de l'humour absurde. « Ubu », le personnage de Jarry, était un projet d'affiche pour le théâtre de Dortmund (1985). Dans cette affiche, Ungerer a mis le motif de la Gidouille à la place des yeux, du nez, des deux mamelons, du nombril, du phallus, du doigt, voire de la montre, et des grelots qui caricaturent probablement l'auteur même. Ainsi, l'image de la Gidouille, ou tourner en rond, illustre à la fois son obsession et son élan.

Comme un tournage : racontage-montage

La pensée du tourbillon est peut-être un des chemins pour trouver des idées pour une histoire ou des histoires. Le tournage est un mot que l'on utilise pour signifier l'« action de filmer, de manœuvrer la caméra », préparer un film dans le domaine du cinéma. Nous pourrions remplacer la notion du tournage par le « racontage-montage » pour parler des albums, à la place des films.

Ungerer est très influencé par les films. Dans *Le chapeau volant*, par exemple, il dessine une scène à la manière du tournage d'un film. Dans cet album, nous observerons d'abord le chapeau noir, et non le chat noir, que l'on voit avec son ruban rose dans *Le Géant de Zéralda*, qui constitue presque un personnage principal. Ce chapeau appartiendra à M. Benito. Dans l'incipit, il est au centre du cadre comme si la caméra faisait une prise de vue rapprochée.

Ce chapeau porte chance à l'invalidé Benito Badoglio. Ungerer aime le détournement ou l'inversion des histoires. On pense souvent que le chat noir porte malheur. Donc, en guise de détournement, il a choisi le chapeau noir en ajoutant la voyelle /o/ avec sa forme élégante. L'auteur trouve des thèmes à travers des jeux de mots qui sont essentiels pour sa pensée. Il substitue le chapeau au chat. Il transfère l'animal dans un objet.

La scène où le chapeau prend l'oiseau sur ordre de Benito, Ungerer la dessine en plongée. Cette vue donne l'illusion du mouvement et le dynamisme du vol du chapeau avec le ruban. Dans les choix du nom, pour le héros Benito Badoglio et le décor de l'espace du « zoo », Ungerer renforce le sens par le rythme ou la sémantique sérielle. C'est pourquoi la prosodie visuelle résonne continuellement entre le texte et l'image.

Ici, dans le zoo, on ne voit que des oiseaux. Ce sont des motifs fréquents dans les albums d'Ungerer, comme le hibou, la chauve-souris entre autres parce qu'il y a le thème du vol. Ungerer a souvent recours au mot « voler » dans deux sens.

Dans un dessin à part, Ungerer dessine des ciseaux qui volent comme des oiseaux [fig. 66]. Pour cette image, il a également fait usage de la technique du dépaysement. C'est une technique essentielle des surréalistes pour produire des malaises parce que l'on voit des choses dans un endroit inhabituel. C'est Max Ernst qui l'a utilisée pour ses romans-collages comme *La Femme 100 têtes*. La paire de ciseaux est un outil important pour les surréalistes pour le découpage des images et des mots afin de faire un collage. Faire des collages est une manière de monter une image, à l'instar d'un montage de cinéma. Il s'agit de découper et recomposer des scènes dans une limite temporelle prédéterminée. Le montage est un assemblage. « Assemblage des divers plans d'un film en fonction de la continuité du film et avec synchronisation des enregistrement sonores ». Pour les albums, c'est la prosodie visuelle qui joue un rôle important dans l'interaction entre le texte et l'image. Il faut éviter la redondance. Pour le film sonore, la synchronisation est importante mais pour les albums, c'est l'intervalle qui fait le poème. Le poème visuel.

Encore ! « Éternel retour » ?

Dans une relation entre l'œuvre et la lecture, l'adverbe itératif « encore » renforce la valeur de l'histoire. C'est pourquoi, après le « racontage-montage » comme notion de création de l'album, nous évoquons ici la notion de « encore » comme interaction entre l'œuvre et la lecture. « Encore » signifie l'amour ou l'ennui selon le type de regard du sujet. Quand on lit ou raconte une histoire, si l'on dit « encore », c'est une histoire que l'on aime lire ou écouter une fois de plus. L'« encore » est la voix répétitive du corps. C'est le geste répétitif du corps. A la manière de Tomi Ungerer, nous convoquons ici un extrait du poème érotique de Louise Labé pour dire le sens d'« encore » :

Baise m'encor, rebaise moy et baise :

Donne m'en un de tes plus savoureux,

Donne m'en un de tes plus amoureux :

Je t'en rendray quatre plus chaus que braise³⁶⁵.

Dans ce poème, si le pronom personnel « tu » est remplacé par un album ou une histoire comme une personnification de l'objet, l'adverbe de temps « encore » accentue la valeur de l'histoire. L'album est le lieu de rencontre entre le texte et l'image, entre l'écriture et la lecture. C'est l'espace de l'intersubjectivité. Les deux matières qui ne font qu'une. Serge Martin nous dit l'effet de « encore » dans les expériences du *racontage* :

Le racontage propose en effet de rencontrer ; plutôt que d'en finir avec une vérité de l'œuvre, le racontage propose toujours d'en poursuivre la force, d'en saisir les affinités les plus vives. Cela implique une conception nouvelle qui associe à l'inépuisable, l'insondable : « le racontage tient, non seulement, au « encore ! » des auditeurs et donc à la reprise infinie des « histoires » comme des « racontages », mais également au « encore ! » de l'essai qui demande que l'expérience ne soit pas une simple application d'un procédé mais un montage à chaque fois expérientiel où une procédure s'initie à même ses dynamiques propres, ses contextes forcément divers et les conflits qu'elle ne manque pas de susciter³⁶⁶.

Dans ce passage, on pourrait dire qu'« un montage à chaque fois expérientiel » est certainement comme une manifestation littéraire. « Encore » amplifie la voix du *racontage*. Ainsi, nous avons vu le rythme de tourner qui est celui de l'histoire et de la vie. Dans l'album, ce rythme correspond à l'oralité de l'histoire que nous verrons.

ORALISER

Dans les albums, Ungerer oralise par le texte et l'image. Comme ses textes sont une forme de conte, il les caractérise avec l'oralité. De plus, le lecteur voit souvent la bouche ouverte des personnages par l'étonnement que suscite chez eux l'événement. Il semble que la bouche soit une vie. Il s'agit du désir de raconter.

Bouche

Ungerer disait que « les enfants n'ont pas besoin de livres pour enfants, mais d'histoires bien racontées. » Ce sera encore mieux si les adultes lisent des histoires à haute voix aux enfants

³⁶⁵ Louise Labé, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2004, p. 131.

³⁶⁶ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, coll. « Enfance & Langage », 2014, p. 24.

ou que les enfants lisent à haute voix à d'autres enfants. La lecture en commun est plus amusante que la lecture en solo. Avec les albums, on peut faire des activités littéraires dès le jeune âge. Avec ces activités littéraires en commun, les enfants peuvent renforcer leur monde intérieur en discutant avec les autres, adultes ou enfants.

Le Géant de Zéralda parle de la dévoration. Au début, l'ogre fait peur parce qu'il cherche des enfants à manger. Mais c'est Zéralda qui modifie les goûts de l'ogre par ses bons plats. Ici la bouche est vie. C'est l'envie de vivre. Le mauvais goût provoque la violence :

L'ogre devait se contenter pour toute nourriture de bouillie d'avoine, de choux tièdes et de pommes de terre froides. Il devenait de plus en plus grincheux, bougonnait et grognait tout seul en disant :

« J'ai tellement faim ce matin
Que je ferais bien un festin
En mangeant cinq ou six gamins.
Craque et croque, si maintenant
Je rencontre quelques enfants
Je les dévore à belles dents ! »

C'est sur un ton poétique que l'ogre énonce, à la première personne, son besoin de se rassasier en dévorant des enfants. Les rimes nasales (*im/in, en*) miment les pleurs du bébé qui demande à manger : *faim, matin, bien, festin, cinq, gamins, maintenant, rencontre, enfants*. Ces rimes s'opposent à l'exagération de la voix de l'ogre qui fait rire. Chez Ungerer, la poésie est liée à la faim et à la période difficile. La bouche est un organe de la parole (*verbum, logos*) et du souffle (*spiritus*). Et l'onomatopée « craque et croque » donne l'effet d'un bruit qui effraie, qui accentue la peur par le rythme.

Ungerer fait aussi une « onomatopoeétique »³⁶⁷ de la bouche avec le bruit de la bouche : « Grrrr, petite fille ! Oh, ma tête ! Grrrr, j'ai tellement faim ! » Par la répétition de l'onomatopée « Grrrr » et l'exclamation, le narrateur accentue la voix de l'animalité de l'ogre. Et un peu plus loin, le raconteur évoque encore une fois cette onomatopoeétique :

Crique, craque et croque tout !
Avec du sel et du poivre,

³⁶⁷ Walter Benjamin évoque cette notion dans « La littérature enfantine » en parlant sur des « livrets vocaux », dans *Enfance, éloge de la poupée et les autres essais*, p. 126.

en friture ou en ragoût

Les ogres trouvent les enfants

bien à leur goût !

L'onomatopée « crique, craque et croque » évoque un bruit qui fait peur dans la voix du raconteur. On le chante dans les chansons populaires enfantines. Cette onomatopée est présente par exemple dans *Vieille Sorcière*³⁶⁸ ou bien dans *La ronde des petits nains* en refrain : « Cric crac cric croc cric crac croc ». C'est pourquoi se tisse un rapport très étroit entre le conte et l'oralité, la chanson et le rythme. Ungerer introduit donc des éléments onomatopéiques qui imitent les bruits pour rendre la théâtralité de la voix en convoquant les chansons populaires. Et ici, on trouve des rimes pauvres en *ou* : *tout*, *ou*, *goût*, *ragoût*. Ces rimes répétitives suggèrent le hullement de la chouette, « Hou-hou, uh-uh », et confèrent une fluidité à la narration orale :

Ecire le conte dit et répété oralement, c'est lui promettre une *mémoire future* de répétition de narration orale, celle de monument de signes infrangible que l'écrivain élève en écrivant³⁶⁹.

Nicole Belmont a remarqué l'expression « faire avaler » :

L'oralité perdue lors du passage à l'écriture reparaît, inversée peut-être, masquée certainement, sous la forme du gavage des enfants nourris de vérités déguisées sous des apparences aimables. On se trouve dans l'entredoux de la double signification du terme « oralité », dont la frontière commune, remarque L. Marin, se trouve « dans un lieu particulier du corps » : la bouche³⁷⁰.

Dans *Le Géant de Zéralda*, c'est Zéralda qui maîtrise la bouche de l'ogre. Donc la métamorphose est passée par la cuisine. Ici, la cuisine est la culture. L'ogre est attiré par la culture gastronomique. Finalement, le goût de l'ogre devient civilisé.

Tristan Tzara disait que « la pensée se fait dans la bouche ». Pour Ungerer, la lecture se fait dans la bouche. Serge Martin souligne « une orientation éthique, politique de l'album croisant une anthropologie langagière et une anthropologie poétique de la lecture : parler c'est manger³⁷¹ ».

³⁶⁸ Vieille Sorcière, Vieille Sorcière / Que fais-tu ? Que fais-tu ? / Je mange d'la citrouille, je mange d'la citrouille / Cric, Crac, Croc – Cric, Crac, Croc.

³⁶⁹ Louis Marin, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Klincksieck, 1986, p. 39-40

³⁷⁰ Nicole Belmont, *Mythe, conte et enfance, Les écritures d'Orphée et de Cendrillon*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidentale », 2010, p. 144.

³⁷¹ p. 189.

Ainsi, le *racontage* est affaire de passage de corps à corps (bouche à bouche) : affaire de voix comme entre-corps dans et par le langage³⁷². Ungerer fait un poème du désir de vivre et de raconter en mélangeant des fragments de contes traditionnels, *le Petit chaperon rouge* et *la Belle et la Bête* dans le paysage alsacien et médiéval et dans un temps hétérogène. Par les nourritures alsaciennes et le paysage alsacien, l'auteur remonte le temps : son enfance. Avec son nouveau conte, il convoque le style des dessins d'enfance pour les images. Les rimes sont comme un mode de transmission traditionnelle sur la bouche. Aujourd'hui, en général, cette transmission des contes s'effectue au moyen des livres :

Dévorant les livres, curieuse métaphore. Elles donnent à penser. En effet, aucun monde de formes n'est, dans la consommation, à ce point emporté, dissous et anéanti que la prose narrative. Peut-être lecture et dévoration se laissent-elles réellement comparer. ... La vieille théorie de l'alimentation est fort instructive parce qu'elle part de l'acte de manger. Elle disait : nous nous alimentons en incorporant les esprits des choses mangées³⁷³.

On sait bien qu'Ungerer est dévotateur de livres, d'histoires, voire d'anecdotes. Les histoires se transmettent par la bouche à l'oral. Ainsi, Ungerer nous raconte avec des motifs de la nourriture et de la bouche se faisant ainsi passeur d'histoires et de l'Histoire, puisque « lire, c'est manger et lire la lecture, c'est préparer la farce du *racontage*³⁷⁴ ».

Poétique de l'étonnement : la bouche ouverte du O

Ungerer aime étonner ou choquer le personnage et le lecteur par la peur pour provoquer le rire. Son but est de dompter la peur. Dès *Crictor*, le lecteur remarque tout de suite la poétique de l'étonnement chez Ungerer. Madame Bodot pousse « un cri » en ouvrant le colis en forme de O que son fils lui a envoyé. Cette bouche est fermée par la menace du cambrioleur. La bouche ouverte est un énoncé pour la vie. La bouche fermée est la menace ou la mort. Dans la peur, Madame Bodot crie : « les cris de terreur éveillèrent les voisins » (p. 31).

Dans *Les Trois Brigands*, les trois brigands font peur à tout le monde : aux hommes, aux femmes, au chien, aux chevaux, de même qu'au hibou. La poétique de l'étonnement joue

³⁷² Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, coll. « Enfance et Langage », 2014, p. 14.

³⁷³ Walter Benjamin, *Enfance, Éloge de la poupée et autres essais*, traduit de l'allemand, présenté et annoté par Philippe Ivernel, Paris, Édition Payot & Rivages, 2011, p. 135.

³⁷⁴ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, op. cit., p. 187.

avec l'humour noir. Quand on a peur, on est souvent paralysé par la peur. Ungerer fait-il une problématisation des paralysies psychologiques, comme la peur ou l'angoisse, pour dompter les illusions ? Ungerer voulait-il faire apprendre aux lecteurs les formes de la peur à travers la poétique de l'étonnement ? Ungerer ne laisse pas de côté la gravité de la peur, du préjugé, de la violence entre autres. Il la prend comme problème social et fait réfléchir les lecteurs, en tant que « collectionneur des problèmes ».

Ungerer nous montre-t-il une forme de « désensibilisation systématique³⁷⁵ » pour mieux contrôler ou saisir la situation de peur, d'angoisse ? C'est souvent le Pouvoir qui manipule le peuple par la peur. Malheureusement, on voit encore cette politique de manipulation de la peur des autres : des étrangers, des autres religions, *etc.*

En voyant diverses formes de peur, on peut mieux agir face à la peur ou aux problèmes sociaux. Ungerer est sensible à la manipulation politique par la peur. La peur du noir, de l'ombre, du fantôme, du mal, de l'accident, du désastre. Ungerer établit tous les objets de la peur à travers l'humour noir. Dans *Amis-Amies*, on voit, en détail, des taches de sang et un fantôme, une femme Dracula, une femme qui porte une boucle d'oreille en forme de pendu. Ces éléments sont peut-être désagréables pour certains adultes qui ne veulent pas que leurs enfants regardent ces éléments « horribles ». Mais la vie n'est pas toujours belle, parce que la mort est une autre face de la vie. On ne sait même pas quand elle fera son irruption dans la vie. Dans certaines périodes, on doit affronter le deuil d'un des membres de la famille ou d'un(e) ami(e). Malheureusement la mort est une vérité. Personne ne peut nier cette vérité.

Tomi Ungerer a dû affronter très tôt la mort de son père et la guerre. En raison de ces expériences, nous pensons qu'Ungerer sait dépeindre le monde intérieur. Il veut mettre en mots, en images des sensations désagréables pour parler sur ce sujet. Il joue avec le collage qui trace la réalité par des fragments de photos. Avec et par les images hybrides, Ungerer se moque de la réalité et de ses œuvres pour provoquer le rire confus en suscitant la répulsion dans le livre satirique *Horrible*, publié en 1960.

Ainsi, le jeu de l'étonnement devient une arme de critique pour éveiller le lecteur. Qu'est-ce qui est vraiment horrible dans la société ? C'est l'injustice, la violence, le préjugé, la discrimination par la standardisation, la normalisation et la pensée univoque sans diversité culturelle et sociale. On vit dans un monde différent. On n'a pas besoin d'une seule forme de

³⁷⁵ Où on se trouve mentalement confronté de manière progressive à un stimulus phobique afin de mieux se contrôler. Ce terme est utilisé dans le domaine de la psychologie.

vie. Il faut de multiples formes de vies pour créer et inventer des vies. Avant tout, il faut écouter la pluralité des voix : les petites voix et les grandes voix, voire les voix muettes.

Voyelle O et prosodie du /o/

L'obsession de la forme du *O* est liée au son du /o/. Dans *Critor*, Ungerer choisit les mots qui riment avec le *O* : *le vélo, le zoo, le tricot, etc.* Ces images reviennent constamment dans ses albums. Pour les noms des personnages, Ungerer invente souvent un nom contenant la lettre O comme *Cricitor, Madame Bodot, Orlando, Otto, Trémolo* entre autres.

D'autre part, dans le texte, les mots en *-eau* riment aussi avec /o/. Dans *Emile*, Ungerer dessine le changement de la forme du héros poulpe. Parmi les sept formes, l'auteur a choisi les trois mots, *traineau, taureau, oiseau* où l'on entend continuellement le son /o/.

Dans *Emile*, comme le héros est un poulpe, l'histoire se passe dans et sur l'eau. Dès l'incipit, le capitaine Samofar est « *au fond de l'océan* ». Et un requin féroce apparaît. A la page suivante, Émile sauve le capitaine Samofar en mettant « *un roc* », ces 2 « o » sont des *o* ouverts : lorsque la syllabe se termine par une consonne prononcée, le timbre de la voyelle a tendance à s'ouvrir dans « *la gueule ouverte* ». Pour le remercier, le capitaine Samofar serre « *avec reconnaissance la main de son sauveur* ». Le narrateur raconte ensuite que le capitaine l'installe « *dans une baignoire pleine d'eau salée* ». Le poulpe est aussi représenté comme un musicien, il joue *La Mer* de Debussy.

Par la suite, le héros a « *la nostalgie de l'océan* ». Donc il devient « *sauveteur* » pour rester à la mer. Pour illustrer la surveillance, Ungerer dessine l'image des enfants sur la mer, qui sont en danger, dans un cercle, comme si le lecteur les voyait par la longue-vue.

La mer est la prosodie d'eau ou du *O* pour Ungerer. Rimbaud disait dans son poème : « *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles* » O est bleu. Car l'eau est une métaphore de la mer. Comme la lune, la mer est un des éléments poétiques chez lui. La lune, la rose et la mer sont les images poétiques majeures dans la création du poème en album.

Pour la continuité du phonème /o/, l'auteur convoque des *bateaux* et « *de nombreux cadeaux* » dans *Emile*. Dans *Les Mellops à la recherche du trésor sous-marin*, on trouve déjà la prosodie d'eau ou du *o* avec l'image du poulpe et du bateau. Dans cet album, ce n'est pas vraiment un poulpe gentil, mais c'est « *une méchante pieuvre* » qui n'apparaît que dans deux scènes. Ainsi, Ungerer a convoqué l'animal marin comme un monstre dans un premier temps, puis l'a transformé en gentil héros comme ami des humains.

En effet, les Mellops vont à l'Île Juan-Pedro qui est une Île aux trésors après que le papa Mellops a trouvé une lettre, dans le grenier de la maison, qui rédigé à La Nouvelle-Orléans datant du 12 mai 1765. Il s'agit d'un mélange parodique des motifs de l'histoire de *l'Île au Trésor*³⁷⁶ de Robert Louis Stevenson et de *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, parus en 1869 et 1870. Ungerer reprend souvent le thème de l'espace aquatique comme lieu favori : la scène du lac et du rivage dans *Papaski*, les trois scènes de rivière dans *Flix*.

Ainsi, dans les albums d'Ungerer, on entend souvent le phonème /o/ qui coule comme l'eau dans le corps du texte et sur l'image de la mer ou de la rivière. Héraclite disait : « tout passe, tout coule, on ne se baigne jamais dans la même eau d'un fleuve ». Ungerer fait un poème d'eau pour accentuer cette pensée qui donne le son /o/. En effet, l'étymologie d'humour vient du mot *humeur*, en latin *humor* qui signifie liquide organique du corps. L'humour passe comme l'eau de la rivière. Il s'agit de l'interaction entre l'auteur et le lecteur. Dans la pensée d'Ungerer, il y a l'alchimie langagière, entre la forme du *O* et le phonème /o/ qui correspond à une image d'eau.

ŒUVRER

Chez Ungerer, le thème de l'or est très présent. Tout d'abord, pour les noms du titre ou des personnages, l'auteur choisit par la rime et le sens d'« or ». Par exemple, on trouve le rythme d'or dans *Crictor* (1958) et *Orlando* (1966). Dans *Zloty*, l'héroïne porte le nom de la monnaie polonaise Zloty, depuis 1924, qui signifie littéralement « d'or ». Dans *Flix*, on peut aussi voir le personnage Oncle Médor qui rime avec « or ». Dans *Les Trois brigands*, le nom de Tiffany a été rendu célèbre par le film américain avec Audrey Hepburn « Breakfast at Tiffany's », où l'héroïne est fascinée par la vitrine d'un célèbre joaillier newyorkais. Pourquoi insiste-t-il sur l'or ?

Thème de l'or

Dès le début, Ungerer raconte une sorte d'histoire de *L'Île au trésor*, dans *Les Mellops à la recherche du trésor sous-marin*³⁷⁷ :

³⁷⁶ L'œuvre a paru dans le magazine écossais pour enfants *Young Folks* (1/10/1881-28/01/1882) sous la forme de feuilleton signé « Captain George North », puis a été publiée en livre en 1883.

³⁷⁷ *The Mellops Go Diving for Treasure*, New York, Harper & Brothers, 1957.

« Mais alors, se dit Monsieur Mellops, peut-être le trésor s'y trouve-t-il toujours ? » Il s'agit d'un énorme coffre en plomb qui déborde d'or, de bijoux et de pierres précieuses. (p. 67)

Dans *Les Trois brigands*, Ungerer reprend cette description du coffre : « Ils avaient des coffres pleins d'or, pleins de perles, de bijoux et de pierres précieuses ». (p. 20) On voit également le motif du trésor dont une des déclinaisons inclut les montres, même si « *watches* » du texte original en anglais n'apparaît pas dans l'édition française. Reste que les montres font bien partie des objets précieux accumulés dans les coffres par les trois brigands, quoiqu'elles soient toutefois dissimulées dans le substantif « bijoux » qui peut porter en français une certaine valeur sexuelle non négligeable : « *They had trunks full of gold, jewels, money, watches, / wedding rings, and precious stones.* (Ils avaient des coffres pleins d'or, de perles, d'argent, de montres, d'alliances, et de pierres précieuses.)³⁷⁸ »

Comme on voit « une tête de mort »³⁷⁹ dans les dessins d'enfance d'Ungerer, il était certainement lecteur de *L'Île au trésor* de Robert Louis Stevenson et raconte sa version parodique. Dans sa version, on trouve une morale à la fin : « Ce n'est pas l'argent qui compte dans ce genre d'aventure, mais le plaisir qu'on en retire » (p. 74). Concernant la question de l'argent, Ungerer insiste sur les expériences existentielles au lieu de la possession.

Dans *Orlando*, Ungerer raconte l'histoire d'un voutour mexicain. Il sauve le chercheur d'or et aide sa famille dans son aventure. Déjà dans le titre, il y a *or* dans *Orlando*. Le nom du père est *Nestor*. Le rythme d'or se poursuit par les noms dans lesquels il y a « or ». On voit l'espace du *racontage* comme dans les films de western. Les bandits et les Amérindiens sont apparus. Mais Ungerer ne caractérise pas les Amérindiens comme des sauvages. Ici, ils sont adjuvants. En revanche, dans *Les Mellops font de l'avion*, les Amérindiens font peur parce qu'ils ont mis en danger Casimir. Dans les dessins d'enfance d'Ungerer, on trouve des scènes d'Indiens qui l'ont marqué. Nous faisons l'hypothèse que l'auteur reprend ce thème pour raconter son histoire. *Les Mellops trouvent du pétrole*³⁸⁰ est aussi dans ce rapport de la fortune. Peut-on dire que ce sont des histoires de garçons ? Avec la création d'albums, Ungerer revisite le souvenir de son enfance et veut rester dans son enfance :

³⁷⁸ Voici la traduction de l'édition française : « Ils avaient des coffres pleins d'or, pleins de perles, de bijoux et de pierres précieuses. »

³⁷⁹ Voir *À la guerre comme à la guerre*, op. cit., p. 57.

³⁸⁰ *The Mellops Strike Oil*, New York, Harper & Brothers, 1958.

Quand j'étais petit, on avait un album de Bécassine, où l'on voyait un cambrioleur avec une lampe sourde, et qui entraînait dans la maison. À cinq ans, ça m'avait foutu une trouille terrible. J'ai gardé de cette trouille un si bon souvenir que j'ai voulu donner cela aux enfants. Je suis resté mon propre enfant, je fais mes livres pour moi³⁸¹.

C'est la raison pour laquelle Ungerer évoque souvent le thème du voleur qui accompagne celui de l'or comme un thème récurrent dans *Les mille et une nuits*. Par exemple, l'histoire d'« Ali baba et [d]es 40 voleurs » raconte les aventures d'Aladin et sa lampe merveilleuse où l'on trouve le thème des coffres pleins d'or. La question de l'argent et des voleurs génère un sentiment d'insécurité et soulève des questions sur la valeur morale. Bien sûr, l'auteur ne raconte pas l'obsession de l'or. Il raconte l'utilisation de l'or en rapport à l'éthique en montrant la scène de l'échange. Dans *Orlando*, le vautour Orlando apporte les affaires de Monsieur Nash à Madame Nash qui n'a pas de nouvelles de son mari depuis longtemps. Parmi ses affaires, il y a d'étranges cailloux qui sont en effet de l'or. Elle vend « les pépites d'or au bijoutier du quartier » pour avoir de l'argent et partir à la recherche de son mari. Vers la fin de l'histoire, les Nash et les Indiens collaborent pour travailler ensemble : « Monsieur Nash récompensa les Indiens pour leur gentillesse en partageant son or avec eux » (p.35).

Dans *Le Chapeau volant*, le héros Badoglio a sauvé un riche touriste qui lui a donné des billets de banque et sa montre en or pour le remercier. Ainsi, « Badoglio était comblé » (p. 11).

Puis, dans la scène suivante, le lecteur voit l'affiche où l'oiseau Esméralda s'étant échappé du zoo, une récompense de 1000 est offerte pour le retrouver. Au-dessous de l'affiche, un chien qui porte un os dans sa gueule. C'est ainsi qu'Ungerer fait la prosodie visuelle de la forme d'O dans le texte et l'image.

Dans *Das Kleine Kinderliederbuch*, Ungerer illustre la comptine allemande, « Taler, Taler, du musst wandern³⁸² ». Il s'agit du thème du sou. Pour l'image, il dessine un bouffon ou un musicien qui joue d'une sorte de guitare, mais en forme de rectangle. Il est dans un cercle qui est au milieu d'un carré. Dans les quatre coins du cadre, on discerne l'image de quatre jambes qui donnent une impression de rotation. Cela signifie le mécanisme de l'argent ou de l'industrie. Les cheveux du bouffon, l'instrument et une des balles sont de couleur or [fig. 67]. Même dans les comptines, on retrouve le *rythme d'or*.

³⁸¹ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008, p. 79.

³⁸² « Taler, Taler, du musst wandern, Von dem einen zum andern Das ist schön Das ist schön Niemand darf der Taler sehn ! » : Sou, sou, tu dois te promener / De l'un/ à l'autre, C'est bien, C'est bien, Personne n'a le droit de voir le sou.

Pour ce qui concerne la couleur, Ungerer utilise souvent le jaune pour la lumière, la lune, les cheveux d'or des personnages. Ainsi, la question d'or est aussi celle de la couleur.

Rythme pour le sujet : la couleur existentielle des cheveux d'or

Dans *Crictor*, on entend l'or. Mais il ne s'agit pas d'une histoire d'or. L'or est métaphore. C'est certainement lié à la couleur des cheveux de l'auteur et de sa mère. Dans le sujet, il y a « or ». L'or fait l'amour filial dans cet album. L'or est la couleur du soleil qui ne se couche jamais. Dans le poème « Tristesse d'été » de Stéphane Mallarmé, on entend la *prosodie d'or* qui fait le sens :

« Tristesse d'été »

Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie,
En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux
Et, consumant l'encens sur ta joue ennemie,
Il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux.
De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie
T'a fait dire, attristée, ô mes baisers peureux
« Nous ne serons jamais une seule momie
Sous l'antique désert et les palmiers heureux ! »
Mais la chevelure est une rivière tiède,
Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède
Et trouver ce Néant que tu ne connais pas.
Je goûterai le fard pleuré par tes paupières,
Pour voir s'il sait donner au cœur que tu frappas
L'insensibilité de l'azur et des pierres.

Le poète convoque « les palmiers heureux » que l'on voit aussi dans *Crictor*. Ungerer rappelle-t-il l'image poétique de Mallarmé ? Il la transpose autrement dans son poème d'amour maternel. C'est pourquoi le ton est dénué de tristesse. Pour Ungerer, la poésie retrace peut-être sa mère ainsi que sa jeunesse. La poésie rappelle le moment difficile de l'après-guerre. Sans poésies, ne pourrait-il pas bien supporter la vie difficile ? L'admiration « ô » est comme une chanson d'amour. « Le soleil », « ô lutteuse », « l'or de tes cheveux », « les palmiers heureux » s'opposent au sentiment de la tristesse, qui traverse le poème de Mallarmé. Pour Ungerer, ces éléments poétiques ont un rôle de levier pour *Crictor*.

Dans *Les Trois brigands*, les cheveux d'or de Tiffany font écho aux coffres remplis de trésors, à la lumière de la lampe, à la pleine lune, à un tromblon et à un soufflet en forme de trompette qui est accentué par sa couleur d'or (p. 17 et p. 23). Cette continuité des éléments couleur d'or fait la *prosodie visuelle* sur le sujet 'Tiffany'. L'enfant est donc la lumière et le trésor. Ainsi, le rythme de l'or devient le corps du sujet par le changement du regard.

Le rythme est pour et par l'enfant. Une subjectivation de l'enfant en *racontage* où le dire est au cœur de la subjectivation dans et par le langage parce que l'attention au dire est l'attention au rythme, à la relation, au sujet dans et par la voix³⁸³. La voix éthique (« Mais qu'est-ce que vous faites de ça ? ») résonnera et se propagera comme les ondes en rimes multiples jusqu'aux trois petits arbres qui riment avec les trois grosses tours de la dernière image. Cette ambiance spatiale amplifie la parole lumineuse et donc d'or de Tiffany. Rascal, raconteur belge, avoue que cette parole de Tiffany l'a marqué très fort. Par la suite, il a travaillé pour la littérature de jeunesse, changeant de direction après avoir travaillé pour la publicité.³⁸⁴ C'est ainsi que la voix éthique d'Ungerer touche autant le cœur des lecteurs adultes que celui des enfants. A l'opposé de cette voix de l'enfant, les trois brigands n'énoncent pas un seul mot, mais se regardent « tout étonnés : jamais Ils ne s'étaient demandés ce qu'Ils pourraient faire de toutes ces richesses ! » (p. 28). Dans cet album, ce silence des trois brigands qui est lourd de discours par gestes et regards indique qu'Ungerer sait faire entendre leur voix – nous gardons le singulier car ils forment comme une entité triple d'autant que la majuscule qu'Ungerer emploie indique cette référence trinitaire. Cette visualité vocale se déploie sur fond de volubilité enfantine. Elle construit alors ce que l'on peut appeler l'écoute des trois brigands. Ainsi métamorphosés par l'écoute de la parole d'enfant, et par la métamorphose du jaune en rouge qui n'est plus le sang de la « grande hache rouge » mais le bonheur des enfants puis des « habitants » et donc de cette nouvelle « petite ville », on peut dire que le *racontage* de cet album ouvre au rythme contre la séparation de la forme et du sens « traditionnels ». Le conte traditionnel est donc ici remis dans un rythme critique où l'accumulation primitive est métamorphosée en multiplication vivante : la métrique de l'or en rythme de la vie.

Henri Meschonnic oppose le rythme à la métrique de l'or en rappelant combien le rythme, repris à la métrique, est « l'organisation du sens en mouvement, l'historicité du sens, dans le discours comme activité des sujets ». Ceci demande, ajoute Meschonnic, « une critique de la socialisation des rythmes » :

³⁸³ Voir Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, coll. « Enfance & Langage », 2014, p. 18.

³⁸⁴ Interview inédite au Salon du livre à Schiltigheim, le 15 novembre 2014, par Sun Nyeo Kim.

L'or a un rythme, c'est celui de la ruée. Un rythme qui est un poids. Social. Donc une métrique. Car tout rythme social est une métrique. [...] Quand il y a un objet ancien travaillé, en or. C'est le travail qui lui donne un rythme, et qui compte, plus que l'or. Mais l'or est un soleil qui ne se couche jamais. Qui supprime le temps. L'or, contre le rythme.³⁸⁵

C'est pourquoi les trois brigands échangent l'or contre le château, à la fin des *Trois brigands*. Le château est un espace pour les enfants.

Mais la médaille d'or est peut-être un autre rythme du travail.

Médaille (d'or) comme rythme du travail et du temps

Dans les albums d'Ungerer, le thème de la médaille revient souvent. La médaille marque un événement ou une célébration. Pourquoi l'auteur évoque-t-il la médaille ? Il s'agit d'une forme de l'éloge ou un compliment. L'auteur donne un sens fort à l'héroïsme : le courage et l'humanité.

Dans *CriCTOR*, l'auteur offre les trois formes d'éloge en mémoire de l'héroïsme du serpent :

Pour sa bravoure, le serpent héroïque reçut une belle médaille. CriCTOR servit même de modèle au sculpteur local qui fit une statue en son honneur (p. 33)

Sur l'image, on voit comme une célébration militaire au moment où le serpent reçoit la médaille. D'ailleurs, Ungerer insiste sur la forme de la médaille en la caractérisant comme une médaille de la République française. Pour marquer la reconnaissance, il énumère la célébration de la médaille, la sculpture, voire une dédicace du nom pour le parc. S'agit-il d'une sensibilisation ou d'une ritualisation pour accentuer l'acte de courage dans son aspect éthique et politique ?

Après les aventures héroïques du personnage, Ungerer termine souvent l'histoire avec une forme de cérémonie. Ici, la médaille est une forme de la reconnaissance. La reconnaissance du courage. Dans *Otto*, on voit aussi la médaille sur la poitrine de l'ours en peluche parce que le Gi américain Charles l'épingle comme une décoration. Il l'a reçue par sa participation héroïque à la guerre. Les images de héros, tant le Gi Charles qu'Otto, se superposent car c'est Otto qui l'a sauvé en recevant la balle. L'ours en peluche exprime son sentiment de fierté à la première personne :

³⁸⁵ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 406.

« L'histoire fit le tour des journaux, on voyait ma photo partout. Je fus très fier de toute cette attention. » (p. 21)

Mais dans la suite de l'histoire, on ne le respecte pas comme un héros qui s'est sacrifié pour l'autre. Dans *Emile*, le narrateur raconte comment les policiers rendent hommage au héros par son nom : « Pour célébrer son héroïsme, les policiers baptisèrent leur nouveau bateau *Émile*. »

Dans la continuité de l'obsession familiale, l'artiste est hanté par l'ambivalence de l'or comme matière et étalon de la valeur et donc du temps. De cette manière, la médaille est la récompense du courage ou du travail et du temps. Ungerer lui-même a reçu à maintes reprises des médailles, dès le début, comme une distinction de son talent : le célèbre prix du *Spring Book Festival* en 1957 et la médaille d'or de la *Society of Illustrators* de New York en 1959. Il a reçu aussi le grand prix national des Arts graphiques en France en 1995 et le prix Andersen, pour l'ensemble de son œuvre dans le domaine du livre pour la jeunesse en 1998. Il est nommé Commandeur de l'ordre du Mérite national en France, en 2014. Par ailleurs, la ville de Strasbourg dédie un musée à son nom en 2007.

Ainsi, nous voyons que l'histoire de *Crictor* devient celle d'Ungerer. L'auteur obtient l'honneur en réhabilitant les animaux ou personnages mal-aimés. Dit autrement, il a détruit le préjugé et l'idée générale et figée.

En conclusion, chez Ungerer, la poétique du *O* passe à travers des objets ronds qui sont les objets d'enfance et de la famille. C'est une obsession d'objets qui est comme une passion de l'auteur en tant que collectionneur. Le raconteur les observe, dessine, compose et transpose les éléments hybrides dans ses albums. Le graphisme du *O* ne s'applique pas seulement aux objets, il devient également un poème existentiel à l'instar de la lune qui se propose comme l'image de l'auteur.

Par ailleurs, la forme du *O* est à la fois le temps et la terreur. En ce sens, il y a le vide et le néant. On voit donc l'obsession des objets combler le sentiment d'insécurité par rapport au vide et au zéro. Devant le papier vierge, c'est-à-dire devant le vide, à travers le temps, l'œuvre est achevée par le trait, le dessin et les couleurs. Les objets sont les matières du passé. L'écriture et le dessin sont l'espace du présent. D'ailleurs, le *O* est l'œil qui symbolise la curiosité. Pour Ungerer, en tant qu'auteur-enfant, on trouve le jeu d'enfance, tandis qu'en tant qu'auteur-adulte, l'érotisme est un moteur de l'œuvre, tel le fantasme. C'est ainsi que le cerceau, le ballon, les roues des véhicules symbolisent l'enfance. Le sexe et l'argent symbolisent le monde de l'adulte.

Mais, comme un « puits rouge », dans *Le Maître des brumes*, le *O* est l'allégorie du passage où Ungerer mène le lecteur à l'espace de l'histoire par le « racontage » du courage. Ce passage est aussi un accès poétique à la lune où l'on trouve Jean de la lune, ou bien, la forêt où nous sommes « parmi les fleurs et les oiseaux des heures merveilleuses ». C'est le moment de la résonance poétique. C'est le temps de respiration ou de réflexion entre les intersubjectivités.

Le maître des brumes, porteur de lumière, apparaît dans un cadre rond. Ses cheveux sont comme un fil de l'histoire. L'auteur doit trouver à chaque fois un fil conducteur de l'histoire. Le temps du tissage de l'histoire est celui du raconteur de l'histoire.

Son *racontage* devient presque le mécanisme automatique par sa volonté d'insérer son autobiographie et son autoportrait en tant qu'autodidacte, ce qui devient sa prosodie existentielle. Le *O*, le phonème /o/, l'image d'eau sont à la fois la forme, le poème, le passage, pour et dans la vie.

TROISIEME PARTIE

MÉCANIQUE ET MUSIQUE : DES MÉTAMORPHOSES CONTINUÉES

L'artiste est automatiquement un « métamorphoseur » de la réalité parce qu'il l'interprète. Granville a beaucoup travaillé sur le sujet. Tout cela est assez récent, ça s'est développé avec le surréalisme. Et puis les impressionnistes, ils ont transformé la réalité. C'est un procédé artistique.

Tomi Ungerer³⁸⁶

*Les métamorphoses sont
tous les moments sur la langue
où venant d'entre les mots
nous avons la nuit qui parle*

Henri Meschonnic³⁸⁷

Quand il raconte ses histoires, tout se passe comme si l'horloger nous montrait un mécanisme de pendule en expliquant et en commentant les ressorts et les rouages. Soudain (toujours soudaine est sa morale), il retourne l'objet et nous voyons l'heure qu'il est. Et ces mêmes histoires ressemblent aussi à l'horloge en cela qu'elles éveillent notre très ancien étonnement d'enfant et ne cessent de nous accompagner tout au long de la vie.

Walter Benjamin³⁸⁸

³⁸⁶ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, 1942.

³⁸⁷ Henri Meschonnic, *Nous le passager*, Paris, Verdier, 1990, p. 91.

³⁸⁸ Walter Benjamin, *Enfance, Éloge de la poupée et autres essais*, traduit de l'allemand, présenté et annoté par Philipe Ivernel, Paris, Édition Payot & Rivages, 2011, p. 133.

Dans la troisième partie, nous observons le mécanisme de pensée et de création des albums d'Ungerer. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, chez Ungerer la forme du *O* correspond au rythme du *O* comme les rouages de l'horloge et de la machine de l'automate. Ce rythme répétitif, on peut le remarquer si l'on voit l'ensemble des œuvres d'Ungerer. C'est pourquoi nous étudions le pattern du *racontage-montage* d'Ungerer à travers la fréquentation des types des personnages des animaux et des humains, des objets, des motifs, des thèmes, des mots et des images.

Pour l'auteur, la littérature et le cinéma sont une source de création de son art des albums. Après ces activités culturelles, les images sont restées comme des images survivantes. L'artiste peut les reprendre dans un aspect interculturel ou en manière d'hommage ou de critique. On peut également le considérer comme l'un des chiffonniers littéraires selon la notion d'Antoine Compagnon³⁸⁹. Nous verrons les échos avec d'autres œuvres, poésies, films et musique.

La métamorphose continue est un mécanisme de la vie comme un mouvement en spirale. Bien que l'on ait l'impression de vivre avec le même rythme, ce n'est jamais le même rythme, parce que le temps n'est pas le même temps. Ungerer dessine et crée ses œuvres comme « faire-sans cesse³⁹⁰ ».

Dans cette partie, nous voudrions d'abord réfléchir sur la façon dont Ungerer reprend les personnages, les thèmes. Puis, nous verrons de quelle manière il représente les rythmes des vies dans et par l'art du « recyclage ». Et on peut se demander pourquoi Ungerer dessine sans cesse son autoportrait et raconte son autobiographie. Ensuite nous aborderons la mécanique du *racontage-montage* chez Ungerer pour savoir comment il compose l'histoire.

³⁸⁹ Antoine Compagnon y consacre son cours qui s'intitule « Les chiffonniers littéraires : Baudelaire et les autres » au Collège de France du 05 janvier 2016 au 05 avril 2016 :

<http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2016-01-05-16h30.htm>, consulté le 01/05/2017.

³⁹⁰ Walter Benjamin, *Enfance, Éloge de la poupée* et autres essais, traduit de l'allemand, présenté et annoté par Philippe Ivernel, Paris, Édition Payot & Rivages, 2011, p. 97.

7. REPRISES

Si l'on considère l'ensemble des œuvres d'Ungerer, les albums et ses dessins, on voit bien qu'il fait une constellation de ses œuvres. C'est une sorte de nœud. Chaque album s'entrecroise avec d'autres. On se demande comment il le fait.

CASTING

Dans les albums d'Ungerer, si l'on observe bien les images, il y a des personnages que le lecteur a déjà vus dans ses autres albums. Un peu comme les acteurs ou des actrices qui jouent un rôle différent dans différents films. De cette façon, il y a des personnages fréquents. Un début qui était au début figurant, devient plus tard le héros. Nous avons déjà un peu évoqué la question des personnages dans les parties précédentes, mais dans ce chapitre, nous regarderons attentivement le mécanisme du *casting* d'Ungerer en tant qu'auteur comme un réalisateur de cinéma. Dans le domaine des arts du spectacle ou du cinéma, le *casting* ou audition est une étape importante. Claude Lapointe³⁹¹ reprend ce terme de *casting* pour créer des personnages d'albums. Les auteurs des albums doivent choisir des personnages et déterminer leurs caractères comme un directeur de casting. On a l'impression que l'auteur trouve des personnages blessés ou oubliés dans le « grenier de l'enfance ». Comment a-t-il rendu des images positives à des personnages précaires et blessés en leur donnant une valeur humaine ?

Transformation continue des figurants

Pour *Le Chapeau volant*, Ungerer a choisi l'invalidé de guerre comme personnage principal pour lui donner sa chance. Il métaphorise par le vent, le temps de l'opportunité qui vient. Et c'est le chapeau noir avec le ruban rose qui est l'objet magique, qui porte chance aux gens. Donc on peut considérer qu'il est le héros, car il cherche les gens malheureux comme les trois brigands cherchent les enfants malheureux vers la fin de l'histoire des *Trois Brigands*. C'est pourquoi Ungerer prend l'invalidé de guerre, qui est une figure du peuple, victime de la guerre, comme personnage principal pour réhabiliter son honneur. Mais si le lecteur s'attard sur d'autres albums de l'auteur, il peut déjà trouver le personnage de l'invalidé de guerre comme un figurant.

³⁹¹ Lors de la conversation que j'ai eue avec lui, ce terme m'a marquée et je le reprends dans ma thèse.

D'abord, dans *CriCTOR*, le lecteur trouve le personnage de l'invalidé dans la scène du zoo où Madame Bodot va pour savoir si son serpent est dangereux ou pas. Dans cette image, le personnage de l'invalidé apparaît comme un surveillant du zoo. On voit les deux médailles du mérite sur sa veste et il porte un brassard du zoo [fig. 68]. Il est debout grâce à sa canne et à sa jambe de bois. Il est un héros de la guerre. Ce personnage de figurant est comparable à CriCTOR. Vers la fin de l'histoire, le serpent est considéré comme un vrai héros puisque « le serpent héroïque reçut une belle médaille » et une statue du serpent est faite en son honneur, et le parc est baptisé « PARC CRICTOR ».

Dans *Le Chapeau volant*, le personnage de l'invalidé Benito Badoglio à chaque fois de la chance pour recevoir des récompenses en sauvant les autres grâce au chapeau volant. En effet, il était « un invalide de guerre qui n'avait pas un sou en poche ».

Avec l'argent de sa récompense, Benito Badoglio acheta de beaux vêtements assortis à son chapeau. Sa jambe de bois était maintenant munie d'une roulette d'argent. Il avait l'air d'un vrai gentleman.

Le but de l'auteur est de réhabiliter le héros précaire [fig. 69], car le héros de guerre est doublement blessé : à cause de la guerre et à cause du regard des autres.

Dans *Allumette*, après des largages de nourriture et d'objets, Ungerer dévoile le regard de mépris des riches par rapport à la file de gens réfugiés et blessés (p. 25) [fig. 70] :

Les mutilés, les estropiés, ceux qui avaient faim et froid, jeunes et vieux, les sans-travail, les sans-joie, les malades, les aveugles et les faibles d'esprit. Tous, ils surgirent des quartiers sombres et humides. De leurs belles demeures les riches regardaient, mal à l'aise, l'interminable procession.

Ici, l'auteur convoque l'Histoire dans son histoire fictive : les traces de la Deuxième Guerre mondiale. L'évacuation des juifs. L'évacuation des blessés de la guerre. L'évacuation des réfugiés. L'auteur a été sensible aux regards méprisants concernant les réfugiés, les personnes déplacées et toutes personnes ayant perdu son chez-soi ou les garanties d'une vie sûre. Le poète Jacques Prévert, qu'il admire, a déjà évoqué souvent comme dans un *Grand Bal du printemps*³⁹² (1951) où il chante l'hymne au peuple, à la jeunesse et à la vie. Écoutons un peu « Etranger, Etranger », un poème de ce recueil :

³⁹² Voir l'article de Philippe Morisson, sur *Grand Bal de Printemps* de Jacques Prévert et Izis (édition. Le Cherche-Midi) à l'occasion de sa publication en 2008. Cela parle de la réédition du « Grand Bal de Printemps », une collaboration de Jacques Prévert et du photographe Izis. Ce dernier saisit la réalité sous le terme de « Photographie humaniste » qui touche l'émotion du regardeur ou du lecteur : <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a->

Il y en a qui s'appellent
Aimé Bienvenue ou Désiré
moi on m'a appelé Destiné
Je ne sais pas pourquoi
et je ne sais même pas qui m'a donné ce nom-là
Mais j'ai eu de la chance on aurait pu m'appeler
Bon à rien Mauvaise graine Détesté Méprisé
ou Perdu à jamais

Comme dans ce poème, Tomi Ungerer lui-même a eu la même expérience au tout début des années newyorkaises, en tant qu'étranger, lorsqu'il est allé à l'hôpital sans argent pour soigner sa maladie, les séquelles de la pleurésie qu'il a eue à l'armée, on lui dit : « *Get out of this bed and go back where you came from !* (Sortez de ce lit et retournez d'où vous venez !) »³⁹³. C'est ainsi qu'il est certainement sensible au sujet des blessés, des invalides de guerre ou les menaces d'accidents.

Ungerer a déjà dessiné le personnage de l'invalidé de guerre, pour la réhabilitation de son image, pour lui donner du charme, pour une affiche « Le grand messager boiteux de Strasbourg », en 1954 [fig. 71]. Dans l'affiche, le personnage de l'invalidé a une roulette au bout de sa jambe de bois. Il a l'air jeune, avec le sourire, comme l'auteur à son époque. Ungerer a utilisé la mise en abyme pour cette affiche. Le personnage tient à la main le journal. Sur l'image du journal, on trouve encore la même image de l'affiche.

Ungerer a repris ce personnage, pour Benito Badoglio du *Chapeau volant*, mais il est plus vieux, car Ungerer l'a repris presque vingt ans après.

Pour le chapeau noir, à l'origine, il semble que ce soit un chat noir. Dans *Le Géant de Zéralda*, on voit un chat noir avec un ruban rose à côté de Zéralda, bien collé comme un bébé est collé à sa mère, sur la table où il y a à manger. Zéralda est en train de lire le livre de recettes. Dans la scène suivante, Zéralda apporte une soupe à son père malade. Le chat noir regarde la scène sur sa chaise verte comme le lecteur voit l'image de cette scène. Il est encore là dans la cuisine du château de l'ogre où Zéralda est en train de cuisiner comme une petite adulte. Le chat est l'animal préféré de l'auteur. Dans *Pas de baiser pour maman*, Ungerer a choisi le chat

carne/jacques-prevert/2008-article-sur-grand-bal-de-printemps-de-jacques-prevert-et-izis-ed-cherche-midi/#liens. Consulté le 3 juin 2017.

³⁹³ Voir *Un point c'est tout*. Tomi Ungerer, *op. cit.*, p. 64.

comme personnage principal pour raconter des épisodes de sa jeunesse avec sa mère. Puis Ungerer publie aussi un livre d'humour sur le chat : *Cat as Cats can*³⁹⁴.

Les gens superstitieux croient que le chat noir porte malheur. Incarnation du Diable au Moyen Âge, il devient victime de sa mauvaise réputation³⁹⁵. Pour renverser ce préjugé, Ungerer dessine le chat noir dans *Le Géant de Zéralda*. Mais il n'a pas de rôle important dans cet album.

Cependant, il est transformé en chapeau noir avec un beau ruban rose, dans *Le Chapeau volant*. L'auteur aime transformer des personnages en changeant complètement de vision. L'objet devient le sujet. L'animal devient l'objet. Dans *chat* et *chapeau*, on trouve la même syllabe *cha*. Avec ce jeu de reprise syllabique, il semble que l'auteur trouve le personnage.

Par ailleurs, il a été sûrement inspiré par le film muet *Chapeaux Vol-au-vent*³⁹⁶ (1927-1928) de Hans Richter (1888-1976). Ce film offre une métamorphose de chapeaux melon en êtres fantastiques se révoltant contre leurs propriétaires. C'est l'objet qui se métamorphose en être vivant comme pour annoncer une nouvelle ère³⁹⁷. Mais Ungerer caractérise le « chapeau volant » pour donner des chances aux hommes malheureux.

Ainsi, Ungerer évoque le thème de la chance en trouvant des personnages qui ne sont pas chanceux. L'auteur dessine la chance et l'amour comme s'il voulait donner des chances à des personnes en difficulté. Au tout début de sa carrière, l'auteur lui-même a été dans une grande difficulté : malade et pauvre dans un pays étranger, à New York. Avec l'avance d'un contrat de cinq cents dollars de l'éditrice Ursula Nordstrom, Ungerer est sorti de sa difficulté³⁹⁸. Il n'oublie pas ce cœur humain.

Chaque personne a des capacités potentielles. Les personnages de rôle secondaire n'ont pas toujours le même rôle. Un petit rôle se transforme en un grand rôle dans les albums d'Ungerer. C'est aussi le cas de l'ours en peluche qui apparaît sans cesse dans les images. L'objet devient le sujet. Le héros de l'histoire. Les personnages se transforment sans cesse. Ungerer tisse continuellement un lien entre ses albums. Entre les albums précédents et les albums postérieurs. Dans les détails, les personnages sont aussi comme un décor. Ungerer les convoque dans le présent, au moment de la création des œuvres.

³⁹⁴ Colorado, Boulder, Dublin, Londres, Sidney, Roberts Rinehart Publishing Group, Tomico, 1997/ *Katzen*, Zurich, Diogenes Verlag, 1998/ *Les Chats*, Paris, Cherche midi Édition, 1998.

³⁹⁵ Jean Cuveller, *Le Petit Larousse du chat et du chaton*, Paris, Larousse, 2012 p. 14.

³⁹⁶ Le titre original : *Vormittagsspuk (Ghosts Before Breakfast)*.

³⁹⁷ Maxence Alcalde, « Mélusine, « Métamorphoses » », *Marges* [en ligne], juin 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008, <http://marges.revues.org/656>. Consulté le 05 juin 2017.

³⁹⁸ Ungerer raconte souvent cette anecdote de sa vie. Voir l'interview par Arthur Hubschmid dans *Tomi Ungerer. Tout sur votre auteur préféré*, p. 58.

Subjectivation des enfants et des personnages

Dans la pensée d'Ungerer, l'enfant est sujet. Autonome et indépendant. Ungerer idéalise les petites filles : Tiffany dans *Les Trois brigands*, Zéralda dans *Le Géant de Zéralda*, Allumette dans *Allumette* et encore Zloty dans *Zloty*. Elles ne sont pas faibles comme les personnages des contes traditionnels. Elles n'ont pas besoin de l'aide du prince.

On le voit dans *Le Géant de Zéralda* : La petite fille Zéralda, « attela le mulet, chargea la charrette et se mit en route » pour aller au marché à la place de son père malade. Elle n'a peur de rien. Même pas de l'ogre blessé. Elle le sauve par la cuisine en utilisant « la moitié des provisions ». De plus, « elle aida l'ogre à s'installer dans la charrette ». Quelle force ! Le monstre, qui dévorait les enfants, est civilisé et humanisé par la cuisine de Zéralda. La cuisine est la culture et l'invention de l'activité humaine. L'auteur invente aussi les noms du menu : « Dinde jeune fille », « Croque-fillette sur délice des ogres ». Il s'agit d'invention langagière.

Ungerer n'a pas créé de personnages masculins qui cuisinent à la place des personnages féminins. Mais nous pensons que c'est sa limite car la cuisine et les gâteaux sont très liés à sa mère. On le voit dans *Les Aventures de la famille Mellops*, Madame Mellops apporte un gâteau à la fin de chaque aventure, comme récompense. Elle ne participe pas aux aventures. Les rôles sont divisés entre les personnages masculins et féminins.

Vers la fin de l'histoire de *Pas de baiser pour maman*, Madame Chattemite est en train de cuisiner : « À la maison, Jo trouve sa mère occupée à écailler des sardines sur la table de la cuisine » (p. 43). Dans cet album, Jo est le héros-chat. Il est colérique, impulsif et nerveux. C'est une figure de l'adolescent. Son attitude est opposée à celle des personnages féminins : Tiffany, Zéralda, Zloty.

Ungerer publie *Zloty* en 2009. Cet album est une parodie du *Petit chaperon rouge*. La petite fille ne porte pas de jupe. Elle conduit un scooter pour apporter « des provisions à sa grand-mère malade ». Ungerer ne reste plus dans la catégorisation ou les distinctions des genres concernant les caractères féminins et masculins et leurs activités. Zloty rencontre des personnages atypiques : le grand nain Samowar, le petit géant Kopek, leurs parents, et bien sûr le loup. Zloty, Samowar et Kopek sont de même taille. Zloty a un rôle de médiateur entre les communautés différentes. Quand elle renverse le grand méchant loup en traversant la forêt, elle est très calme et elle soigne le loup blessé comme Zéralda a sauvé l'ogre. Ainsi, il n'y a pas vraiment de personnages opposants dans les nouveaux contes d'Ungerer.

Les personnages s'entraident face aux désastres comme l'éruption volcanique. Ungerer montre l'intersubjectivité dans et par les activités. Le poème de la solidarité dans et par la relation des sujets. En cherchant le discours avec les œuvres, Serge Martin met l'accent sur la question d'« inventer les rythmes d'autant de sujets qu'il y a de relations intersubjectives dans et avec le langage³⁹⁹ ». Un procès de subjectivation et d'intersubjectivation est comme une procession des sujets. Il s'agit de la marche ou de la course, dans *Zloty* après la catastrophe naturelle. Les personnages des adultes, voire des personnages bandés à cause des blessures, sont aussi joyeux que les personnages des enfants pendant la reconstruction de la ville.

DÉSIR DE FORMER

Les écussons, petits écus pointus, par le bas, tracent la communauté. Ungerer s'intéresse beaucoup aux uniformes. Dès l'enfance, il aimait son uniforme de scout. Les soldats, les officiers, les policiers, les pompiers. Ungerer est souvent comme un sociologue parce qu'il observe la société à travers ses collections de livres, de jouets, voire de problèmes sociaux. Comme il a travaillé pour des journaux américains quand il était à New York, on peut deviner qu'il est influencé par la méthode américaine.

Là où les sociologues américains parlent en toute simplicité de « modèles », de « *patterns* », de « rôle », nous introduisons donc non seulement l'historicité mais la critique qui va avec l'historicité⁴⁰⁰.

Dans une société rapide, la forme du discours est simple et concise pour convaincre le plus vite possible les lecteurs. C'est pourquoi l'étude des modèles, des *patterns* et des rôles clarifie le symptôme social. Et le monde de la publicité, mis en avant par le capitalisme, réagit vite dans et par ces recherches. Ainsi, il existe des « codes », sortes de conventions sociales à travers l'art, la culture, l'éducation.

Sens du damier

Dans les œuvres d'Ungerer, on transparait souvent le motif des carreaux du damier du jeu d'échecs. Il s'agit à la fois du jeu d'échecs et des habits des personnages ainsi que du couvrelit, du tablier, comme tissu. Que signifie ce motif ?

³⁹⁹ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, op.cit., p. 84.

⁴⁰⁰ Vilfredo Pareto, *Traité de sociologie générale*, 1968, p. 373.

A la fin de l'album *Emile*, le capitaine Samofar et son vieil ami, le poulpe Emile jouent ensemble au jeu d'échecs sous la mer. Le capitaine porte son casque respiratoire pour y jouer. Un poisson est dans une cage comme on y met les oiseaux. Un autre poisson nage à l'extérieur de la cage. Ces deux poissons placés dans une situation différente indiquent par contraste favorable et défavorable [fig. 72]. Cette scène renvoie à la scène antérieure où le capitaine installe le poulpe « dans une baignoire pleine d'eau salée ». La pieuvre est dans une situation absurde et étriquée. Sous la baignoire, on voit des carreaux en damier qui rappellent le motif du jeu d'échecs à la fin de l'histoire.

Le jeu d'échecs est devenu populaire dès le Moyen Âge. Ce jeu est la mise en scène d'une bataille entre rois, reines et « pièces secondaires ». On peut voir des traces de scènes de jeu dans les enluminures. On en trouve de très belles dans *Liber de Moribus*, composé vers 1300.

Plus tard, au XIX^e siècle, en littérature, Lewis Carroll écrit *De l'autre côté du miroir* (1872) avec le thème du jeu d'échecs, où Alice accomplit, après avoir traversé le miroir, une étrange aventure dans un pays structuré à la façon d'un échiquier.

Au XX^e siècle, les dadaïstes et les surréalistes, comme Max Ernst et Marcel Duchamp utilisent souvent ce motif des échecs comme un concept de l'art moderne. D'ailleurs, Man Ray a beaucoup photographié le motif du damier et des échecs. S'agit-il d'une allégorie de l'énigme sans fin dans le temps infini ? En effet, pour eux, les jeux deviennent des enjeux politiques, poétiques, mais aussi esthétiques. N'oublions pas qu'Ungerer est très influencé par la pensée et les œuvres des dadaïstes et des surréalistes. Par exemple, *La Femme 100 têtes* de Max Ernst, « un des livres auquel Tomi Ungerer tient le plus et qui l'a visiblement influencé pour ses premiers collages, a été ainsi trouvé à New York pour cinquante cents dans une réédition de 1956⁴⁰¹ » (l'édition originale date de 1929) ; *Ubu Roi ou les Polonais*⁴⁰² d'Alfred Jarry, illustré par André François.

Le damier symbolise le lieu des oppositions et des combats. L'alternance des couleurs blanche et noire, signifie le *yin* et le *yang*, la nuit et le jour, la femme et l'homme, le temps et l'espace, la vie et la mort, le bien et le mal, la clarté et l'ambiguïté, la forme et le sens. Cette pensée binaire manifeste le combat de la vie pour avoir une pensée éthique, politique et poétique. Ainsi, la vie est continuellement dans un état stationnaire. La tension augmente ou diminue selon la période dans la vie comme les vagues.

⁴⁰¹ Voir « La bibliothèque privée de Tomi Ungerer : une bibliothèque d'artiste », écrit par Thérèse Willer, Documenté par Claire Hirner, dans *Musée Tomi Ungerer, op. cit.*, p. 45-49.

⁴⁰² Publié chez Fasquelle, « Le Club du meilleur livre », 1958.

Pour le dessin de ses personnages, Ungerer utilise ce motif du damier. Déjà, on le voit avec Casimir dans *Les Aventures de la famille Mellops*. Le cochon-enfant Casimir porte un T-shirt avec ce motif. Dans cette série, le lecteur peut reconnaître les six personnages des cochons-enfants par leurs vêtements différents et leurs attributs : le père Mellops porte des lunettes, le mère Mellops porte une robe avec son tablier, Ferdinande a une fleur comme attribut. Isidore porte une casquette à rayures, Félix, dont on ne voit que le dos, porte un pantalon noir avec une bretelle. Le lecteur ne peut découvrir son visage.

Pour *Allumette*, Ungerer dessine l'héroïne avec des haillons déchirés à motif de damier. Elle est continuellement présentée dans son habit à motif de damier. Toutefois, dans *Flix*, le héros chien Flix apparaît avec sa veste à motif de damier, de couleurs bleue et verte, sur la couverture. Ces couleurs symbolisent la France et l'Allemagne. Le bleu rappelle l'uniforme des soldats français. Le vert rappelle l'uniforme des soldats allemands. Ungerer utilise souvent les couleurs directes et référentielles. Dans cet album, comme l'auteur raconte la vie d'un chien, de sa naissance à la naissance de sa fille, Ungerer dessine Flix avec sa veste à damier seulement pour la couverture.

Dans *Cricitor*, le serpent dort sur un long lit en recouvrant le long couvre-lit à motif de damier. Puis, dans *Le Géant de Zéralda*, le père de Zéralda, est représenté malade, sur son lit. Dans cette scène, le damier rouge et blanc du couvre-lit est en grand format. À côté de son père, Zéralda apporte la soupe en mettant un torchon à motif de damier en petit format. L'opposition de la taille du damier souligne celle des deux personnages différents par la taille, le genre, l'âge. Ces tissus font penser aux tissus alsaciens. En effet Essler, le grand-père maternel de Tomi Ungerer, était le directeur technique des usines textile Haussmann⁴⁰³.

Il en va de même pour *Pas de baiser pour maman*. Dans la première scène du chapitre 1, on voit le personnage principal Jo en train de dormir. Ici aussi, Ungerer dessine un couvre-lit avec le motif du damier pour la scène du lit dans un cadre carré.

Pour la couverture de *Märchenbuch*, Ungerer dessine son autoportrait comme une femme médiévale en train de mélanger « les manuscrits » dans un grand chaudron. On voit aussi son tablier au motif de damier qui caractérise le travail et le temps infini. Il s'agit du « poème du damier » qui est la voix continuée pour la vie, le jour et la nuit. Ce damier est une allégorie du combat entre le bien et le mal, la vie et la mort.

Ce motif du damier, on le voit souvent dans les arts picturaux et architecturaux, surtout dans les tableaux de Johannes Vermeer (1632-1675). Le peintre peint des scènes de vie dans un

⁴⁰³ Voir *À la guerre comme à la guerre*, op. cit., p. 11.

intérieur. Le sol est en damier : *La Leçon de musique* (vers 1662-1664), *Le Concert* (vers 1664-1667), *La Lettre d'amour* (vers 1669-1670), *L'Allégorie de la Foi* (vers 1670-1674), entre autres. Ici, le motif du damier est l'allégorie de la vie et du temps. Le damier est présenté en diagonale. Les lignes diagonales répétitives confèrent un dynamisme à l'image. Ce motif caractérise la dimension répétitive de la vie domestique. Claude-Henri Rocquet remarque ce rythme répétitif dans les œuvres de Edward Hopper, en rappelant les tableaux de Vermeer dans *son livre, Edward Hopper, le dissident* : « A quel moment vint à Hopper l'idée du rideau gonflé, entrouvert ? C'est l'une des clefs de l'œuvre ? Et à quel moment le damier, noir et blanc, ou blanc et brun, le carrelage, au sommet des marches ? Ce détail fait songer à la peinture hollandaise, à Vermeer⁴⁰⁴ ». Dans un autre exemple, Claude Rutault compose un assemblage signifiant les « éléments incontournables » pour donner l'exemple de la dé-finition/méthode 232, « art de la peinture-l'atelier-Vermeer » 1986 : parmi les méthodes, on remarque « l'importance du sol, le carrelage en perspective remplacé par des toiles noires et blanches sans que cela forme un damier⁴⁰⁵ ». De la même manière, les motifs dans les albums d'Ungerer nous rappellent les tableaux de Vermeer.

De plus, dans *Jean de la lune*, Ungerer dessine un tableau représentant un portrait de vieux Savant oublié, signé par « Ver meer 1643 ». Cette « fausse signature » dessine en filigrane le nom de Vermeer. Sur le portrait, on voit que le vieux Savant porte un chapeau pointu décoré d'étoiles et d'un croissant de lune qui fait penser à *l'Astrologue* (1668) de Vermeer.

Bref, nous avons vu surtout le motif à damier, parmi les autres motifs à fleurs, à rayures ou à cercles. Dans ses albums, Ungerer joue avec des motifs divers qui créent un rythme régulier dans des traits irréguliers, souvent exagérés, saccadés, tordus, discontinus approchant le style de la caricature. Mais avec le motif du damier, il crée une rencontre entre ses œuvres et les œuvres traditionnelles et modernes. Il s'agit de l'historicité dans la pensée humaine, artistique et sociale.

Amusements des *patterns* et des couleurs

Dans *Amis-Amies*, publié en 2007, Ungerer s'amuse avec toutes sortes de motifs. L'album raconte l'amitié de deux enfants, Rafi Bamoko et Ki Sing. Rafi est un garçon, de type africain. Il porte la toque africaine. Bamoko est-il une allusion au film *Bamako* ? En effet, « la fable poético-politique *Bamako* d'Abderrahmane Sissako, au film sorti en 2006, présenté hors

⁴⁰⁴ Voir *Edward Hopper, le dissident* de Claude-Henri Rocquet, Écriture, 2012.

⁴⁰⁵ « Claude Rutault dans l'atelier de Vermeer », dans *Chroniques du chapeau noir. Libre comme l'art*. Mise en ligne : <http://imago.blog.lemonde.fr/2013/09/26/claude-rutault-dans-latelier-de-vermeer/>, consulté le 4 juin 2017.

compétition au festival de Cannes, est un exemple de points de vue qui ne se rencontrent jamais : les intérêts de l'Afrique sont aux antipodes de ceux défendus par le FMI et la banque mondiale⁴⁰⁶ ». Analysant ce film, Anne Schneider dit : « le concept de migrant prend en compte cette approche fondée sur la reconnaissance de l'autre dans son entité mouvante, complexe et non figée. L'approche interculturelle suppose une reconnaissance positive de l'autre dans son vécu, sa transmission, sa mémoire⁴⁰⁷ ». Ce sujet de l'interculturalité, nous le verrons dans la quatrième partie. En tout cas, après ce film, Ungerer avait sûrement envie de raconter une histoire de migrants à sa façon à travers l'amitié de deux enfants, aux origines différentes.

Ki Sing est une fille, de type chinois : chemise chinoise et coupe carrée des cheveux. Son nom, en caractère chinois (鬼神) rappelle phonétiquement le fantôme. Il nous semble qu'Ungerer souligne les œuvres fantomales fabriquées par ces deux enfants. Est-ce à dire que nous devons savoir vivre avec le fantôme, l'ombre et la mort ? C'est une autre façon de nous dire ce que la société voudrait ignorer ou ignore.

Dans la version traduite en coréen, les noms de famille, Bamoko et Sing, sont supprimés. Ces deux enfants, Rafi et Ki, le lecteur ne peut pas savoir leurs noms de famille.

Pour *Amis-Amies*, le titre de la version traduite en coréen est *Le Petit Artiste Rafi* car Rafi Bamoko devient sculpteur vers la fin de l'histoire. Pour cet album, l'éditrice coréenne de la maison d'édition Bir s'est focalisée sur l'art. Non sur l'amitié. C'est dommage. Ki Sing devient *designer* de mode. L'amitié se transforme en amour entre Rafi et Ki.

Sur l'image du défilé de mode (p. 32), Ungerer dessine des modèles féminins qui portent des robes et des accessoires différents, caractérisés par les motifs du point d'interrogation (?), de la cravate, du robinet, de l'escargot [fig. 73].

Le motif se transforme en *pattern*. Un modèle qui est caractérisé par le *pattern* du point d'interrogation : la robe noire, les boucles d'oreilles, la toque. L'image de ce signe apparaît déjà continuellement à travers l'histoire. Est-il l'image ou la question de l'auteur ?

Si l'on observe attentivement les détails, sur la double page, en bas à gauche, un énorme crabe est décoré sur le dos de deux points d'interrogation reliés sur les yeux (p. 14-15) ; on voit le point d'interrogation accroché sur des pieds fantomatiques qui sont pendus (p. 17) ; un assemblage en fer en forme de cochon rose, avec le *pattern* du point d'interrogation. A côté, on voit un canard vert. Son bec a la forme d'une chaussure (p. 19). Ces images sont une allusion

⁴⁰⁶ Anne Schnedier, *La littérature de jeunesse migrante. Récits d'immigrations de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 341.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

aux deux albums d'Ungerer, *Ask me a question*⁴⁰⁸ et *Où est ma chaussure ?*⁴⁰⁹, entre autres. Dans *Amis-Amies*, Ungerer dessine sa collection de *patterns*, de personnages, d'assemblages, de dessins.

Dans les années 1960 à New York, Ungerer a eu en premier lieu recours au motif de la forme de l'escargot pour *Où est l'escargot ?*⁴¹⁰. Puis la forme de chaussure pour *Où est ma chaussure ?* Ces deux albums sont quasiment dénués de texte. *Où est l'escargot ?* est presque un album sans texte car on trouve seulement les deux phrases à la fin : « où est l'escargot ? » et « Je suis là ! » [fig. 74]. Cette forme en spirale rappelle la forme de la « Gidouille » du *Père Ubu* d'Alfred Jarry. Pour cette forme, Ungerer dessine une fanfare militaire jouant du cor, les vagues, les deux pointes du chapeau d'un bouffon, la queue du cochon, etc. La forme de l'escargot crée une prosodie dans cet album. Un poème de l'escargot et du rythme en spirale. Ungerer aime bien dessiner des escargots dont la forme et le sens lui plaisent. Il utilise ce symbole pour critiquer les Alsaciens qui ne sortent pas de chez eux [fig. 75]. Il le convoque pour marquer la durée du temps dans *La Grosse Bête de Monsieur Racine*. L'escargot incarne le temps. Il symbolise la lenteur. Le rythme lent. En effet, un escargot rampe sur le haut du cadre dans les deux pages : d'abord il se situe à gauche, ensuite à droite. Ungerer indique le changement du temps dans les deux pages : le jour et la nuit. Il marque le temps. L'escargot désigne à la fois l'écoulement du temps et la direction de la lecture, du tourne-page. « Si l'escargot s'est endormi, le *racontage* n'a pas cessé de nous réveiller !⁴¹¹ » L'escargot est une poétique continuée à petite voix. Par exemple, « Léo Lionni répond à la question « d'où regarder ? » non en opposant le détail au mouvement mais en tenant le mouvement par le détail et le détail par le mouvement⁴¹² ». En analysant l'album de Lionni, *La Maison la plus grande du monde*⁴¹³ (1968), Serge Martin constate la poétique d'écoute qui est « une relation de sujet à sujet⁴¹⁴ » :

Le passage de l'extérieur à l'intérieur, du monde profus au monde restreint, du monde ouvert au monde fermé, montrerait à l'envi que l'album de Lionni nous porte au nœud du désir, au chaos de la voix, de l'écoute.

⁴⁰⁸ New York, Harper & Row, 1969.

⁴⁰⁹ New York, Harper & Row, 1964

⁴¹⁰ New York, Harper & Row, 1962.

⁴¹¹ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université, op.cit.*, p. 15.

⁴¹² *Ibid.*, p. 193.

⁴¹³ Paris, L'école des loisirs, 1971

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

Ainsi, on peut ouvrir les yeux avec les œuvres poétique, plastique et graphique à travers 'le point de vue' comme « mode de penser, de penser le voir, le vu, l'invu et l'entrevoir...l'entrevue. L'entrevue comme poétique de la relation⁴¹⁵ ».

Mais Ungerer critique « l'escargotisme alsacien⁴¹⁶ » comme un caractère victimisé et complexé, bien évidemment avec l'aspect autocritique et autodérision. C'est pourquoi la poétique de la relation doit rencontrer la poétique de l'inconnu, de l'autre côté, de l'altérité sans peur ni préjugé.

Le motif du point d'interrogation, Ungerer l'utilise dans *Ask me a question*. Ce signe de ponctuation se dissimule dans l'oiseau, le papillon, une couronne, le visage, le bateau, mais aussi la fumée d'une balle. Il s'agit de retrouver le signe sur l'image comme un jeu d'énigmes. Chaque image s'accompagne du texte de la question.

Ainsi, il donne corps au poème du point d'interrogation dans les images. Dans la vie, il faut poser des questions. Si l'on ne pose pas de questions, on n'a ni réponse ni solution. Ungerer disait qu'« il fait bon s'allonger à l'ombre d'un doute⁴¹⁷ ». Dans l'Histoire, il existe des zones d'ombres, d'ambiguïté, et de doute, maintenant c'est le bon moment de les éclairer pour trouver des vérités cachées. Ainsi, l'auteur joue donc avec le doute pour réfléchir. Il nous fait réfléchir à travers son poème du doute sur les problèmes de la société et de l'Histoire. C'est pourquoi il expose des *patterns* de problèmes par l'image et le langage.

Ungerer aime bien aussi ajouter l'image du robinet dans un sens incohérent. Il s'agit de provoquer l'humour absurde. Sur l'image du défilé de mode des *Amis-Amies*, les deux robinets sont à la place des deux oreilles d'un mannequin. Le robinet est attaché aussi sur le fauteuil dans une scène du salon où le conservateur du musée propose à leurs deux familles de monter une exposition avec les œuvres de Rafi et Ki. Ungerer ajoute aussi le robinet au landau où le bébé pleure. Dans ce cas, le robinet correspond aux pleurs du bébé. Comme le robinet, les larmes coulent ou s'arrêtent.

Dans *Flix*, on voit souvent les robinets en détail. Par exemple, sur le livre, devant le professeur-chien, Ungerer ajoute l'image du robinet. C'est-à-dire que c'est un livre qui fait pleurer le lecteur. Quand on voit le dessin, pour rendre hommage à Maurice Sendak après son décès, Ungerer dessine un visage sur lequel les yeux sont remplacés par deux robinets où l'eau est en train de couler. Donc il est en train de pleurer. Par cette image, Ungerer exprime sa tristesse et l'absurdité de la mort [fig. 76]. Le robinet est-il un réglage de l'émotion-mécanique ?

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁴¹⁶ Voir *Mon Alsace, op.cit.*, p. 56.

⁴¹⁷ Tomi Ungerer, *Vracs*, Paris, Le cherche midi, 2000, 2014, p. 67.

Ainsi, il semble que le robinet soit une sémantique sérielle de l'émotion pour une allusion au liquide du corps. Ungerer l'utilise également dans un contexte érotique ainsi que pour indiquer la canalisation de la maison-champignon, où les nains habitent, comme dans *Zloty*.

On n'a pas encore évoqué le motif de la fleur qu'Ungerer dessine sur les robes des personnages féminins. Chez Ungerer, les fleurs sont un des éléments poétiques. Pour les vêtements des personnages féminins, l'artiste utilise le *pattern* des fleurs en rose ou en violet dans un contexte du souvenir. Le rose et le violet sont nostalgiques et poétiques de l'amour maternel, comme on le voit dans *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*.

Chez Ungerer, les couleurs sont référentielles. Ce sont les « couleurs dictées » selon Claude Lapointe : « Ce sont les couleurs naturelles, réalistes, conventionnelles, codées⁴¹⁸ ». Il faut se demander pourquoi Otto, ours en peluche, met un T-shirt jaune et un pantalon à rayures bleues et blanches dans une scène où Oskar pose une question à sa maman par rapport à l'étoile de David. Le T-shirt jaune correspond à l'étoile jaune (p. 9). Le pantalon à rayures en bleu et blanc est une allusion aux juifs qui étaient dans les camps de concentration. En 1948, le jeune Tomi Ungerer de 17 ans a déjà dessiné la douleur d'un juif habillé en uniforme à rayures dans le camp d'Auschwitz⁴¹⁹. Même si les contes et les fables d'Ungerer, sont dits « de fiction », une insistance est portée sur la réalité dans son *racontage* par les couleurs très codées et référentielles pour souligner l'Histoire.

Ainsi, les couleurs interagissent avec les motifs. Le sens est renforcé par les deux éléments. Ces deux éléments se transforment en *pattern* dans la prosodie du rythme. De plus, le sujet devient un *pattern*. Par exemple, dans *Le Nuage bleu*, le héros lui-même apparaît sous forme de l'objet et en tant que motif sur une robe. Il est omniprésent sur l'image.

Art des signes

Ungerer s'intéresse aux uniformes militaires, aux insignes, à l'héraldique. Ce sont des éléments historiques et réels. Des images concises. Ils représentent différentes communautés. Il s'agit de l'indication de la communauté. L'auteur aime les mots et les images concis. Il aime les fabriquer lui-même.

Dans *Les Trois Brigands*, on voit un cor de chasse en tout petits détails sur la voiture à cheval (p. 17). La voiture à cheval apparaît d'abord dans les pages précédentes en image

⁴¹⁸ Claude Lapointe, « L'image dans tous les sens » sur le site de l'Institut suisse Jeunesse et Médias : <http://www.ricochet-jeunes.org/image-dans-tous-sens/article/185-lapointe-3objectifs-1coule>.

⁴¹⁹ Voir Tomi Ungerer, *un point c'est tout*, p. 30-31.

agrandie. Mais malheureusement l'image du cor de chasse est coupée à cause du cadrage de la mise en page. On a l'impression que c'était une intention de l'éditeur. Sur l'image originale, on voit bien le cor de chasse [fig. 77]. L'auteur était attentif à ce signe. Le cor de chasse est symbole de richesse, parce que la chasse était considérée comme un loisir noble. L'image parle donc clairement par ce signe. Les trois brigands attaquent les riches, pas les pauvres. Mais le cor de chasse est le symbole des Postes suisses. Cela annonce certainement l'évènement.

Dans le déroulement du récit, les trois brigands achètent « un magnifique château » pour loger tous les enfants malheureux. Par la suite, cette histoire se répand dans toute la région. « Chaque jour, de nouveaux orphelins étaient abandonnés à la porte du château » (p. 36). À côté de ce texte, sur la page de droite, Ungerer dessine seulement la porte du château sur la demi-page. Sur la demi-page, en haut, le lecteur voit un blason du château attaché sur le mur. Le blason est caractérisé par trois chapeaux noirs qui symbolisent les trois brigands. Dans ce blason, la forme des chapeaux ressemble au motif héraldique des fourrures de « vair ». En effet, *vair* provient du latin « varius », qui signifie « varié ». Ici, Ungerer dessine un blason « de vair » de couleur verte. Le vert est la couleur du hasard, du jeu, du destin, du sort, de la chance⁴²⁰. Souvent les jongleurs, les bouffons, les chasseurs s'habillaient de vert⁴²¹. Au Moyen Âge, c'est la couleur de l'interdit et de la transgression. Aujourd'hui, le vert symbolise la liberté, la jeunesse, la santé et la renaissance ainsi que la nature.

C'est pourquoi le vert renvoie aussi à l'un des trois brigands à l'image d'un bouffon qui porte avec précaution et affection Tiffany (p. 25). Ses chaussures pointues sont l'apanage du bouffon. Le chapeau porte la plume qui est l'attribut de l'écrivain. Sur le chapeau, le fil est coloré de vert ce qui correspond à l'habit de Tiffany. C'est ainsi que l'on peut considérer qu'à ce portrait se superpose l'image de l'auteur lui-même qui vient d'avoir un enfant. En tant qu'artiste soucieux de faire de l'humour, il se considère comme un bouffon. Dans *l'Éloge de la folie*, Érasme affirmait que le bouffon est révélateur de la dualité, miroir du grotesque. Il disait :

Les plus grands rois les goûtent si fort que plus d'un, sans eux, ne saurait se mettre à table ou faire un pas, ni se passer d'eux pendant une heure. Ils prisent les fous plus que les sages austères, qu'ils ont l'habitude d'entretenir par ostentation... les bouffons, eux, procurent ce que les princes recherchent partout et à tout prix : l'amusement, le sourire, l'éclat de rire, le plaisir⁴²².

⁴²⁰ Voir *Le petit livre des couleurs* de Michel Pastoureau, Seuil.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Éloge de la folie*, XXXVI.

Dans *Les Trois Brigands*, Ungerer provoque le rire par l'humour noir : les autres personnages sont muets de terreur devant les trois brigands, sauf Tiffany. Il invite le lecteur comme un complice : sur la première image de l'histoire (p. 5), un brigand au milieu semble regarder le lecteur d'un œil qui est comme un clin d'œil. De plus, le lecteur regarde à l'intérieur de la voiture où l'on voit Tiffany (p. 23). À la page suivante, le lecteur découvre le geste affectueux du brigand. En montrant plusieurs situations, l'auteur décrit les caractères pluriels des trois brigands. Finalement, ils sont métamorphosés en bonnes personnes à travers la rencontre d'une petite fille et sa question éthique par rapport à la valeur de l'argent.

Les trois chapeaux des trois brigands ressemblent à trois cloches. Autrefois, les cloches annonçaient le temps comme l'horloge ainsi que les événements. En vrai descendant d'une famille d'horlogers, Ungerer dessine continuellement des horloges ou des montres comme décor dans ses albums, et l'on devine qu'Ungerer assimile la cloche à la forme du chapeau. Par ailleurs, dans un sens érotique, les trois châteaux sont certainement une allusion au phallus. Mais le texte n'en parle pas bien sûr.

L'image est la duplicité de la révélation. Ce qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot *révéler*, c'est l'image. L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet, mais le déboulement initial qui permet ensuite à la chose d'être figurée ; plus haut encore que le doublement, c'est le ploiement, le tour du tournant, cette « version » toujours en train de s'invertir et portant en elle le de-ci de-là d'une divergence⁴²³.

Georges Didi-Huberman cite Maurice Blanchot dans *Essayer voir*. Dans *Les Trois Brigands*, on voit le désir de l'auteur. Le désir de changer le monde et de casser le code dichotomique entre le bien et le mal. Le désir de construire le royaume des enfants. Les images nous racontent beaucoup, implicitement, sans bruit comme si les trois brigands n'énonçaient pas. Ils sont silencieux. Le lecteur doit les regarder et écouter la voix de Tiffany. Elle est la voix éthique, politique et poétique :

La poétique est une critique, du signe. Elle montre que le rythme et la prosodie sont la fondation des modes de signifier, la matière du sujet [...] qui devient le chemin d'une voix à une autre voix⁴²⁴.

⁴²³ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 42.

⁴²⁴ Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 599.

Finalement, la voix éthique de Tiffany avec la question de l'utilisation de l'argent, « mais qu'est-ce que vous faites de ça ?⁴²⁵ », devient le signe de vie avec la question éthique par rapport aux trésors, c'est-à-dire la question de la valeur de l'argent. Les enfants constituent ainsi toutes les richesses.

DES MOTS ET DES IMAGES

Le langage a une force. C'est pour cela que Tomi Ungerer a l'amour des mots dès son enfance pour résoudre sa curiosité infinie. Il peut trouver des solutions comme critique du langage et du bonheur dans les jeux de mots et d'images. D'où vient cette force du langage chez Tomi Ungerer ?

Archives des objets illustrés et des mots

Ungerer cite très souvent l'importance du dictionnaire *Le Petit Larousse* depuis son enfance. Ce dictionnaire est très encyclopédique avec ses illustrations didactiques pour la langue française. Il est publié pour la première fois en 1905 par Claude Augé. Tomi Ungerer a utilisé apparemment des éditions des années 1920 :

Mais c'est surtout *le Petit Larousse* dans sa reliure saumonée, avec ses pages roses, ses multiples vignettes et planches, qui nourrissait mon imagination. Allongé sur mon lit, je voyais défiler sur le plafond qui me servait d'écran les personnages de mes lectures, les Indiens de Karl May, les armées napoléoniennes d'Erckmann-Chatrian, les chevaliers de Walter Scott, Siegfried et les amateurs de ballon de Jules Verne.

Ungerer n'a cessé de recopier les dessins du *Petit Larousse* depuis son enfance pour jouer et passer le temps et, une fois devenu adulte, il l'ouvrait encore pour comprendre les fonctions des objets qui sont le langage visuel. Walter Benjamin rappelle ce don de l'imitation par rapport au langage :

Tout porte à croire que telles furent les étapes par lesquelles le don mimétique, autrefois fondement des pratiques occultes, trouva accès à l'écriture et au langage. Ainsi le langage serait le degré le plus élevé du comportement mimétique et la plus parfaite archive de la ressemblance non sensible : un médium dans lequel ont

⁴²⁵ *Les Trois Brigands*, op.cit., p. 28.

intégralement migré les anciennes forces de création et de perception mimétique, au point de liquider le pouvoir de la magie⁴²⁶.

Ce qui est intéressant dans *le Petit Larousse*, c'est que, sur la première page de chaque lettre de l'alphabet, on voit des images comme un coffret d'illustrations qui raconte la vie et la nature sans l'ordre d'une histoire mais en un ensemble de mots commençant par la même lettre. Les images sont là ensemble comme si l'on devait trouver les noms des choses représentées, réunies toutes ensemble autour de chaque lettre [fig. 78]. De plus, pour certains thèmes, on peut voir les illustrations sur une page entière, par exemple pour le thème de l'écu, ou bien toutes les armes, les voitures. Comme une exposition d'objets.

Claude Ponti a aussi apprécié le charme de ce dictionnaire illustré mais il estime que la nouvelle version avec les photos depuis les années 1950 a perdu ce charme⁴²⁷.

Ainsi, surtout pour les dessinateurs et illustrateurs, dans le souvenir de l'enfance, il y a une grande affection pour le *Petit Larousse illustré* qui est un monde de mots. Il est le trésor de l'enfance par le langage visuel et scientifique de la définition. Il est un outil à la fois didactique et ludique pour le langage de tous les âges. Il peut clarifier le sens des mots :

L'histoire littéraire de l'enfance n'est pas toujours celle d'un *infans*, c'est aussi souvent celle d'une enfance qui jase (Zasie !) et, en partie, celle de ses bons mots, des mots codifiés par les adultes dans un échange ludique, interactif, que ceux-ci instaurent avec elle⁴²⁸.

Ungerer apprend les nouveaux mots en utilisant l'érotisme, afin d'apprendre selon lui par cœur et par corps. Chez lui, on peut remarquer chaque fois son désir d'apprendre des nouveaux mots. Cela ne reste pas seulement dans une seule langue. Comme il est trilingue, il réfléchit avec la richesse des mots :

Il faut collectionner les langues parce qu'une fois qu'on a une autre langue, on comprend mieux la culture des autres. On peut s'amuser avec les langues, on peut les faire transpirer, les mettre au gril. Pour moi un coucher de soleil, je le ressens en français, en allemand, en anglais, jouir de quatre couchers de soleil à la fois, au niveau astral, c'est pas mal !

⁴²⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 363.

⁴²⁷ Interview inédite chez lui, le 23 juin 2016, par Sun Nyeo Kim.

⁴²⁸ Jean Perrot, *Du jeu, des enfants et des livres à l'heure de la mondialisation*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2011, p. 17.

Comme il est inventeur des objets, il invente aussi les mots par la rime. Le rythme et la rime offrent l'élan poétique. Nous voyons sa fierté d'inventer des aphorismes ou un slogan en anglais :

J'aime bien fabriquer des aphorismes. Je me suis inventé dernièrement une devise « *Don't hope, cope* » (N'espère pas, agis). C'est intraduisible en français. J'aime bien les slogans. Je suis très fier d'avoir conçu un slogan en Amérique qui est rentré dans la langue anglaise : « *Expect the unexpected.* » Si vous entendez un Anglais qui utilise cette expression, elle a été lancée dans une campagne que j'ai conçue. Mais, en français, si je dis : « je voudrais que mon arrogance soit aussi fausse que ma modestie », ça vient directement de La Rochefoucauld. Chaque langue a sa façon de s'exprimer. Je pense que le luxe des langues, c'est de jouer avec⁴²⁹.

Ici, nous pouvons remarquer l'économie des mots en anglais par rapport au français qui est long. La force des mots vient de cette rapidité et de la simplicité par la rime. Dans et par cette force des mots, Ungerer est un poète même si ses œuvres n'ont pas la forme traditionnelle de la poésie. Le slogan ou l'affiche est un poème visuel ainsi que l'album parce qu'Ungerer est très attentif à la rime et à la prosodie.

Chez Ungerer, l'amour des mots ne cesse pas. Il avoue que pour mémoriser les nouveaux mots, il les apprend par cœur en utilisant l'érotisme. Dans son aveu, on remarque son désir des mots en tant qu'auteur et raconteur. Si l'on regarde la lexicographie historique de Jean Pruvost, auteur de *Dictionnaires et nouvelles technologies ; Les dictionnaires français, outils d'une langue et d'une culture*, les langues sont le lieu de rencontre des différentes cultures. Ils sont un moyen de comprendre les autres. Dans l'histoire des langues, on comprend plus facilement l'origine des mots et des cultures qui fait le lien avec les autres. Les autres cultures sont là avec les mots étrangers qui sont devenus des mots courants.

Jusqu'à la Renaissance, c'est le grec, le latin et l'arabe qui ont une position de force en Europe. Mais aujourd'hui, c'est l'anglais, le français, l'espagnol et l'allemand qui prédominent. En utilisant le plurilinguisme, Ungerer détruit le mur des cultures et de la pensée unique même en inventant et recomposant les mots. Ainsi sa force du *racontage-montage* vient de plurilinguisme, lequel vise à mettre en œuvre l'avenir et la paix dans des métamorphoses continuées par les mots et les images.

⁴²⁹ « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer » dans *La Revue des livres pour enfants*, p. 49.

Métamorphoses continuées

Tomi Ungerer souligne les trois manières importantes de créer pour l'art dans un film documentaire *Zig zag*⁴³⁰ où il répond à la question de François Mathey : « Transposer, transformer et matérialiser ».

Transposer, c'est changer de place et de position. Déplacer ou réorganiser une chose d'un lieu à l'autre. C'est une mise en place des objets ou des dessins d'objets. Dans une composition des images ou du texte, on commence par déplacer sans cesse pour chercher une bonne composition. La pensée de l'artiste s'exprime par des moyens de visualisations symboliques. Parfois, Tomi Ungerer transpose une scène de film pour créer sa propre image. Cela donne différents effets et une image différente avec son humour. Nous l'évoquons attentivement plus tard. Pour le texte, Tomi Ungerer réécrit souvent des contes. Dans ce cas, il change la tonalité et le message. Inverser ou retourner les idées. Ce qui correspond à « l'aventure surréaliste dans le but de révéler une mythologie moderne qui prendrait racine dans l'inconscient. Écrivains, poètes, peintres déplacent le curseur du réel, du quotidien ou du banal vers un inconscient prétendument partagé et partageable : un « autre monde ». Les surréalistes ont exploré cet autre monde en suivant des sentiers traditionnels (le récit, la littérature, la peinture), mais aussi au moyen de technologies « modernes » dont le fonctionnement paraît magique au premier abord (la photographie, le cinéma)⁴³¹ ».

La deuxième façon de créer pour l'art est de transformer. Transformer la forme. Par exemple, la forme de chenille qui se transforme en papillon. L'expression est plus forte que transposer. Cette expression s'approche de la métamorphose. Si une personne est complètement changée, en Corée, on utilise l'expression « transformée jusqu'à l'os ». On ne reconnaîtrait pas l'apparence ou le comportement original d'une personne par transformation. On le voit dans la forme de la pluie transformée en neige lorsque les températures sont plus basses. Il s'agit d'une métamorphose. On peut dire une métamorphose continuée car la transformation ne s'arrête pas chez Ungerer. Les jouets sont transformés en illustration, ensuite ils sont au Musée par la donation. Ils sont posés dans d'autres espaces par la volonté de l'auteur. Dans *Jean de la lune*, Ungerer évoque la transformation de la lune. On peut dire que cette image exprime bien la pensée d'Ungerer, ce qu'il appelle son « caméléonisme ». La transformation est sa nature et sa

⁴³⁰ Ce film a été réalisé par José Maria Berzosa, en 1981, à l'occasion de l'exposition des œuvres au musée des arts décoratifs à Paris : <http://www.ina.fr/video/CPB81050501>, consulté le 15 janvier 2017.

⁴³¹ Maxence Alcalde, « Mélusine, « Métamorphoses » », *Marges* [en ligne], juin 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008, consulté le 05 juin 2017.

pensée philosophique. De plus, il transforme même le système de cohérence logique pour faire l'humour de non-sens.

Les calembours et les jeux de mots, déformer, inventer des mots, ce sont aussi des métamorphoses. Je transpose dans le dessin des expressions⁴³².

C'est la raison pour laquelle on peut dire qu'Ungerer est poète visuel. Son travail du langage est un incessant va-et-vient entre les mots et les images.

Je dessine ce que j'écris et j'écris ce que je dessine. *Ich bin ein Aufzeichner*⁴³³ : c'est une expression en allemand, intraduisible en français.⁴³⁴

Dans son affirmation, Ungerer transpose son écrit en dessin, son dessin en texte. Si on traduit « *Ich bin ein Aufzeichner* en anglais », c'est « *I'm a recorder* ». On peut le traduire en français par « je suis raconteur » après le sens littéral « je suis chargé de l'enregistrement » parce qu'il se charge de l'Histoire à travers les histoires. En effet, le mot « caricature » vient du latin *caricare*, qui signifie « charger ». La caricature consiste à « charger une arme à feu » pour critiquer à travers l'exagération. Ungerer suit ce trait de la caricature :

Les caricaturistes ont aussi recours à des jeux de métamorphoses, qui sont des techniques de dégradation que la caricature s'approprie et décline, en représentant des régressions de l'humain vers le stade animal ou végétal, soit en condamnant l'homme à un état monstrueux, soit en suggérant son aliénation par l'élaboration d'une syntaxe de l'attribut qui déclare un attachement et exprime une déchéance symbolique⁴³⁵.

Comme on l'a vu, les dessins de Daumier, intitulés *Les Poires*, en est un bon exemple. De même, « Zoomorphoses » (1844) de Granville indique bien une dynamique de la transformation à travers les sept étapes de l'homme à la grenouille [fig. 79]. De la même manière, Ungerer suit cette métamorphose continuée dans son cahier de brouillon, dans ses dessins où il dessine le changement de l'homme vers le cochon en trois étapes [fig. 80]. On peut remarquer d'abord les changements des oreilles et des pieds, ensuite du nez et des mains.

⁴³² Note de Thérèse Willer : *Comme par exemple les langues de vipère dans The Party*.

⁴³³ Note de Thérèse Willer : *Littéralement*, « *Je suis un dessinateur qui écrit* ».

⁴³⁴ *Tomi Ungerer, conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 43.

⁴³⁵ Bertrand Tillier, « Une grammaire de la caricature », dans *La caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015 p. 34.

La troisième manière consiste à matérialiser l'idée ou le concept ou le projet avec et par les objets. C'est un moment pour concrétiser et visualiser les idées afin de réaliser des œuvres :

Il est facile d'avoir une idée, c'est bien plus difficile de la réaliser. Et la meilleure idée du monde ne sert à rien si l'on ne lui donne pas des rouages, un mécanisme pour la mettre en marche⁴³⁶.

L'idée se rend visible ou tangible avec le mécanisme et la matière. L'idée prend une apparence pour rencontrer les regardeurs.

Ainsi, « transposer, transformer et matérialiser », ces trois façons donnent la dynamique de création des œuvres. En changeant la forme, la situation, le matériel, l'espace, Ungerer continue à créer l'œuvre dans le dynamisme du travail. Cette méthode a été fortement inspirée par J. J. Granville comme par les artistes surréalistes :

On comprend pourquoi lorsqu'on parcourt l'œuvre de cet artiste qui est passé maître dans la métamorphose animalière car, même s'il est d'abord un caricaturiste qui dénonce la comédie humaine en plaçant une tête d'animal sur un corps humain pour montrer que l'homme parfois peut être un porc, il dépasse souvent le sens littéral pour donner une dimension personnelle et poétique à ses dessins satiriques⁴³⁷.

En bref, Granville, les surréalistes et Ungerer utilisent les mêmes procédés, donnent la relation des vies aux métamorphoses et aux associations d'idées.

⁴³⁶ « Babylon 1979 » dans *33 Spective*, exposition organisée par centre d'action culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux ; avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Anstett, 1990, n. p.

⁴³⁷ « 168 De la villette » : <http://delavillette.paris/j-j-granville-le-roi-de-la-metamorphose/>, consulté le 5 juin 2017.

8. RYTHMES DES VIES

IMAGES AUDITIVES

Dans les albums d'Ungerer, la musique est un élément important. On voit souvent les attributs de la musique tels les instruments de musique, le gramophone, le métronome *etc.* Ungerer était passionné par la musique de jazz quand il était jeune, c'est pour cela que l'on voit des cuivres dans ses albums. Pourtant, comment peut-il rendre l'image auditive par les moyens du graphisme qui est un langage muet ?

Silence, de la cacophonie à l'harmonie

Dans *Papaski*, Ungerer affiche l'humour absurde et représente les différents sens : la vision, l'odorat, l'ouïe, le goût. *Papaski* est un album très cacophonique concernant les images auditives. Mais à l'incipit, Ungerer commence l'histoire par l'image du silence marqué par le vide sur l'image du lac où Arsène Lapin est en train de pêcher (p. 5).

En revanche, dans une scène où les quatre cochons-frères jouent de l'hélicon, l'image remplit le cadre. Au milieu, il y a un métronome qui est un peu déformé vers le devant de la scène. Deux des cochons sont assis sur le piano. Une touche est en train de se détacher complètement. Un des deux appuie ses pieds sur le clavier. Les deux autres jouent différentes musiques : l'un *West Side Story* de Leonard Bernstein, l'autre *Fiddler on the roof* (*Un violon sur le toit*) de Joseph Stein. La fenêtre est complètement cassée. Les quatre cochons rappellent les enfants-cochons de *Mellops*, mais leurs traits physiques sont ceux d'adultes au désir ambitieux. Parmi eux, un cochon tourne le dos aux autres en fixant le lecteur [fig. 81]. Le lecteur ne voit pas son visage comme Félix qui ne montre que son dos dans *Les Aventures de la famille Mellops*. Mais comment le texte accompagne-t-il cette cacophonie chez Ungerer ?

Les quatre frères Bonnot, Jean, Jacques, Jules et Joseph, ont la passion de l'hélicon. Ils soufflent comme des perdus, et ça fait un bruit d'enfer. Tous les autres locataires de leur immeuble ont été forcés de déménager pour échapper à ce tintouin affreux. « Tant mieux », dit Jean Bonnot, l'aîné des quatre frères. « Comme ça, nous aurons l'immeuble pour nous seuls. » (p. 11)

Le texte renforce l'intensité du bruit par « un bruit d'enfer » et « ce tintouin affreux ». La musique est paradoxalement devenue du bruit pour les voisins pendant la répétition pour le concert. L'énonciation de l'aîné souligne l'égoïsme des musiciens.

Or, pour *Trémolo*, c'est le musicien qui est chassé de l'immeuble par la protestation des voisins. Ungerer a repris le thème de la musique et du bruit dans cet album. La musique est devenue le bruit selon la situation et les gens.

Le trémolo désigne en musique « la répétition très rapide d'un même son avec un instrument à cordes frottées » et de façon plus générale, un « tremblement de la voix indiquant une forte émotion, souvent feinte ou exagérée⁴³⁸ ». Il est synonyme de « tremblement » et de « vibrato » et a pour origine le mot italien *tremolo* qui signifie « tremblant ».

Dans *Trémolo*, on voit toutes sortes d'instruments, portant témoignage d'une passion pour la musique. Le héros Trémolo joue des instruments à vent en cuivre, à cordes, à percussion. Parmi eux, un violon est caractérisé par les points d'interrogation. On peut en déduire que l'auteur est passionné par la musique. En effet, comme nous l'avons dit, Ungerer était passionné par le jazz. Il a dessiné beaucoup d'affiches sur ce thème pour des festivals de musique.

Cependant, Ungerer raconte une passion incompatible avec les autres. Sur l'image de la protestation, Ungerer souligne l'agressivité des voisins au fond de l'image sombre :

Mais ce qui était de la musique à ses oreilles était du bruit pour ses voisins. Un jour, à minuit, Madame Abrah Kadabrah, la voyante extralucide du dessus, fit irruption chez lui. (p. 4)

Pourtant, la circonstance est paradoxale car Trémolo jouait jour et nuit. Ici, l'image du bruit est appuyée par une boule de verre cassée que « la voyante extralucide » tient dans sa main. Son ventre est orné d'un gros œil dessiné [fig. 82]. Elle est caractérisée comme une femme maudite. Ici, l'image manifeste que la vue et l'ouïe sont en conflit et en opposition. L'image de la voyante est une parodie d'une image de *La Femme 100 têtes*⁴³⁹ de Max Ernst : une femme symbole de la Vierge Marie, flotte en l'air dans une sorte de hangar de poutrelles métalliques ; elle est en posture assise et caresse la tête d'un humain debout à ses pieds ; au milieu de son ventre, Ernst a collé un œil. Ernst fait ses collages « contre le dogme de l'Immaculée Conception⁴⁴⁰ » [fig. 83].

En général, l'œil est le symbole du phallus car il signifie la volonté. Dans la culture européenne, marquée par la raison, la vue est opposée à l'ouïe. Le cri et le bruit provoquent l'angoisse dans cette culture. Ils sont souvent métaphorisés par les sirènes à la voix aiguë

⁴³⁸ Voir *Le Petit Larousse illustré*.

⁴³⁹ Il s'agit d'un roman-collage, avec avis au lecteur par André Breton, Paris, éditions du Carrefour, 1927.

⁴⁴⁰ L'explication sur *La femme 100 têtes* sur le site de National Library of the Netherlands : <https://www.kb.nl/fr/collection-koopman/la-femme-100-tetes>, consulté le 25 avril 2017.

féminine. Dans *Trémolo*, Ungerer valorise le son en dévalorisant la vue. N'est-ce pas paradoxal pour un graphiste ? L'affiche du ministère de la Culture « *faites de la musique* », réalisée par Ungerer en 1985 pour la Fête de la Musique devenue traditionnelle le 21 juin, résume bien la valeur de la musique : un homme sautant de joie dans le ciel s'accroche à des « cordes » de portées de notes qui le soutiennent en l'air [fig. 84]. Comme on le voit dans *Trémolo*, pour Ungerer, la musique est source d'énergie pour vivre dans une société sombre. Elle est donc un des éléments de séduction des lecteurs :

En Don Juan, ce veinard de l'amour, le mystère est la façon dont, avec les rapidités de l'éclair, il suscite dans chacune de ses aventures simultanément la conclusion et la plus douce galanterie, dans l'ivresse retrouve l'attente et dans la galanterie anticipe la conclusion. Cette une-fois-pour-toutes de la jouissance, cet entrecroisement des temps ne peut s'exprimer que musicalement. Don Juan appelle la musique, comme miroir ardent de l'amour⁴⁴¹.

Ainsi, de la même manière, Ungerer utilise sans cesse le thème de la musique dans l'amour de la vie et du vivre. Dans ses albums, Ungerer emploie plutôt le thème de la musique qui remplace certainement le thème de l'érotisme dissimulé dans une allusion. Nous verrons ensuite une relation entre regarder et écouter dans les images.

Relation entre regarder et écouter

Paradoxalement, dans les albums d'Ungerer, la vue est représentée négativement, par exemple par l'image de la télévision. Nous avons évoqué la femme voyante caractérisée comme une femme maudite dans *Trémolo*.

Par la suite, dans le déroulement de l'histoire, Ungerer dessine une scène où une famille regarde la télévision, puis le lecteur voit une télévision exploser :

Trémolo devint célèbre et fut invité au show télévisé du fameux animateur Privo Méli-Mélo. Son passage à la télévision provoqua un cataclysme inimaginable. Les téléviseurs de tout le pays avalèrent les notes de travers et explosèrent, déversant une glu nauséabonde qui puait le vomi calciné. (p. 22-24)

Le narrateur raconte la catastrophe causée par la puissance de la musique de Trémolo qui détruit le monde de la vue. Sur l'image, un des yeux du père s'est détaché de la tête et a

⁴⁴¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Piettre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 342.

sauté en l'air sous le choc de l'explosion de la télé. La destruction de la télé correspond à celle du studio de la scène comme s'il y avait un passage entre les deux. Ungerer critique la culture de la télévision dans notre société. Il propose de revenir à la tradition de narration d'histoires :

Et alors. Plus de télé. La vie reprit son cours, paisible comme jadis. On racontait des histoires, on lisait des livres, on jouait en famille, on faisait de la musique. (p. 26)

Sur l'image, Ungerer met en relief l'acte de lecture. Les trois filles habillées en bleu et les deux animaux, chien et chat, sont en train de lire. Les membres de la famille sur trois générations, sont réunis et s'occupent d'activités diverses : Ungerer souligne sur l'image, au premier plan, le jeu de cartes entre le bébé et le père qui provoque le rire car le père est en train de tricher dans son jeu contre le bébé. L'accordéon de la mère et un perroquet intensifient la musique.

Ensuite, le bonheur de la famille est souligné par le repas de famille. Mais à la fin, l'auteur insiste sur la valeur de la musique en comparaison du repas par l'énonciation de Trémolo :

« La musique, en faim de compte, c'est quand même mieux dans les oreilles que dans l'estomac. » (p. 30)

Il y a un jeu de mots entre « en fin de compte » et « en faim de compte » par homonymie. La « faim » concorde avec « l'estomac ». Sur l'image, Trémolo est présenté comme un chef d'orchestre de musiciens qui jouent du tuba. Comment Ungerer exprime-t-il l'harmonie de la musique ? Les tubas sont alignés et dans chaque tuba, on voit une sorte de liquide plat. Le bruit est accompagné par des images de désordre et de débordement. La situation est renversée après l'explosion de la télé :

La violence n'étant plus à la mode, on put voir, devant les commissariats de police, de longues files d'attente de voleurs, de kidnappeurs et de malfaiteurs en tout genre qui, contrits, venaient rendre leur butin et leurs armes. (p. 28)

Sans télé, la violence disparaît. Le narrateur parle comme si la violence se diffusait par la télé. Ainsi, l'auteur souligne que la vie sans télé serait une meilleure solution pour la société moderne. Avant tout, Ungerer est conteur. Par l'histoire, il valorise le sens de l'écoute. *Écouter, c'est s'ouvrir.* Didi-Huberman disait que « *regarder, c'est s'ouvrir : cela prend chaque seconde, chaque parcelle d'énergie, chaque mouvement-motion ou émotion- du corps*

*et de l'âme*⁴⁴² ». Ici, il parle de regarder une œuvre d'art : c'est la même manière qu'*écouter*, c'est exactement comme *regarder*. Dans la nature, Trémolo, chassé de la ville, joue tout seul de la musique tout seul :

Éberlués, émerveillés, charmés, les animaux sortirent de leur cachette. Et commencèrent à grignoter les notes de sa musique. (p. 13)

Dans la forêt, sur la double page, qui est en espace ouvert, ce sont les animaux qui écoutent respectueusement et attentivement la musique de Trémolo. Ce dernier est en train de jouer du saxophone. L'imaginaire est souligné par les deux nains en train de filmer le musicien, un animal qui porte un accessoire en forme de longue corne comme une licorne. Un énorme éléphant est entre les arbres serrés [fig. 33]. Cette image est complètement à l'opposé de l'image en double-page où l'on voit la fabrication de la « musique enregistrée sur bande magnétique ». Les humains ne peuvent pas s'émerveiller de la musique car ils travaillent comme des robots « dans la production industrielle » [fig. 85]. Ici, Ungerer critique les conditions de vie des humains dans une société moderne sans imagination. Pour cette image, Ungerer a choisi *La Flûte enchantée* composée par Mozart sur un livret d'Emanuel Schikaneder, inspiré par *le Dschinnistan*, recueil de contes finlandais de Christoph Martin Wieland et August Jacob Liebeskind. Cette musique d'opéra de Mozart s'oppose complètement à l'ambiance industrielle où les notes de musique sont réparties comme des objets ou des produits dans un système industriel. En effet, la musique est caractérisée par une ambiance fantastique et mystérieuse. Mais le système de la machine supprime l'aura de la musique de Mozart. Il nous semble qu'Ungerer critique l'industrialisation de la musique.

Dans *Flix*, on voit l'image de l'orchestre symphonique où le chien Flix est en train de jouer du violon au milieu des autres membres de l'orchestre. Le violon rappelle à l'enfance de Tomi Ungerer :

Mon père, de son vivant, jouait du violon. Je repris cet instrument et suivis des cours à la Musik-Hochschule, le conservatoire. Très vite, je fis l'école buissonnière. Je n'oublierai jamais le jour, c'était avant Noël, où ma mère rencontra en ville mon professeur de violon. – Et mon fils, fait-il des progrès ? – Votre fils, madame, cela fait six mois qu'il n'a pas mis les pieds chez moi ! Je n'ai pas été puni, parce que ma mère

⁴⁴² *Essayer voir, op.cit.*, p. 48.

avait horreur de me punir, et de toute façon, on investit dans le talent que l'on a, et non dans celui que l'on n'a pas⁴⁴³.

Ungerer avoue, dans cet épisode de l'apprentissage du violon dans son enfance, qu'il n'était pas intéressé par la musique. Pourtant, dans *Flix*, l'auteur insiste sur le fait que Flix est « très doué pour la musique, il devint le plus jeune violoniste de l'Orchestre symphonique de Clébardville. » Dans cet album, l'auteur souligne que le héros est docile et talentueux dans sa période d'apprentissage. Puis pour la cérémonie de mariage entre Flix et Mirzah, « chiens et chats chantaient ensemble pour entonner la marche nuptiale⁴⁴⁴ ».

Ainsi, la musique accompagne et caractérise les événements de la vie familiale et sociale. Elle produit des relations et des émotions dans la communauté. Ungerer dessine des images auditives pour insister sur l'écoute de l'histoire à travers la voix éthique, politique et poétique. Le bruit est un élément agité qui imprime une tension au *racontage*. Du coup, l'image est plus spectaculaire dans tous les sens. Le bruit annonce l'événement comme un avertissement ou un symptôme. Et nous verrons comment le raconteur hausse le ton de la voix.

Voix agitée contre l'absurde

Commençons par lire les deux dernières strophes du poème « L'Azur » de Stéphane Mallarmé :

En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire méchante,
Et du métal vivant sort en bleus angélus !

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;
Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?
Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !

Dans ce poème, on trouve la même résonance que dans la pensée d'Ungerer. Ici, dans « l'Azur », on entend le verbe « agir » à travers l'agitation des cloches. « La rêverie du ciel bleu

⁴⁴³ *A la guerre comme à la guerre, Dessins et souvenirs d'enfance*, préf. de Jean Vautrin, Strasbourg, La Nuée bleue/ DNA, 1991. p. 77.

⁴⁴⁴ *Flix*, op.cit., p. 28.

survit, [...] ça et là, à la mort théologique de l'azur⁴⁴⁵ ». Mais le ton est différent entre la voix mallarméenne et celle d'Ungerer.

Ungerer utilise souvent le motif des clochettes dans ses albums. La dédicace de *Flix* nous donne à voir un chien portant sur son dos, comme une hotte, un piège à rat dans lequel un rat a été attrapé. Une clochette est attachée au bout de sa queue, qui s'agite. Ce chien tient des papiers jaunes dans ses mains et sa queue s'agite comme la clochette. Ils font écho tous les deux. Que dit cette image ?

Flix raconte le commencement de l'amitié entre les deux communautés des chiens et des chats à travers, en premier plan, la vie du chien Flix. En second plan, l'histoire passe dans les détails. Ungerer souligne la mort des rats. D'abord, sous la voiture des Lagriffe après la naissance de Flix (p. 8), les deux rats sont en train de traverser et l'un est écrasé par la voiture. Dans cette scène, le lecteur voit un panneau indicateur dans lequel il y a une image de rat. Ici, Ungerer souligne l'inattention. Puis, vers la fin de l'histoire, Ungerer dessine des rats morts dans une boucherie. Et nous lisons le texte :

De retour de voyage de noces, Flix entra à l'usine de son père. Il ouvrit bientôt une succursale de pièges à rats à Clébardville. Là-bas, il rachetait les souris capturées pour en faire livraison à Chatville. (p. 30)

En effet, il nous semble que les chats symbolisent les Français. Les chiens symbolisent les Allemands. Avec les couleurs qui se réfèrent aux drapeaux des deux pays, on peut hasarder cette hypothèse. Selon cette hypothèse, les rats symbolisent les juifs. C'est donc une allusion au massacre des juifs par les nazis. Cette allusion fait aussi penser à *Maus*⁴⁴⁶ d'Art Spiegelman, écrit et dessiné dans les années 1972 et 1980 à New York. Il s'agit d'un récit autobiographique du père de l'auteur où le père raconte les persécutions et la Shoah des juifs dans les années 1930 et 1940. L'auteur transpose le fait historique dans un univers animalier où les Juifs sont représentés par des souris et les nazis par des chats. C'est pourquoi, si l'on connaît cette Histoire horrible, on comprend le rôle de l'image de la clochette jaune. L'agitation des clochettes insiste sur le réveil et la sensibilisation du lecteur qui ne connaîtrait pas l'Histoire ou l'aurait oublié. Ainsi l'agitation devient ici un emblème, celui de la vigilance par rapport à l'Histoire des guerres, des exterminations des peuples et des violences qui est ici rappelée.

⁴⁴⁵ Voir *L'Univers imaginaire de Mallarmé* de Jean-Pierre Richard, Paris, Éditions du Seuil, 1961.

⁴⁴⁶ D'abord sérialisé dans la revue *RAW* et ensuite publié en tome 1 en 1986 et tome 2 en 1991/ *Maus*, t. 1, Flammarion, 1987.

Dans la première partie, nous avons déjà évoqué, au deuxième chapitre « le choc et le chut », le rôle des clochettes agitées par des Pères Noël, qui dans *Allumette* servent à annoncer des explosions. C'est une allusion pour introduire l'histoire qui fait des bruits. Elle est intermédiaire entre le silence et les explosions comme un signe de présage.

Dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*, la clochette est attachée à la porte en remplacement de la sonnette lorsque le héros attend le voleur de ses poires :

Il alla chercher du fil, en attacha un bout à la poire dorée, et l'autre à la sonnette qui pendait à l'entrée de la villa. Puis, il passa son vieil uniforme de cavalier et se sangla dans la cuirasse luisante. Face à la porte ouverte, il attendit tout le jour, son sabre sous la main, prêt à servir. Les heures s'écoulèrent, et Monsieur Racine s'endormit.

Bizarrement, cette scène grotesque nous fait penser à Don Quichotte qui est dans sa bibliothèque. Dans *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès⁴⁴⁷, la bibliothèque « idéale » du héros est le lieu de commencement de la folie, en imaginant les personnages des livres dans sa réalité. On le voit bien dans la version illustrée par Gustave Doré [fig. 86]. Ce roman est une parodie de l'idéal chevaleresque. Avec un humour absurde, Cervantès critique la rigidité de la société espagnole de son époque. Depuis sa publication, il ne cesse d'influencer les auteurs et les artistes du monde entier.

A la manière de Don Quichotte, Monsieur Racine met son uniforme de cavalier en attendant le monstre. Avec l'uniforme, le personnage se déplace dans un monde imaginaire. La sonnerie de la clochette serait alors le commencement de la folie comme les sons des grelots, c'est-à-dire le jeu. Le jeu carnavalesque fait écho à l'absurdité du monde. Chez Ungerer, ce monde de carnaval est représenté par les objets récupérés que nous verrons par la suite.

⁴⁴⁷ Publié à Madrid en deux parties, en 1605 et 1615/ Éditions du Seuil, 1997.

ARTS DU « RECYCLAGE »

Les artistes contemporains métaphorisent le passage du temps et représentent la société par les objets récupérés dans les arts du « recyclage ». Les objets racontent la société humaine. Depuis le début de la société industrielle, les activités du recyclage transforment la pensée en art.

Chiffonnier artistique et littéraire

La poubelle et la déchèterie sont les lieux de la fin de vie des objets usés. Pourquoi Ungerer nous montre-t-il ces images ? Dès l'incipit, le personnage Allumette est présentée comme une orpheline de guerre dans un cadre en forme de boîte d'allumettes. Au fond, derrière Allumette, on voit la fumée d'une usine. Ensuite, en tournant la page, le lecteur voit Allumette, qui est en train de fouiller les poubelles dans un quartier sombre de la ville :

Allumette cherchait sa nourriture dans les poubelles. Elle trouvait abri sous des portes cochères et dormait dans des voitures abandonnées⁴⁴⁸.

La situation misérable de l'héroïne est renforcée par l'image et le texte. Sur l'image, on voit quatre gros rats. Ungerer fait de l'humour très noir avec les rats : jeu du cadre de l'image avec la queue d'un rat enroulé et dans l'écran de télé cassée, un autre rat met sur sa tête une boîte de conserve comme chapeau.

Ungerer reprend encore l'image des poubelles dans *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*. Dans une des scènes, l'ours en peluche est jeté dans une poubelle par les garçons qui jouaient au baseball avec lui. Il a été traité comme un ballon de baseball même s'il était un héros de guerre. Une vieille femme le recueille dans une scène suivante. Ici, Ungerer souligne la violence des garçons envers la petite fille Jasmine et un objet :

Je pouvais entendre les cris de Jasmine qui appelait désespérément à l'aide. À moitié aveugle, un œil arraché, meurtri, déchiré par endroits, couvert de boue, j'atterris dans les ordures.

Le lendemain matin, je fus ramassé par une vieille femme qui faisait les poubelles. Elle me mit dans une poussette bancal pleine de vieilles loques et de bouteilles vides⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ *Allumette, op. cit.*, p. 6.

⁴⁴⁹ *Otto, Autobiographie d'un ours en peluche, op. cit.*, p. 24-26.

Le visage de cette « vieille femme » chiffonnière ressemble au portrait de Tomi Ungerer. Dans cet album, Ungerer dessine également son autoportrait dans la scène de la cave, le jour du bombardement. Il convoque le traumatisme enfoui dans sa mémoire pour témoigner de la violence de la Guerre, pour ne pas oublier. Sur cette image, il a l'air soucieux et triste comme si cette mémoire le marquait encore. L'auteur est omniprésent dans les images de diverses manières [fig. 87].

Toujours sur la même image se trouve une affiche publicitaire « *enjoy Life with HAPPY Cola* » qui s'oppose à l'image des poubelles où l'on voit la chiffonnière [fig. 88]. Cette scène rappelle l'anecdote d'Ungerer du début des années new-yorkaises :

Je vivais avec Nancy au 20 West 71st Street dans la cave. Juste une pièce au sous-sol. C'était sombre, il n'y avait même pas de cuisine, on avait juste un petit réchaud. C'est là que j'ai commencé ma collection de journaux érotiques – à l'époque ce n'était que du nudisme – car le voisin achetait ces revues puis les jetait, et moi j'allais les rechercher dans la poubelle. (Rires)⁴⁵⁰

Cette idée de recyclage pour son art est essentielle. La poubelle trace la vie, la mort des objets. En tant qu'artiste et créateur, Ungerer aime bien faire revivre les objets.

Ungerer dessine encore des cimetières d'objets. Par exemple, un dépôt de ferraille dans *Zloty*, ou une déchèterie dans *Amis-Amies*. Avec les objets récupérés, Ungerer fait des bricolages et des assemblages. C'est ce que l'on voit dans *Amis-Amies*. On le verra attentivement plus tard (p. 236).

Ungerer artiste est une sorte de « chiffonnier artistique » de part sa position de collectionneur. Le chiffonnier est une personne qui ramasse des chiffons ou autres objets abandonnés dans les rues. Baudelaire métaphorise le chiffonnier est à l'image d'un poète comme il l'illustre dans la deuxième strophe du « vin des chiffonniers » dans *Les Fleurs du Mal* :

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son cœur en glorieux projets

⁴⁵⁰ Tomi Ungerer. *Tout sur votre auteur préféré*, op. cit., p. 70

Antoine Compagnon affirme que le chiffonnier est une figure du Temps, de Chronos. Il souligne que dans la littérature, le chiffonnier et le saltimbanque sont l'allégorie du poète⁴⁵¹. Ainsi Baudelaire serait un « chiffonnier littéraire » parce que, entre le poète et le chiffonnier, il y a une relation dialectique symbolisée par l'aspect économique : les poètes ont besoin de papier et les chiffonniers ramassent les vieux chiffons pour les papeteries. En France, la profession est à l'origine de l'expression courante « se battre comme des chiffonniers », en France. En effet, le chiffonnier est un homme libre dans un système industriel. Il est auto-entrepreneur comme on dirait aujourd'hui. Les artistes et les auteurs sont aussi auto-entrepreneurs. C'est ainsi que Tomi Ungerer est tout à la fois, collectionneur, artiste, auteur, inventeur en tant qu'auto-entrepreneur afin d'être indépendant comme un homme totalement libre.

Tomi Ungerer admire le travail d'Honoré Daumier (1809-1879). En tant qu'autodidacte, il a certainement appris des motifs et des éléments importants dans l'art de la caricature. Le motif des poires de Monsieur Racine dans *La grosse bête de Monsieur Racine* n'est pas un choix dû au hasard car Daumier a fait une caricature de Louis-Philippe, qu'il a intitulée *Les Poires*. Charles Baudelaire le qualifie dans son article « Quelques caricaturistes français » :

Daumier a poussé son art très loin, il en a fait un art sérieux ; c'est un grand caricaturiste. Pour l'apprécier dignement, il faut l'analyser au point de vue de l'artiste et au point de vue moral. – Comme artiste, ce qui distingue Daumier, c'est la certitude. Il dessine comme les grands maîtres. Son dessin est abondant, facile, c'est une improvisation suivie ; et pourtant ce n'est jamais du *chic*⁴⁵².

Chez Baudelaire, le mot 'chic' est très négatif comme chez Daumier avec qui Ungerer entre en résonance. On comprend pourquoi Baudelaire fait un lien entre le poète et le chiffonnier en refusant le 'chic' :

Le *chic*, mot affreux et bizarre et de moderne fabrique, dont j'ignore même l'orthographe, mais que je suis obligé d'employer, parce qu'il est consacré par les artistes pour exprimer une monstruosité moderne, signifie : absence de modèle et de nature. Le chic est l'abus de la mémoire ; encore le chic est-il plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau ; car il est des artistes doués d'une mémoire

⁴⁵¹ Antoine Compagnon le dit dans son cours sur *Les chiffonniers littéraires : Baudelaire et les autres*. Le 05 janvier 2016 : <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2016-01-05-16h30.htm>. Consulté le 26 avril 2017.

⁴⁵² Charles Baudelaire, *Critique d'art, suivi de critique musicale*, Édition établie par Claude Pichois, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1976, p. 216.

profonde des caractères et des formes, - Delacroix ou Daumier, - et qui n'ont rien à démêler avec le chic⁴⁵³.

À partir des extraits de Daumier et de Baudelaire, on peut dire qu'Ungerer ne fait pas dans le chic. Il fait plutôt dans une mémoire profonde des caractères et des formes. Pour *Allumette*, Ungerer a été inspiré par les trois versions d'Allumette comme le laisse entendre l'hommage sur la couverture intérieure : « Tomi Ungerer avec ses compliments à Hans Christian Andersen, aux Frères Grimm et à l'honorable Ambrose Bierce. » A travers la lecture de ces trois versions, Ungerer produit une version personnelle. On peut dire qu'il est aussi « chiffonnier littéraire » pour son *racontage*. Ungerer collecte des objets pour servir et créer son art. Il est grand collectionneur de livres et de jouets. Nous avons constaté qu'il les fait revivre dans ses albums. Dans *Otto*, après l'image des poubelles, on peut voir une image avec un antiquaire. La chiffonnière ramasse l'ours en peluche et le vend à l'antiquaire :

Elle me vendit à l'antiquaire, qui remplaça mon œil, gratta la boue, me raccommoda et me lava. « Ça tentera bien un collectionneur », se dit-il à lui-même en m'installant dans la vitrine de son magasin. Et je restai assis là, à regarder le monde passer⁴⁵⁴.

Dans ce texte, l'antiquaire énonce le mot « collectionneur » qui désigne l'auteur lui-même. Ce passage rappelle son anecdote personnelle : il a trouvé un ours en peluche semblable chez un brocanteur canadien.

La boutique de l'antiquaire est le lieu d'un temps hétérogène et multiculturel. Les objets tracent silencieusement le temps passé, un autre espace de temps. L'antiquaire peut aussi représenter une symbolique fantomatique parce que les usagers ont disparu en laissant les objets. C'est le miroir du temps. Les objets parlent de l'Histoire de l'Homme. Nous verrons ainsi la représentation de « douce chose » par la suite.

« Bonne nuit, douce chose »

Dans *Zloty*, en traversant la forêt, Zloty renverse un nain avec son scooter. Le narrateur annonce d'abord : « Le nain eut plus de peur que de mal ». Puis il affirme que « le scooter était mort » à la suite de l'accident. Ensuite, dans le déroulement de l'histoire, Kopek apparaît et emporte chez lui le scooter cassé et déréglé chez lui pour le réparer. Sa maison se situe au

⁴⁵³ « Du Chic et du poncif » dans *Critique d'Art* de Baudelaire, op.cit. p. 128.

⁴⁵⁴ *Otto, Autobiographie d'un ours en peluche*, op. cit., p. 27.

milieu d'un dépôt de ferraille, une sorte de cimetière de voitures et d'objets qui permet le recyclage des métaux. Les parents de Kopek réparent le scooter de Zloty :

Le scooter était comme neuf, avec en prime des pare-chocs, une sirène, un siège capitonné et même un portemanteau⁴⁵⁵.

De vert au début, le scooter de Zloty devient rose, de même sa forme qui est extensivement transformée elle aussi. Le scooter acquiert une deuxième vie grâce à la capacité de réparer dont font preuve les parents de Kopek.

L'album *Amis-Amies* replonge dans cette idée de recyclage. Le héros en est un garçon Rafi Bamoko, qui adore bricoler. Dans une scène à l'intérieur de la maison, on voit son atelier bien organisé et rempli d'outils divers, après le déménagement de sa famille. Il sait même monter un meuble pour aider sa mère. En outre, il sait fabriquer des jouets grâce à sa presse de forage, un cadeau d'anniversaire offert par son père. Dans les images de cet album, l'artiste expose ses œuvres en images. Par exemple Tomi Ungerer a conçu une forme de chat pour l'école maternelle, *Die-Katze*, à Wolfartsweier en Allemagne entre 2001 et 2002, que le lecteur voit à la page 7 [fig. 89].

Passionné par le bricolage et la réparation des objets cassés, l'auteur se reflète à travers les activités de bricolage du personnage de Rafi. On a l'impression qu'il n'y pas de frontière entre les personnages et l'auteur et ses œuvres, entre les assemblages et les images des personnages. A la question « qu'est-ce que tu fais ? » que Ki lorsque Rafi fabrique des choses, ce dernier répond « Je me fais des amis ». C'est ainsi que le titre *Amis-Amies* est double à la fois pour désigner l'amitié entre les deux personnages, Rafi et Ki mais aussi les œuvres loufoques fabriquées par Rafi qui sont finalement celles d'Ungerer. Dans l'album, les objets usés et récupérés sont transformés, assemblés pour donner naissance à des images loufoques :

Ensemble, ils partirent à la chasse aux trésors. De vieilles chaussures, des pantalons, des pulls, des gants... ils les rembourraient et un ami après l'autre vit le jour avec ses yeux en balles de ping-pong⁴⁵⁶.

Dans ce passage, le narrateur raconte le processus de fabrication des « amis-amies ». On en trouve l'écho avec l'histoire de *La Grosse bête de Monsieur Racine*⁴⁵⁷. Dans cet album, le narrateur raconte la description de la bête :

⁴⁵⁵ Zloty, *op.cit.*, np.

⁴⁵⁶ *Amis-Amies*, *op.cit.*, p. 10.

⁴⁵⁷ *The beast of Monsieur Racine*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1971.

De longues oreilles flasques pendaient comme des chaussettes des deux côtés d'une tête dont on ne voyait pas les yeux. Une crinière hirsute couronnait un museau tombant. Les pieds ressemblaient à des souches et les genoux flottaient dans une peau trop large. Ça ne faisait aucun bruit⁴⁵⁸.

Monsieur Racine, personnage à la retraite, joue petit à petit avec la bête en l'observant attentivement. Il lui offre à manger et au moment où cette bête voulait rentrer chez elle, le narrateur utilise le mot « l'animal » : « Il faisait nuit quand l'animal se leva pour partir ». Puis, Monsieur Racine souhaite à la bête « bonne nuit, douce chose ! » en l'embrassant et en ajoutant « revenez demain, nous passerons tous deux d'agréables moments. » L'animal se transforme en « douce chose ». Cette douce chose est indéfinissable malgré l'observation attentive de Monsieur Racine. A la fin de l'histoire, les deux enfants se révèlent eux-mêmes :

L'animal, qui était toujours resté silencieux, éclata nerveusement d'un rire bête. En se secouant et se tortillant, il se fendit et se mit en pièces. Et d'un tas de peaux et de chiffons sortirent deux enfants⁴⁵⁹.

Dans ce texte, les quatre verbes pronominaux marquent le mouvement de la « douce chose ». C'est comme si un automate bougeait. Que représente cette douce chose ? Les deux enfants sortent de cette « douce chose ». *La Grosse bête de Monsieur Racine* est dédiée à Maurice Sendak qui avait publié *In the Night Kitchen*⁴⁶⁰ en 1970. Dans l'image de la gare en double page, qui s'ouvre sur l'arrivée de la bête à Paris, sur la partie de gauche, on voit un personnage en train de lire un journal où apparaît son nom « SENDAK A PARIS ». À côté de cette scène, on voit un couple d'amoureux qui représentent certainement une allusion au couple Tomi et Yvonne Ungerer fraîchement mariés. À côté d'eux, un personnel de gare qui tient un bâton en forme de O qui pourrait signifier un anneau de mariage. En effet, sur la double-page précédente, Tomi Ungerer a d'abord laissé un indice « Y ♥ W » sur le bras d'un personnage sur le camion d'une grue qui est au milieu de la scène de la gare, pour transporter la bête. C'est pourquoi la forme de la bête peut facilement se deviner. À l'époque, *Cuisine de nuit* de Sendak fit un scandale car le raconteur y dessine le sexe du personnage Mickey [fig. 90]. Dans cette circonstance, nous devinons que Tomi Ungerer voulait aller plus loin dans son album tout en soulignant l'étrange forme de « douce chose », puisqu'il a également eu un scandale à cause de

⁴⁵⁸ *La Grosse bête de Monsieur Racine*, op.cit., n.p.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ New York, Harpen & Row/ *Cuisine de nuit*, Paris, L'école des loisirs, 1972.

la publication de *Fornicon*. Dans la préface, Sendak explique son intérêt pour l'art populaire dans « Certains de mes dessins », de *Pictures* :

Cuisine de nuit et, dans une moindre mesure, Max reflètent un art populaire américain à la fois grossier et étrangement surréaliste, un art qui englobe l'Empire State Building, les dessins animés syncopés de Disney, les super-héros tout emballés d'aluminium, ainsi qu'un art moderne inscrit avec beaucoup de sensualité dans les films⁴⁶¹.

Bien qu'il soit essentiel dans l'art populaire, dans la littérature de jeunesse, on ne veut pas montrer l'aspect « grossier » ou « sensuel » du corps. Ungerer disait « Je ne dirai pas que Monsieur Racine est un livre pour enfants mais un livre satirique »⁴⁶² [fig. 91]. Il explique aussi que cet album « n'est qu'un canular, qu'une grosse blague »⁴⁶³. Néanmoins, des scènes de nus dans les tableaux contenus, à l'origine, sur l'image du fumoir de Monsieur Racine, sont supprimés⁴⁶⁴ et restent vides, c'est ce que voit le lecteur dans l'illustration.

Ainsi, pour revenir à l'album *Cuisine de nuit* de Sendak, l'habit de Mickey ressemble à un grand pyjama, car Mickey est auparavant tombé dans la farine qui l'enveloppe. Cet habit ressemble au tas de chiffons de la bête, mais cela ne se voit pas vraiment car la bête marche à quatre pattes. Ces chiffons ressemblaient à des « peaux » évoquant le jeu d'enfance comme le jeu du fantôme avec le tissu. L'album *La Grosse bête de Monsieur Racine* d'Ungerer et *Cuisine de nuit* de Sendak sont en grande résonance avec l'espièglerie de Max et Moritz, les personnages de Wilhelm Busch dont Ungerer et Sendak étaient des lecteurs. Dans les scènes des petits vauriens, Max et Moritz, les jeux de l'enfance, ces deux auteurs aiment à choquer ou railler les adultes rigides. Nous verrons désormais l'idée du recyclage des jouets chez Ungerer.

Recyclage des jouets

Et dans mes livres d'enfants on peut même retrouver certains de mes objets, la grosse locomotive verte est dans *Papa Schnapp* par exemple, dans la gare. [...] Tout d'un coup je me suis mis à collectionner... et ceci vraiment avec fanatisme, je

⁴⁶¹ (Harper & Row, 1971), dans Maurice Sendak. *Tout sur votre auteur préféré*, op.cit., p. 42.

⁴⁶² Tomi Ungerer. *Tout sur votre auteur préféré*, op. cit., p. 42.

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

voyageais 150 kilomètres dans un endroit avec le seul but d'acheter peut-être une belle pièce⁴⁶⁵.

Dans son témoignage, Ungerer parle des images de véhicules dans *Papaski*. On voit en illustration sa collection : une belle voiture jaune⁴⁶⁶ (p. 12), un rouleau compresseur (p. 14), « la grosse locomotive verte », dont il a parlé sur la double page (p. 22-23), une voiture verte (p. 24), voire un avion (p. 26) rien que dans cet album. Ici, le trait et les couleurs confèrent aux images des jouets une belle forme comme si on les voyait réellement. Ils sont facilement identifiables dans sa collection. Aujourd'hui, ils sont exposés au Musée Tomi Ungerer de Strasbourg. Ils servent à situer le rapport à la réalité car les jouets reflètent notre société. En outre, dans *Jean de la lune*, on peut observer une cour pleine de véhicules [fig. 92] : véhicules de pompiers, de police, véhicules militaires, civils, ou encore le vélo du marchand de glace avec son personnage⁴⁶⁷. Si l'on considère ses dessins d'enfance, le petit Tomi Ungerer adorait déjà dessiner des moyens de locomotion. Puis en tant qu'auteur de jeunesse et dessinateur, il a certainement retrouvé le goût de son enfance à travers sa collection de jouets mécaniques [fig. 93]. Après une étape d'observation, il a repris ses jouets à trois dimensions pour les transformer en images bidimensionnels sur le papier après observation. Ungerer s'intéressait également, pour sa collection, à des objets ou des imprimés ayant des caractères « absurdes » et « abominables ». Il semble que sa collection reflète notre société humaine qui semble l'inspirer. Sur ce point-là, il a certainement besoin de les observer pour mieux les dessiner :

Quand j'étais aux Etats-Unis j'ai établi un précédent légal en arrivant à faire accepter que l'achat de mes jouets soit déductible de mes impôts. J'ai expliqué qu'un photographe a besoin d'un modèle, d'une « belle fille » - moi aussi d'ailleurs. Donc je suis arrivé à faire admettre que j'avais besoin de jouets comme modèles, pour mes livres d'enfants. Et tous mes jouets que j'ai donnés ensuite à la Ville de Strasbourg, c'est un petit peu aux dépens des services des Impôts américains⁴⁶⁸.

L'imagination de l'artiste n'est pas le fruit du hasard. L'observation apparaît comme une étape essentielle pour le dessin. C'est pourquoi il nous semble que le trait du dessin

⁴⁶⁵ « O », dans *Abécédaire Tomi Ungerer, Livret d'aide à la visite*, conception de Martine Debaene et Sandrine Pons, Musée de la ville de Strasbourg, 2007.

⁴⁶⁶ Une forme de la voiture d'André Citroën, Paris, vers 1924 :

<http://www.musees.strasbourg.eu/index.php?page=mtu-oeuvres-choisies-jouets>

⁴⁶⁷ Il y a eu l'exposition « Tomi s'amuse. Jeux et jouets de la collection Tomi Ungerer », du 16 novembre 2012 au 31 mars 2013, au musée Tomi Ungerer.

⁴⁶⁸ « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer », dans *La Revue des livres pour enfants, autour de Tomi Ungerer*, N° spécial 171, septembre 1996, p. 55.

d'Ungerer est très juste⁴⁶⁹. Il souligne d'ailleurs son souci d'une collection vivante, son souci de faire vivre des objets :

En donnant une collection pareille, tout le monde me dit que je suis fou, que cela vaut une fortune. [...] Au moins je sais que ça sert ; je vais pouvoir venir un dimanche après-midi et voir des enfants qui s'esclaffent et alors la collection sera vivante. Une collection qui n'est pas vivante ne vaut pas la peine d'exister⁴⁷⁰.

Le mouvement est le principe des jouets mécaniques. Ainsi dans la pensée de donation d'Ungerer, on peut observer l'idée mécanique, sentimentale et éthique afin de faire vivre la société, au moins les enfants et leur famille. Une limite demeure, les jouets mécaniques restent immobiles comme des dessins. Il faut les imaginer en mouvement. Il n'y a que dans le film documentaire français « Tomi à ressorts » (1997) de Christian Klein que Tomi Ungerer lui-même fait une visite guidée de son extraordinaire collection de jouets du XIX^e siècle à nos jours⁴⁷¹.

Au musée, quand il n'y a pas de visiteurs, pas d'activités, ni de conférences, l'atmosphère qui peut y régner est telle un cimetière d'œuvres recouvertes de poussière. C'est pourquoi il est nécessaire d'inventer des activités avec et à travers les œuvres parce que les œuvres sont le miroir de notre société.

Walter Benjamin disait que « l'enfant se crée toute l'affaire à nouveau, recommence depuis le début encore une fois⁴⁷² ». Chez Ungerer, on trouve ce rythme du recommencement tel un enfant qui joue. Ungerer n'utilise pas la gomme mais il dessine sans cesse jusqu'à ce qu'il soit satisfait de ses dessins, jusqu'à ce qu'ils aient des traits fluides. On peut alors se demander si cette répétition du travail ne crée pas l'ennui.

Répéter la même chose serait le fond commun à proprement parler. Non pas un « faire-comme-si », mais un « faire-sans-cesse », la transformation de l'expérience qui bouleverse le plus en une habitude, voilà l'essence du jeu. Car le jeu, et rien d'autre, est la mère douloureuse de toute habitude. Manger, dormir, s'habiller, se laver, doivent

⁴⁶⁹ Claude Lapointe a affirmé sa justesse du trait pour les dessins à travers ses yeux en tant qu'illustrateur et enseignant. Il est le fondateur de l'atelier d'illustration à l'École des arts décoratifs de Strasbourg. Il y a enseigné pendant presque 40 ans.

⁴⁷⁰ « C », dans *Abécédaire Tomi Ungerer*, op. cit.

⁴⁷¹ Diffusé sur Arte le 27 avril 1999 et le 25 novembre 2006 :

http://www.dailymotion.com/video/x3wm9l_tomi-a-ressort-tomi-ungerer-2006-11_creation,

consulté le 6 décembre 2016.

⁴⁷² Walter Benjamin, *Enfance, Éloge de la poupée* et autres essais, traduit de l'allemand, présenté et annoté par Philippe Ivernel, Paris, Édition Payot & Rivages, 2011, p. 97.

être inoculés au petit marmot frémissant sur un mode ludique, selon le rythme de petits vers poétiques d'accompagnement⁴⁷³.

Benjamin nous manifeste bien l'importance du poème du jeu dans et par la continuité répétitive de la vie. C'est une façon pour apprendre à vivre et à revivre et pour éduquer à la vie. De cette manière, Ungerer revient sans cesse sur le jeu d'enfance et de mots et d'images dans ses albums. Par la suite, nous verrons la relation de l'autodidacte et de la didactique.

AUTODIDACTE ET DIDACTIQUE

En suivant seulement deux années de formation en art publicitaire, on peut avancer que la majeure partie du travail de Tomi Ungerer se fonde sur un travail d'autodidacte. Comment s'est-il approprié son travail d'auteur d'albums ? Sa posture de créateur et sa passion pour les collections de livres et de jouets participent de la démarche autodidactique, produisant des œuvres avec un fort aspect didactique et une démarche méthodique.

Autodidacte- autocritique

Le regard de Tomi Ungerer fixe la réalité « flottante ». Il nous semble que sa collection de jouets permet à l'auteur de développer ses compétences d'autodidacte en ce sens qu'il accorde une place importante à l'observation. Même s'il a intégré en octobre 1953 la section des publicitaires de l'Ecole des Arts décoratifs de Strasbourg, il a été renvoyé au cours de la deuxième année, en obtenant un certificat d'aptitude signé par le directeur, qui, selon lui, n'a servi en fin de compte à rien⁴⁷⁴.

Eh oui, le dessin s'apprend - avec rigueur et discipline. En ce qui me concerne, c'est bien après les années d'études que j'ai essayé de rattraper le temps perdu, en apprenant le dessin par mes propres moyens pour le perfectionner⁴⁷⁵.

Pour l'apprentissage du dessin, Ungerer utilise sans cesse *le Petit Larousse*, et ce dès son enfance. Il qualifie sa démarche de travail de « faire-sans-cesse » :

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ *Un point c'est tout. op. cit*, p. 50.

⁴⁷⁵ Tomi Ungerer, *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 53.

Mais c'est surtout le *Petit Larousse* dans sa reliure saumonée, avec ses pages roses, ses multiples vignettes et planches, qui nourrissait mon imagination⁴⁷⁶.

Ungerer a avoué qu'il l'a recopié à maintes reprises pour comprendre, presque en apprenant les images par cœur et corps, la fonction du dessin même à l'âge adulte. Il semble que ce travail incessant ait rendu son trait à la fois libre et rigoureux. Comme on a déjà vu avec sa collection de jouets, Ungerer observe avant tout des motifs, des objets, des phénomènes qui sont à l'origine de la création de ses albums. C'est ce que l'on voit dans l'attitude de Monsieur Racine dans *La grosse bête de Monsieur Racine*. Cela correspond à l'attitude d'Ungerer dans sa passion pour la botanique dont il a parlé avec Arthur Hubschmid :

Oui, c'était pour les identifier, pour les voir, ça m'intéressait. Parfois, je les conservais dans des cahiers, et souvent je les photographiais, c'était plus simple. Je me suis toujours intéressé à tout⁴⁷⁷.

Sa curiosité semble ne pas avoir de limites. Son observation et sa curiosité sont des élans pour la création. Il semble qu'il ait fait des recherches anatomiques sur la nature, les objets et la société humaine. Ungerer disait donc paradoxalement que « la vie est une école, la mort des grandes vacances⁴⁷⁸ ». Il évoque sa volonté de travailler comme suit :

Il faut que je me force à travailler ; les choses ne viennent pas si facilement que cela en a l'air. Même si je produis quelquefois en un seul jour 200 dessins, c'est parce que je me suis acharné pendant six mois à faire des esquisses⁴⁷⁹.

La perfection de l'œuvre vient de ce travail qu'il qualifie de « faire-sans-cesse ». La répétition de ce rythme aboutit à la transformation dans un mouvement en spirale. C'est pourquoi on peut dire de ses albums qu'ils font école puisque ses expériences de vie s'y retrouvent. Dans cette démarche d'autodidacte, il insiste sur la volonté du sujet dans ses albums. Pour développer son art et son type de littérature, il s'est nourri de lectures. Sa passion de la lecture, de l'histoire et de l'image, et ce dès son enfance, y trouve toute sa place. Puis s'ajoute, sa passion pour la poésie française s'y ajoute :

⁴⁷⁶ « L », dans *Abécédaire Tomi Ungerer, op. cit.*

⁴⁷⁷ Tomi Ungerer, *tout sur votre auteur préféré*, p. 72.

⁴⁷⁸ *Vrac, op. cit.*, p. 55.

⁴⁷⁹ « D », dans *Abécédaire Tomi Ungerer, Livret d'aide à la visite, op. cit.*

J'ai quitté le système d'éducation français à temps pour ne pas être dégoûté par la littérature⁴⁸⁰.

Dévorant les livres, Ungerer s'est nourri de littérature. Dans ses œuvres, on voit beaucoup de résonances avec la poésie française de Mallarmé, de Verlaine, de Prévert, les œuvres de Jarry, ou encore de Camus. Les contes et les fables tiennent aussi une grande place, il les revisite sans cesse pour les détourner et les déplacer dans son propre monde. Ainsi, ses œuvres sont caractérisées par sa biographie, son portrait qu'il amène jusqu'à la dérision, comme dans « Otto » qui rappelle le préfixe *auto-*, « de soi-même » :

J'adore être pris au sérieux. Mais je n'aime pas me prendre moi-même au sérieux. J'ai mon *alter ego* qui s'appelle M. Mal parti, c'est un personnage que je n'ai jamais dessiné, c'est un personnage de dialogue intérieur. Je lui donne la possibilité absolue de se moquer de moi, de ce que je dis⁴⁸¹.

L'autodérision qui le caractérise est typiquement alsacienne, selon Freddy Sarg dans son *Petit manuel des grivoiseries alsaciennes*⁴⁸². Se moquer de soi est une manière de faire son autocritique, qui semble une étape de son processus de création. L'autodidacte Tomi Ungerer ne cesse de faire des autocritiques devant les dessins qu'il a produits, notamment ses œuvres des années 1950 et 1960 :

Je ne comprends pas comment mes livres, des livres que j'ai faits il y a trente ans, sont encore là ; ça me dépasse, et ça me gêne. Les textes ça va, l'idée aussi, mais je trouve ça mal dessiné. Or c'est peut-être justement parce que c'est mal dessiné que ça garde une certaine innocence⁴⁸³.

Nous pensons qu'aujourd'hui, partant du constat que le monde change tellement vite, il est nécessaire d'être autodidacte car l'autodidaxie se présente comme un mode de vie alternatif pour développer des activités subjectives. Serge Martin disait que le « sujet s'invente, dans et par le langage comme activité trans-subjective⁴⁸⁴ ». Ainsi, l'autodidacte apprend dans une

⁴⁸⁰ Vrac, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁸¹ Tomi Ungerer le dit dans le film documentaire, *Zig Zag* de José Maria Berzosa à l'occasion de l'exposition au Musée des arts décoratifs de Paris, organisé par François Mathey en 1981.

⁴⁸² Illustré par Charly Barat, Le Verger Éditeur, 1994.

⁴⁸³ « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer », dans *La Revue des livres pour enfants, autour de Tomi Ungerer*, N° spécial 171, septembre 1996, p. 54.

⁴⁸⁴ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, L'Harmattan, coll. Enfance & Langages, 2014, p. 21.

relation intersubjective à travers des œuvres ou des expériences. Nous verrons désormais la leçon de transformation qui est une pensée centrale d'Ungerer.

Leçon de transformation

Dans *Crictor*, l'institutrice Madame Bodot donne une leçon d'arithmétique, de calcul. Dans cette scène, le serpent assiste à la classe avec ses élèves-enfants. Ensuite, le narrateur dit : « Crictor apprit bientôt à sa manière, la forme de l'alphabet⁴⁸⁵ » [fig. 94]. On peut y voir Crictor qui façonne les lettres de l'alphabet avec son corps. Il en est de même pour les chiffres. Le mouvement de son corps représente des chiffres. Le mouvement des signes. Les signes enmouvements. Apprend-il le biais du corps ?

En outre, il se transforme en objet de jeu pour les enfants afin qu'ils jouent ensemble. (p. 24-25) Il s'agit d'un geste engageant pour les autres. Il est aussi accompagnateur des boy-scouts qui apprennent à former des nœuds. Le serpent se transforme lui-même en nœud (p. 26). On peut dire qu'ici, Ungerer montre le poème de la transformation. Il s'agit de se transformer sans cesse selon la situation, avec le corps et le geste.

Dans *Emile*, le poulpe Émile se transforme en divers objets ou en autres animaux en changeant la position de son corps pour plaire aux autres : « Les gens adoraient le voir prendre toutes sortes de formes. » (p. 20) [fig. 95]. Ici, l'animal adopte une attitude de bouffon dans un geste théâtral ou acrobatique. Le geste théâtral est le geste adapté « du caméléon » chez Ungerer. S'agit-il d'une adaptation selon la situation vécue par lui ?

L'occupation de l'Alsace par les nazis ne laisse en effet guère de temps au jeune Tomi pour caresser les rêves de l'adolescence. « Là se trouve l'origine de mon caméléonisme. Tout était remis en perspective par la complexité de la situation. Français à la maison, Allemand à l'école, Alsacien avec mes petits copains »⁴⁸⁶.

Il semble qu'Ungerer déplace la question du changement de la langue à la transformation des gestes. Dans cette situation imposée et complexe, il faut surveiller sa propre langue, sinon le danger guette. Le changement des langues devient selon la situation sociale une question de survie. À l'époque, sous le régime nazi, le poème traitant de la transformation est un poème existentiel soulignant la nécessité de s'adapter au monde :

⁴⁸⁵ *Crictor*, op. cit., p. 20.

⁴⁸⁶ *Mon Alsace*, Texte de Paul Boeglin, notices de Thérèse Willer, La Nuée bleue, 1997, p. 15.

Je n'ai pas de langue maternelle. J'ai simplement plusieurs langues fraternelles. Dans chaque langue, je parle avec un accent différent. C'est sans doute dû à mon caméléonisme alsacien, mon mimétisme. Je parle français avec un accent germanique, l'allemand avec un accent français. En anglais, mon accent varie : si je suis à New York, je retrouve en partie un accent juif new-yorkais, par contre, si je suis au Canada, je retrouve un peu l'accent canadien. Maintenant je vis en Irlande, et mes enfants trouvent très rigolo que j'aie un accent plutôt irlandais qui ne soit pas vraiment irlandais⁴⁸⁷.

Il apparaît chez Ungerer un refus de parler avec une langue unique. Les langues étrangères ne sont pas les langues des autres. Elles deviennent sa langue. Sa voix mimétique est une voix théâtrale. Ungerer évoque des voix plurielles qu'il adapte aux différents espaces. On peut dire qu'il emploie une voix qui illustre une relation. Il donne l'impression de mettre des couleurs ou des nuances dans chaque langue qu'il emploie avec sa voix malgré son mimétisme en décrivant l'accent. Ses expériences de vie tracent ce que l'on pourrait qualifier de « plurilinguistique ».

Chez Ungerer, le sujet de la transformation revient sans cesse comme par la rencontre et par la création. Il disait que « le grand luxe dans la vie ce sont les rencontres⁴⁸⁸ ». Dans *Les Trois brigands* et *Le Géant de Zéralda*, la transformation du personnage de mauvais en bon se fait par la rencontre d'un autre. La rencontre est celle de la relation entre les deux sujets qui produisent la métamorphose d'un des deux sujets. Comme les trois brigands et l'ogre, on peut se métamorphoser par un changement de vision. Ainsi, l'auteur donne une leçon de transformation du sujet par la rencontre et la relation intersubjective des voix : une voix que l'on peut définir comme éthique et poétique.

Dans *Amis-Amies*, les deux enfants, Rafi et Ki, transforment les objets récupérés en œuvres. Il s'agit aussi d'une leçon de transformation des objets simples en art. Dans cet album, Ungerer insiste sur les activités autonomes des enfants qui utilisent de vrais outils comme des adultes, sans manifester de peur. Le père de Rafi transmet à son fils l'amour du bricolage en lui offrant des outils de bricolage pour son anniversaire. Les parents sont comme un des accompagnateurs ou des guides qui contribuent à développer les capacités des enfants. Ainsi, Ungerer se présente comme un père pour Rafi afin que le lecteur devienne sujet de sa vie à

⁴⁸⁷ *Vrac*, p. 52.

⁴⁸⁸ « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer », dans *La Revue des livres pour enfants, autour de Tomi Ungerer*, N° spécial 171, septembre 1996, p. 52.

travers son *racontage*. Nous nous pencherons à présent sur l'éthique-poétique et la leçon de morale dans et par la voix du raconteur.

Ethique-poétique et leçon de morale

Dans mes livres en général, il y a toujours une sorte de morale humaniste, parce qu'aux enfants, je pense qu'il faut déjà leur faire passer des messages. (...) Il faut respecter les enfants parce qu'ils sont bien plus intelligents que nous⁴⁸⁹.

Dans cette citation, Tomi Ungerer décrit les enfants comme des sujets à part entière, et non comme les objets de leurs parents ou des adultes. Cette vision de l'enfant est très présente dans les albums de l'auteur, comme nous l'avons déjà vu. Il apparaît que l'enjeu entourant la création d'un album serait de transmettre ce qu'il nomme « la morale humaniste ».

Pour le *racontage*, Serge Martin souligne l'association éthique-poétique d'une forme de vie (« posture ») et d'une forme de langage (« morale ») avec l'association idéogrammatique du proverbe au récit qui est un enroulement « spiralaire » qui se rejouant ensemble dans la métaphore du lierre et des ruines⁴⁹⁰. Cela rappelle l'image du serpent, dans *Crictor*, dont le corps est enroulé sur un poteau électrique : malgré le risque d'électrocution, il va attraper le cerf-volant emmêlé sur les fils électriques, afin d'aider les enfants qui jouaient avec [fig. 96]. L'auteur lui-même a eu le courage d'évoquer les problèmes sociaux autant que les sujets graves :

Je préconise depuis longtemps l'enseignement dès la maternelle du respect sous toutes ses formes, des races, des religions, de la nature, de la nourriture, du travail, *etc.* Le respect est la clé de l'éthique. Une conscience se développe avec l'enseignement que le mal est ce qui fait souffrir, et que rien n'est plus rentable que la bonne volonté. [...]

La littérature enfantine est bien anémique, sinon inexistante, lorsqu'il s'agit de traiter des sujets comme la misère, la faim, la violence et les catastrophes qui sévissent sur nos vallées de larmes.

Et s'il faut traumatiser les enfants pour leur donner une prise de conscience, faisons-le et vite- c'est une question d'orientation. À savoir : tous égaux et tous différents⁴⁹¹.

Ungerer n'hésite pas à dire qu'« il faut traumatiser les enfants pour leur donner une prise de conscience ». Dans son discours, il souligne l'importance d'une confiance envers l'enfant, d'une subjectivation en construction. Pourquoi utilise-t-il le verbe « traumatiser » ? Il s'attaque au monde des enfants dans une société où les adultes éduquent les enfants à l'image d'êtres

⁴⁸⁹ Tomi Ungerer, « Leçon du dessin », 05, 11, 2009.

⁴⁹⁰ Voir *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université, op. cit.*, p. 43.

⁴⁹¹ Philippe Thirault (Scénario), *Les enfants sauvés, huit histoires de survie*, illustré par Gabriel Liniero Ippoliti et alii., Avant-propos de Simone Veil, Préface de Tomi Ungerer, Delcourt, 2008.

faibles. Pour illustrer cette idée, on retrouve par exemple, dans *Zloty*, une petite fille forte, héroïque, telle un nouveau modèle du Petit chaperon rouge, qui sait conduire un scooter et soigner un loup blessé. Dans le deuxième mouvement de l'histoire de cet album, devant la catastrophe, personne n'est découragé, la ville se reconstruit rapidement par la solidarité des gens.

Depuis la publication de *Flix*, la morale sur l'humanité et la solidarité sont des sujets de plus en plus accentués dans les albums d'Ungerer. A propos de l'opinion d'Ungerer, comme « traumatiser les enfants », il est nécessaire d'être attentif selon le caractère des enfants, car le traumatisme peut provoquer la peur, l'angoisse, le sentiment d'impuissance et d'horreur. On voit ces éléments dans les albums de Tomi Ungerer. Son but était une manière de mettre en avant une « désensibilisation systématique » pour dompter les obstacles et les douleurs de la vie. Il souhaite également dénoncer tout ce qui est amoral : le préjugé, le racisme, la violence etc.

Nous conseillons aux lecteurs, enfants et adultes, une lecture commune des albums de Tomi Ungerer : il vaut mieux les lire ensemble pour en discuter puisque les problèmes sociaux sont difficiles à digérer de manière isolée. La vie est parfois belle, et parfois non, comme la météo, bonne et mauvaise. La question de l'éthique résonne avec la morale et nous interpelle sur le chemin de la vie, qu'il soit long ou court. Selon les conditions de vie, le traumatisme paraît parfois inévitable. Mais on peut choisir la rencontre, la solidarité, l'humanité pour accompagner l'autre, enfant et adulte. L'âge n'est pas important pour la littérature, la morale, l'éthique. L'essentiel étant de raconter des histoires pour transmettre les expériences de vie à travers le langage poétique et éthique.

9. RACONTAGES-MONTAGES

Il y a beaucoup de jeunes illustrateurs qui viennent me consulter. Je leur dis que le dessin ne suffit pas. Dans tous les grands classiques de la littérature enfantine, le texte et l'image ont toujours été conçus par la même personne. L'essentiel c'est d'être auteur ; comme pour avoir un enfant, il faut un père et une mère⁴⁹².

Ungerer compare l'album à un enfant, le texte et l'image à un père et une mère. C'est une métaphore qui correspond bien à la particularité de l'album. C'est toujours une question d'équilibre entre le texte et l'image. Comment peut-on engendrer l'album ? Ce n'est pas évident à dire en un mot.

En français, en anglais et en allemand on dit un « livre d'images », « picture book », « bilderbook ». Donc l'image est primordiale, on regarde d'abord l'image et on lit le texte ensuite. Mais ça peut changer aussi avec l'âge⁴⁹³.

En coréen, on dit 그림 책. Littéralement « picture book ». L'album, à l'origine, le cahier du souvenir, plutôt sentimental. Ce souvenir est souvent lié à l'enfance. C'est ce que l'on voit dans les albums d'Ungerer. Ungerer revisite l'espace temporel de son enfance avec les histoires qu'il a écoutées, lues et vues. On peut presque dire que l'album est l'espace d'un poème de l'enfance.

Nous avons déjà évoqué un peu la question de « racontage-montage » pour créer l'album dans le sens de tournage comme on réalise un film, dans notre deuxième partie.

Le '*racontage-montage*' est un concept qui se compose de deux notions : le '*racontage*' et le '*montage*'. Le '*racontage*' est un concept emprunté au *Raconteur* (1931) de Walter Benjamin par Serge Martin. Ce dernier construit la notion de *racontage* pour la poétique de la voix. A partir de cette notion, nous développerons le *racontage-montage* afin d'analyser les albums qui se composent en général de texte et d'image.

La notion de *racontage* est liée aussi à l'expérience de lecture. Cette notion est incluse dans les activités de lecture. A travers l'histoire, on raconte une expérience de vie. Par conséquent, le *racontage* peut être appelé « la voix poétique » selon Serge Martin. Le lecteur voyage à travers l'histoire. On raconte le voyage des histoires. Pour Serge Martin, la voix n'est

⁴⁹² « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer », dans *La Revue des livres pour enfants, autour de Tomi Ungerer*, N° spécial 171, septembre 1996, p. 50.

⁴⁹³ *Ibid.*

pas seulement la voix de l'auteur et de l'artiste, mais aussi la voix dans l'écriture, la voix de la lecture. Il s'agit de la voix théâtrale. On peut considérer que cette voix est comme l'âme du mort qui parle à travers la bouche du chaman. Par exemple, Tomi Ungerer convoque « la fable de l'ombre ». La fable des fantômes. La mort. La mort des autres. L'amour dans et pour les autres. A travers les œuvres, la voix de l'auteur raconte les expériences de la vie. Malgré la disparition du corps, la voix reste dans l'écriture. Elle est là tranquillement en passant par la bouche du lecteur. Par conséquent, nous vivons dans le présent, mais la voix du passé y reste dans le temps hétérogène. L'image survivante du passé est superposée dans les nouvelles images dans nos vies en créant parfois des tensions.

Le montage consiste à « monter des images ». Il s'agit d'une composition des images. D'après la définition du dictionnaire, le montage est une « opération qui consiste à assembler les divers éléments d'un objet en vue de son utilisation. » En parlant de technologie, le montage est un « assemblage des divers plans d'un film en fonction de la continuité du film et avec synchronisation des enregistrements sonores. »

On utilise souvent le mot « montage », dans des domaines divers. D'abord, pour le film, il s'agit d'une composition de séquences. On se livre, plus précisément, au découpage et au collage de la scène pour un plan déterminé. Dans le domaine de l'imprimerie, il s'agit d'une composition de documents, de dessins, de photographies pour produire l'objet imprimé. C'est ainsi que le montage est la composition d'une mise en scène, d'une mise en image et d'une mise en place.

A propos de *Sens unique*, Ernst Bloch introduit le concept de « surréalisme philosophique ». Meschonnic convoque cette dénomination pour souligner la présence d'une « pensée en forme de passage » et d'un « montage photographique »⁴⁹⁴ :

Ce travail avait commencé dans les parodies invisibles de Lautréamont. Il se poursuivait dans l'inversion de textes de Valéry par Breton et Éluard dans *Notes sur la poésie*. Le rejet de l'intrigue, du héros, dans le roman. Le montage « vise à délier le roman de l'idéologie bourgeoise »⁴⁹⁵.

Le montage est comme un chiffonnage littéraire. C'est pourquoi le *racontage-montage* est une action de recomposer le texte-image comme le collage ou l'assemblage.

⁴⁹⁴ Cité par Josef Fűrnkäs, « *La Voie à sens unique weimarienne* de Walter Benjamin », dans *Weimar ou l'explosion de la modernité*, p. 255.

⁴⁹⁵ Jean-Pierre Morel, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », dans *Collage et montage*, p. 68. Cité par Meschonnic, *Modernité, Modernité*, p. 101.

ESPACE LUDIQUE, PARODIQUE ET CARICATURAL

Pour Ungerer, l'album est le lieu de son enfance et de jeu du réel et de l'irréel. Il crée l'espace imaginaire tout en insistant sur l'absurdité avec un rire léger et sérieux. Comment emmêle-t-il les objets du rire ?

Jeux du point, du cadre et de l'enfance

Pas de baiser pour maman est très sobre par rapport aux autres albums d'Ungerer car, pour ce livre, il a réalisé les dessins au crayon sans couleurs pour ce livre. *Otto, autobiographie d'un ours en peluche* a aussi les dessins au crayon, mais avec des couleurs. Afin d'assurer un équilibre entre le texte et l'image, le texte occupe une place importante qui s'étale sur trois chapitres. Ungerer disait que *Pas de baiser pour maman* est une histoire autobiographique. En effet, comme le héros Jo, il était réfractaire même à l'affection⁴⁹⁶.

Le petit chat Jo n'aime pas l'affection de sa mère. Dans ce livre, on voit toutes ses farces. C'est un enfant terrible comme Max et Moritz, les deux personnages de Wilhelm Busch. Dans le chapitre 2, Ungerer dessine l'image de Jo qui joue avec un lance-pierre : on y voit la pierre ronde qui sort du cadre. Donc le cadre n'est pas fermé ; tout se passe comme s'il avait été détruit par le lance-pierre. On voit le double jeu. Le jeu de l'enfance et le jeu de l'image et du cadre. On voit le jeu du point ou du cercle : les deux yeux de Jo, le motif rond de sa cravate, les deux boutons de sa chemise et encore le trou sur le bureau de la classe. On peut aussi dire le jeu de la forme du *O* et du carré. Le jeu du cadre manifeste son désir d'être libre. Le jeu de dompter et l'expression du maximum de liberté apparaît dans le cadre de la mise en page [fig. 97].

En revanche, à la page suivante, l'avion en papier est dans le cadre. On voit l'opposition entre les deux images. Cela montre un changement d'émotion. Le jeu se transforme en bagarre entre les camarades de classe :

En un clin d'œil les deux chats roulent à terre, soufflant, frappant, mordant, griffant, pour la plus grande joie des jeunes spectateurs qui se divisent *en* deux clans et ouvrent les paris⁴⁹⁷.

L'énumération des verbes au gérondif « soufflant, frappant, mordant, griffant » est mimétique des coups de poing. Les coups de poing par le verbe. La prosodie de la forme du *O* continue par la sonorité - *en* -, la forme du *O* de la bouche ouverte du rythme de l'oralité, qui

⁴⁹⁶ Voir *De père en fils*, p. 10.

⁴⁹⁷ *Pas de baiser pour maman*, p. 27-28.

correspond à la mappemonde dans la scène de classe (p. 25). A cause de la bagarre avec son copain Max, Jo est blessé à l'oreille. Max est blessé à l'œil. « Quand la suture est finie, Mademoiselle Picure enroule un énorme pansement autour de la tête de Jo. » (p.31) : le deuxième chapitre se clôt sur les soins de l'infirmière à Jo et la réconciliation des deux amis. Dans notre deuxième partie, nous avons déjà parlé de la tête de Félix enveloppée par le pansement dans *Les Mellops font de l'avion*. Cette tête bandée est un motif fréquent comme un écheveau rond chez Ungerer. Le jeu prosodique du *O* continue à travers des images et des sons. Le poème du *O* est le poème de la vie et de la bouche : crier, manger, boire et voir.

Chez Ungerer, les jeux de mots, d'images et de cadre apparaissent comme un jeu de l'enfance. Ils se mêlent sans cesse. Ce sont surtout les illustrations qui, dans la littérature de jeunesse, doivent développer une ingéniosité et une intelligence face à la menace de la censure qui est celle du pouvoir dans sa forme conventionnelle et institutionnelle. Dans et par l'art, émerge le désir d'exprimer la liberté. Par voie de conséquence, on trouve souvent des tensions ou des conflits entre le désir d'être libre et la culture conventionnelle. Dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*, on voit sans cesse le jeu du cadre : d'abord, sur l'image du début de l'histoire où l'on voit Monsieur Racine qui reçoit le prix du concours agricole de la région, un des bras de l'enfant sort du cadre. Ce garçon habillé en matelot est en train de sucer un bâton de bonbon avec une main à l'intérieur du cadre. Son autre bras étant posé hors du cadre, il tient dans sa main une souris dans le dessin original, mais ce détail a été coupé avec la mise en page de l'éditeur. On ne peut donc pas voir ce détail dans l'album. Dans cet album, Ungerer continue à montrer le jeu du cadre : le café coule hors du cadre ; un lapin est en train de sauter du dehors du cadre vers l'intérieur du cadre ; une fleur fanée se penche hors du cadre où c'est comme si des gouttes de sang s'écoulaient. C'est une allusion à la mort avec l'image de la trace de sang sur la lame d'une hache qui perce le tronc d'arbre et aussi un renard qui a mordu le lapin. Nous ne soulignons pas ici l'escargot qui est sur le haut du cadre car nous avons déjà souligné ce détail. Plus loin, les deux cordes de balançoire sont accrochées sur la ligne du haut du cadre. Dans cette page, Ungerer dessine parallèlement les deux scènes du jeu, entre Monsieur Racine et la bête, le jeu de balançoire à l'intérieur du cadre et le jeu de cache-cache à l'extérieur du cadre qui est de fait à l'intérieur du cadre de la mise en page. C'est pourquoi l'espace de l'imagination est étendu. En même temps, ces deux dimensions du cadre affichent l'intervalle de deux temps. Cette scène démontre l'esprit enfantin du raconteur. C'est peut-être cela que l'éditeur Phaidon prend cette image pour la couverture de réédition [fig. 98].

Ainsi Ungerer joue sans cesse entre l'espace de l'histoire et l'espace du papier, qui est l'espace de l'intervalle comme une frontière entre le réel et l'irréel. L'esprit du jeu est une forme de ruse contre le monde absurde.

Historicité de la pensée pataphysicienne et du rire ubuesque

Dans ses albums, Ungerer n'arrête pas faire un clin d'œil au lecteur sur ses histoires qui se passent dans l'espace imaginaire. C'est ce que l'on voit par exemple avec le motif de l'éléphant qui est dans les bois entre les arbres. Est-ce une résonance liée à une blague principale que les pataphysiciens inventent ? Est-ce une allusion de « pataphore » ? Le « pataphore » est une notion parodique de la « métaphore ». Le « pata » signifie « au-delà ». Il s'agit donc de l'au-delà de la métaphore.

La pataphysique est « la science des solutions imaginaires », selon une des définitions d'Alfred Jarry dans *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*⁴⁹⁸. C'est une solution poétique. C'est une parodie de « métaphysique » (ce qui est après la Physique). Ou bien au-delà de la métaphysique et de la science. Tout se passe souvent par les jeux de mots et de l'imagination. Le pataphysicien s'intéresse aux exceptions car c'est l'anomalie qui fait avancer les idées selon Boris Vian. Les dadaïstes, les surréalistes, les dramaturges du théâtre de l'absurde développent la pataphysique comme une nouvelle science : une science de l'homme et du monde. Louis Aragon écrit en 1930 : « On découvrira une science nouvelle qui sera à la science et à l'art ce qu'est la poésie à toute chose⁴⁹⁹ ». Pas de frontière entre la littérature et la science, l'art et la science.

Cela peut être le monde de carnaval dans la réalité. Il s'agit d'une activité littéraire et artistique comme provocation à une insoumission totale aux règles de la bienséance bourgeoise : créé par Jarry, c'est le père Ubu, avec sa légende, sa bicyclette et son goût du scandale. Ungerer suit cette voix théâtrale et absurde. C'est ce que l'on voit dans *Je m'appelle Papaski et voici mes meilleures histoires à dormir debout*. Un peu comme *En attendant Godot* de Samuel Beckett, le personnage de Papaski n'apparaît pas dans l'histoire même si le titre le dit. Donc, l'histoire n'est pas une histoire de Papaski. Bien plus, on ne trouve pas de fil conducteur cohérent dans la *prosodie* des pages. On voit des éléments de dépaysement et un humour absurde : par exemple, le jeune rat Loulou Vandal prend la baignoire familiale sur la mer comme un bateau. Il semble qu'un grand navire de guerre ait été coulé par son lance-pierre (p.

⁴⁹⁸ Achievé en 1898, publié en 1911.

⁴⁹⁹ « Introduction à 1930 », dans *La Révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929.

7). Est-ce un hasard ? Non, un peu plus loin, on voit un rouleau compresseur dans une chambre. La femme Prunella « s'en sert pour repasser son linge et pour étaler ses pâtes à pizza » (p. 14). Et il y a un éléphant, animal tropical, dans l'igloo de René Bouché (p. 29) Comment est-il entré dans l'igloo ? C'est une sorte de blague : comment on peut mettre un éléphant dans un frigo. C'est pour cela qu'a été suggéré le titre « *Les Histoires farfelues de Papaski* » comme autre titre de la traduction française du même album. Il faut trouver une solution imaginaire ou poétique. C'est l'espace imaginaire de la fable. Dans cet espace imaginaire, le non-sens se mêle encore pour exprimer une situation absurde.

Au cœur de cette voix pataphysique, il y a Lautréamont. Ungerer l'a découvert quand il était jeune. Dans *Les chants de Maldoror* de Lautréamont, le narrateur dit :

Il a seize ans et quatre mois ! Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces : ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure : ou plutôt comme ce piège à rat perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie⁵⁰⁰.

Il s'agit de l'assemblage des mots par trois objets comme un collage. Dans cette image absurde, il nous semble que Lautréamont évoque l'image de la société industrielle parisienne car une table de dissection fait allusion au cadavre humain transformé en objet médical « sur une table de dissection ». Et la machine à coudre se superpose à l'image du temps parce qu'elle fonctionne à travers une mécanique comme l'horlogerie. Puis le parapluie a le double sens de l'image : un objet contre la pluie, mais cet objet peut aussi se transformer comme une arme contre l'ennemi à un moment d'urgence par sa forme qui est comme une épée. On voit ces deux caractères opposés dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*. Dans la scène de vacarme à l'amphithéâtre, un académicien, et une femme se protègent derrière le parapluie contre l'eau envoyée par le pompier. Dans la double page suivante, un personnage chauve est blessé au crâne par un parapluie plié qui devient un objet menaçant. C'est un peu comme une broche en fer pour le chiffonnier qui se transforme en arme. On voit la figure mythique du chiffonnier philosophe dans la poésie, par exemple dans le poème, « Le vin des chiffonniers » de Baudelaire. Les mots banals se transforment en arme de critique pour le poète.

⁵⁰⁰ Lautréamont, p. 224-225.

Il y a une logique rigoureuse face au système intenable. Il s'agit d'une attitude hyperbolique envers l'image. Lautréamont exprime des images de la force avec son poème de révolte, une révolte sociale. Le jeu de paradoxe se mue en image poétique. Lautréamont oppose la comparaison motivée mais absurde. C'est peut-être comme un jeu de cache-cache, le lecteur étant sommé de résoudre l'énigme de l'image comme un Sphinx.

Pour les pataphysiciens, la « gidouille » est devenue un emblème. Elle est ornée d'une spirale. Chez Jarry, elle est un symbole de la boursoufflure physique de son personnage du Père Ubu, dont elle souligne la rondeur de son énorme ventre. Courbe en expansion continue, la spirale est l'emblème parfait du désir du gros appétit dévorant, matériel et sexuel, du Père Ubu : « semblable à un œuf, une citrouille ou un fulgurant météore », ce dernier déclare, « je roule sur cette terre où je ferai ce qu'il me plaira ». Mais elle est aussi le symbole moral. Elle représente l'enflure du personnage, sa propension à l'emphase et aux formules creuses⁵⁰¹. Elle détermine la farce ubuesque d'Ubu même. Aussi *Ubu Roi* s'ouvre-t-il sur cette épigraphe générique :

Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois
Shakespeare, dont avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript.

Le visage du Père Ubu est une allusion à la métamorphose du roi Louis-Philippe I^{er} en poire dans *les Poires*⁵⁰² de Daumier. Ce dernier a fait une caricature qui souligne la dégradation de la popularité du roi. Ce dessin est devenu un symbole de lutte pour les Républicains contre le régime de la Monarchie de Juillet. À l'origine, ce dessin est d'abord réalisé par Charles Philipon qui a eu un procès en 1837. Partant, il a demandé à Daumier pour reprendre ce qu'il a dessiné, le 14 novembre 1831, lors d'une audience à la Cour d'assises, pour publier dans le journal qu'il dirigeait, *La Caricature*⁵⁰³ :

Ce que j'avais prévu arriva. Le peuple saisi par une image moqueuse, une image simple de conception et très simple de forme, se mit à imiter cette image partout où il trouva le moyen de charbonner, barbouiller, de gratter une poire. Les poires couvrirent

⁵⁰¹ L'explication sur « Plaques de la Grande Gidouille ».

<http://expositions.bnf.fr/utopie/pistes/grand/gidouille.htm>. Consulté le 05 mai 2017.

⁵⁰² Il s'agit d'un dessin paru dans le n° 56 du 24 novembre 1831 de *La Caricature*.

⁵⁰³ Voir *Censure et caricature* de Jean-Michel Renault, Pat à Pan, 2006, p. 14.

bientôt toutes les murailles de Paris et se répandirent sur tous les pans de murs de France⁵⁰⁴.

Ainsi, la forme de la poire est devenue une caricature politique. Après le dessin de Charles Philippon et de Daumier, on peut le remarquer également dans le dessin de Granville, vienne « Exercices calligraphiques pour graver les traits chers de nos hommes d'état dans la mémoire de la jeunesse française »⁵⁰⁵ (*La Caricature*, 15 novembre 1832) [fig. 99]. Dans ce dessin, la forme de la spirale est omniprésente. Elle est exprimée comme des ornements pour Louis-Philippe, placé au centre de la représentation, et entouré par ses ministres : les cheveux, les moustaches, les vêtements, voire les yeux des ministres qui symbolisent leur enflure. Il semble que dans et avec ce raisonnement, Jarry crée son personnage du Père Ubu.

Par ailleurs, la forme de la « Gidouille » continue à évoluer. Marcel Duchamp et Man Ray font apparaître l'image de la Gidouille pour *Anemic' cinema*⁵⁰⁶. Ce film expérimental donne un effet d'optique après avoir été tourné. Marcel Duchamp s'intéresse à la quatrième dimension et aux phénomènes optiques. Plus tard, en 1926, il réalise des disques intitulés *Rotoreliefs*. Ces disques optiques donnent l'illusion de la profondeur. La profondeur de la création de l'œuvre vient du mouvement répétitif en concentrant la pensée. Alors, comment l'image de la forme spiralaire est-elle représentée dans les œuvres de Tomi Ungerer ? Le mouvement répétitif tournant est lié à celui de la bicyclette. Pour nous, la gidouille est l'image de la pensée tourbillonnante. Elle exprime l'obsession de la pensée et du désir. Une façon de vivre avec l'imagination pour inventer des œuvres.

Ainsi, Jarry a ridiculisé l'homme du pouvoir dans et par l'historicité des images caricaturales à travers la forme de la spirale et de la poire. Ungerer ne cesse de ridiculiser son obsession et son désir avec son autoportrait, tout en continuant à parodier des œuvres connues avec complicité mais aussi avec beaucoup d'admiration. Car pour lui, « la faim, la soif, le désir sont les trois mamelles de l'énergie⁵⁰⁷ ». Dans l'affiche, pour « Tomi Ungerer's Poster Art in des Limbachgalerie », 1980, Ungerer dessine une pieuvre noire. Ses huit pattes en forme de gidouille sont reliées avec des papiers blancs enroulés. Ce jeu de couleurs noir-blanc contrasté donne un rythme, une cadence à la forme qui relie les deux thèmes ! [fig. 100]⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Lettre du 7 juillet 1846 à Roslje, dans *Carteret, Le Trésor du bibliophile romantique et moderne*, tome. III, p. 126.

⁵⁰⁵ Voir *J. J. Granville*, introduction et commentaires par Annie Renonciat, Paris, Delpire, 2006, p. 44-45.

⁵⁰⁶ Image du film, 1925, Paris, musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou.

⁵⁰⁷ *Vracs*, p. 108.

⁵⁰⁸ *Eklips*, Swiridoff, 2010, p. 274 : catalogue de l'exposition « Eklips. Tomi Ungerer – Neuses Für die Augen 1960 bis 2010 » au Musée Würth (13 mai – 19 septembre 2010).

Rire du chat noir et humour noir

Nous avons déjà évoqué le rapport entre le personnage de Félix, dans *Les Aventures de Mellops* et *Félix le chat noir*. Dans ce passage, nous voudrions approfondir la transformation continuée du chat noir Félix. Il semble que le chat noir est l'*alter ego* enfantin de Tomi Ungerer. Dans les dessins d'enfance d'Ungerer, on peut voir l'image de « Félix le chat ». Le petit Tomi Ungerer l'a dessiné à l'âge de six ans. Dans ce dessin d'enfance, il a recopié l'image de Félix [fig. 7]. Ce dernier porte un ballot sur son bâton, et on voit l'inscription « in tedi ou vagabond » sur l'arbre. Ces traces montrent une référence au douzième volume « Félix vagabond » [fig. 6] de *Félix le chat*⁵⁰⁹ qui a été publié aux éditions Hachette⁵¹⁰ en 1936. *Félix le chat* de Pat Sullivan est une métaphore de l'enfant rusé et intelligent. On y voit un renversement de la valeur concernant le chat noir mais le visage du chat noir est valorisé par le blanc.

Le chat noir a toujours fasciné. Porteur de malheur pour les uns, il a permis aux créateurs de bandes dessinées le prenant comme héros d'obtenir un succès certain, *Félix le chat* et *Krazy Kat* étant les deux exemples les plus significatifs. Ce choix du pelage noir n'est pas le fruit du hasard et s'explique très simplement. Les deux personnages précédemment cités sont nés dans la presse américaine au début du XX^e siècle, or à cette époque on imprimait les journaux en noir et blanc. Le choix des couleurs étant restreint, noir ou blanc, - si l'on considère le noir et le blanc comme deux couleurs – la robe du petit félin n'avait d'autre possibilité que d'être noire, blanche ou encore noire et blanche⁵¹¹.

Dans les albums d'Ungerer, le nom de Félix est d'abord apparu dans *Les Aventures de la famille Mellops*. Puis dans *Le Géant de Zéralda*, le chat noir « sage » est représenté avec l'attribut du ruban rose. Il apparaît à côté de Zéralda. Ensuite, dans *Le chapeau volant*, par la rime, le chat se transforme en chapeau. En anglais, « the cat » devient *The hat* à travers le jeu de rime. On a déjà évoqué le ruban rose comme trace de la transformation. Et, dans *Pas de baiser pour maman*, le chat est le personnage du héros avec la figure de l'adolescent. Mais il s'appelle Jo.

⁵⁰⁹ « En 1917, Pat Sullivan crée le dessin animé intitulé *The Tail of Thomas Kat* (La queue de Thomas le chat) diffusé le 3 mars, et qui de toute évidence est l'ancêtre de Félix. - en 1919 « Feline follies ». [...] Le succès sera considérable, mondial. Des jouets, des jeux, des effigies de toutes sortes verront le jour. La popularité de Félix le chat est telle que le 1^{er} août 1923 il devient héros de bande dessinée et paraît dans le quotidien britannique « *The Sketch* » pour le compte du King Features Syndicate ». Mais c'est Otto Mesmer qui réalise la bande dessinée : Pat Sullivan, *Félix Le chat*, introduction de Jean-Paul Tibéri, Issy les Moulineaux, Éditions Vents d'Ouest, 1996.

⁵¹⁰ Cette maison d'édition a traduit et publié les 19 albums de *Félix le chat* entre 1931 et 1940.

⁵¹¹ Julien Derouet, *Le chat dans la bande dessinée, De Félix à Blacksad, un siècle d'espièglerie féline dans le petit monde du IX^e art*, Turquant, Cheminements, 2008, p. 70.

Après presque vingt ans de pause dans la production d'album, Ungerer crée un album sur la paix entre les deux communautés : les chats et les chiens. Le *Flix* du titre est le personnage éponyme. Dans le manuscrit de *Flix*, Ungerer a d'abord nommé « Félix » comme son héros, le chien Flix apparu avec l'ombre de chat. Mais pour la publication, le « é » est supprimé.

Mais le véritable visage du chat est probablement le « tigre » représentant le courage, la rapidité et la force, reprenant le surnom que lui donnait sa mère, et en faisant allusion au « T » de Tomi, car ce dernier est provocateur. Le « tigre » est-il déguisé en chat pour jouer avec les enfants-lecteurs, également avec les adultes-lecteurs ?

Revenons au sujet de la couleur noire. Dans la littérature de jeunesse, le noir n'était pas une couleur favorite. Ungerer refuse de préjuger même pour les couleurs. Dans les albums de Tomi Ungerer, la couleur noire est souvent liée à la lune poétique en contraste pour exprimer l'espace nocturne. Le fond noir s'harmonise avec le trait noir et les autres couleurs qu'Ungerer utilise constamment. Il disait avec son humour : « Mes couleurs préférées sont le blanc et le noir. Avec le gris comme compromis⁵¹² ». Comme l'évoque Jean Perrot « le noir parle » en rapport à la collection « Mouchoir de poche » des éditions Møtus :

La couleur noire, reconnue comme telle depuis l'exposition « Le noir est une couleur » de 1946, y est mise en avant comme fondement d'une vision qui ne joue plus sur le « vertige de la page blanche », mais sur le renversement de celui-ci⁵¹³.

En effet, le noir est symboliquement lié au mal dans certaines cultures. Le chat est également lié à la sorcière au Moyen Âge.

L'Église ne voyait en [chat] que des suppôts de Satan ! Elle ordonna qu'on l'extermine par tous les moyens : noyade, bûcher et même crucifiement ! Lors des fêtes populaires on organisait de grands feux afin de supprimer le maximum de chats ! Il arriva même que des propriétaires brûlent avec leur animal. L'Église légitimait son jugement en prétextant que le possesseur de l'animal abritait en sa demeure la réincarnation du diable⁵¹⁴.

Longtemps, il y avait des victimes par la forme de la pensée religieuse et idéologique comme le chat noir, la sorcière et le communiste. Cette pensée absurde en forme de préjugé qui

⁵¹² *Vracs*, p. 164.

⁵¹³ Jean Perrot, *Du jeu, des enfants et des livres à l'heure de la mondialisation*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2011, p. 222.

⁵¹⁴ Julien Derouet, *Le chat dans la bande dessinée, De Félix à Blacksad, un siècle d'espièglerie féline dans le petit monde du IX^e art*, Turquant, Cheminements, 2008, p. 16.

subsiste encore dans la société humaine, Ungerer la dénonce sans cesse. Par ses dessins (satiriques, politiques, érotiques), il montre ainsi une vision très noire du monde des adultes. Le thème de Thanatos est très récurrent. Il fait des critiques très violentes et cruelles contre la société américaine et moderne à travers l'humour noir.

L'humour noir est une forme d'humour qui exploite les thèmes désespérés, évoque la mort et crée des effets comiques avec la froideur et le détachement caractéristiques de l'humour en général. Il se manifeste à propos d'une situation, d'une manifestation grave, désespérée, ou macabre⁵¹⁵. Les surréalistes ont donné à l'*humour* et à l'*humour noir* une valeur forte.

Toutefois, l'humour met à la fois la tension comme une forme de critique mais aussi résout une tension par le rire. La crise ou la tension peut transformer la situation par l'humour. L'humour est une arme de critique mais aussi l'amour de l'humanité.

Pour dire l'élément essentiel, il fait bien comprendre la situation, la circonstance. C'est un rire relationnel.

Il ne faut pas être bête, pour faire de bonnes bêtises, et pour cela il faut plus d'un tour dans sa blague à tabac !

Tours de force, de farce, d'y voire et de prend garde. De faire les 400 coups ; coups de pied, de main, de poing, de feu, de foudre, de soleil, de maitre, de contremaitre, de chapeau. Tous les coups sont bons pour faire chavirer la logique, désarçonner le bon sens, décapiter les robinets, défenestrer les grattes ciels et déboutonner les fermetures éclair sur lesquelles il faut tirer, pour obtenir un sourire, un fou rire un mou rire. Tout est possible, un caméléon portant crinière est un camélion, un serpent qui radotte est un serpent à sornettes, et même la vache qui rit a le droit de sangloter à l'arrivée des Allemands. La rigolade est une rigole, qui truite les trottoirs, flaqué le ciel, éclabousse les barbes vermicelles des singes agrégés et des limaces désagrégées. Combien d'adultes ne savent pas vivre, ils se givrent l'optique, et les pare-brise de leurs lunettes battent de l'aile⁵¹⁶.

Ungerer est un inventeur du rire avec toutes les formes de l'humour. Il a mécanisé l'humour. Le jeu de mots est essentiel. Le jeu entre la forme et la pensée est bien construit pour inventer l'humour. Son humour vient de l'amour de la vie et des humains.

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme l'idée de sa propre supériorité ; et en effet, comme le rire est profondément humain, il est

⁵¹⁵ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, 1940.

⁵¹⁶ « J » dans *Abécédaire Tomi Ungerer*, op. cit.

essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire⁵¹⁷.

Comme Ungerer, observateur de la société en tant que collecteur des problèmes sociaux comme un chat noir qui nous observe avec ses yeux brillants. Il ne laisse pas les lecteurs qui sont souvent aveuglés ou silencieux dans une société déterminée et codée selon la coutume. Son but est d'ébranler les lecteurs. Avec les idées reçues par l'éducation et la culture, même l'absurdité ne provoque aucun doute. Comme le monde est paradoxal, le rire est né de ce paradoxe. Le rire d'Ungerer est une forme maniaque de l'humour satirique qui souligne la condition douloureuse de la vie humaine. Il souligne l'animalité de l'Homme et les bêtises du pouvoir.

L'étroite combinaison des deux, des mots obscènes et injurieux, témoigne des valeurs proprement satiriques du langage ; nous appelons satirique le processus par lequel la régression régresse elle-même, c'est-à-dire n'est jamais une régression sexuelle en surface sans être aussi une régression alimentaire digestive en profondeur, qui ne s'arrête qu'au cloaque et ne poursuit la voix retirée qu'en découvrant le sol excrémental qu'elle laisse ainsi derrière soi. Faisant lui-même mille bruits, et retirant lui-même sa voix, le poète satirique, le grand Présocratique d'un seul et même mouvement du monde, poursuit Dieu d'injures et s'enfonce dans l'excrément. La satire est un art prodigieux des régressions⁵¹⁸.

Cet art de la satire, Ungerer l'a beaucoup appris à travers la lecture des œuvres des autres artistes, caricaturistes et poètes : Saul Steinberg, James Thurber, Mallarmé, Jarry et Prévert. On trouve ainsi des échos avec les autres. Par exemple l'art de l'absurdité est inspiré par *Ubu roi ou les Polonais* d'Alfred Jarry, illustré par André François.

⁵¹⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 694.

⁵¹⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, p. 287.

IMAGE ET HOMMAGE

A partir de rien, peut-on créer l'image ? On est éduqué et on reçoit les idées par les images : par exemple, *Orbis Sensualium Pictus* (1658) de Comenius Johann Amos (1592-1670) est le premier livre didactique d'images pour éduquer les enfants. La nature est le réel mais aussi l'image. Pour dessiner des images, beaucoup d'artistes collectent d'abord les images. Tout ce que l'on voit et lit, reste dans la pensée. Elle devient image. L'image reste consciemment et inconsciemment dans le cerveau.

Tomi Ungerer « n'imitait personne, mais utilisait beaucoup ⁵¹⁹ » selon Friedrich Dürrenmatt : la reprise d'œuvres d'autres artistes anciens ou modernes qu'il intègre dans ses propres histoires. Il crée une solidarité avec ses maîtres qu'il admire.

Feuilleter un album de Tomi Ungerer est toujours une invite à regarder de plus près les maîtres de la comédie humaine, ces observateurs de la société de leur temps qui ont pu l'inspirer pour ses propres dessins ⁵²⁰.

La reprise d'un motif ou d'un fragment d'une idée est-il une forme de ré-énonciation des œuvres lues et vues ? Comme Tomi Ungerer est dévoreur de livres, il est mangeur de images. L'alchimie de la lecture se fond en images comme dans une métaphore de Montaigne :

Les abeilles « pillotent » de-çà de-là leurs fleurs, mais après, elles en font le miel qui est entièrement leur ; ce n'est plus du thym ni de la marjolaine : de même les emprunts faits à autrui, il les transformera et fondra ensemble pour faire un ouvrage entièrement sien, à savoir son jugement ⁵²¹.

Transformer l'art déjà existant comme espace d'expérience, en le détruisant ou en le citant, faire une nouvelle œuvre d'art. Ainsi le sujet artiste crée le temps hétérogène.

Il s'agit d'un rapport d'influence entre lecture et création (écriture). Entre le désir de création et la recherche pour composer un nouvel art, le goût de l'art rend un hommage ou fait une parodie. L'œuvre donne une inspiration à l'artiste. Peut-il y avoir le risque de parler de plagiat pour les dessins d'Ungerer ?

⁵¹⁹ Friedrich Dürrenmatt, préface de *Babylon*, Zurich, Diogenes Verlag, 1979, n.p.

⁵²⁰ Martial Guédron, « L'art de la charge » dans le catalogue *Tomi Ungerer et ses maîtres. Inspirations et dialogues* (Musées de la ville de Strasbourg, 2011), p. 141.

⁵²¹ Montaigne, *Les Essais, Livre I*, ch. 26, « Sur l'éducation des enfants », 1595, trad. D'André Lanly, Éditions Champion, Paris, 1989 / Gallimard, Quarto, 2009.

Beaucoup de mes livres sont des hommages à des artistes parce que ce sont des révélateurs : Allumette à Ambrose Bierce, par exemple. Au contraire je n'ai connu Bellmer qu'après les Barbie Dolls⁵²² et George Grosz qu'après *The Party*. Les esquisses de Schutzengel der Hölle (*Les Anges gardiens de l'Enfer*) renvoient à Ingres, Klimt, Schiele, Rodin. J'ai une grande admiration pour Rodin, je ne ferai jamais un aussi beau dessin que lui. Je suis prêt à reconnaître toutes mes influences, à les étaler. Je marque ma reconnaissance. Je suis aussi buvard qu'éponge. Dans l'affiche par exemple, Savignac et Leupin ont compté. L'influence de Toulouse-Lautrec a été tellement grande, très tôt. Toute l'œuvre est majeure, ses esquisses, ses peintures. Quand je rencontre des talents pareils, ça me démolit⁵²³.

En dehors même de ses œuvres, Ungerer avoue, dans des films documentaires et des interviews, son admiration pour les autres auteurs qui l'ont inspiré. Ses maîtres sont innombrables. Comment peut-on trouver des échos de ses maîtres ?

Art des ciseaux

Le collage est une technique qu'Ungerer utilise beaucoup. C'est une technique de création plastique ou iconique consistant à assembler des matériaux de diverses natures (journaux, documents, papiers peints, objets)⁵²⁴. Les dadaïstes et les surréalistes font du collage. C'est un usage littéraire et artistique. Rimbaud et Lautréamont sont des précurseurs pour le collage littéraire comme un « chiffonnage littéraire ».

C'est Max Ernst qui pousse l'expérience du collage le plus loin, en découpant des gravures anciennes et en les agencant dans des « roman-collages »⁵²⁵. *La Femme 100 têtes* (1929) en est un bon exemple. Breton le voyait comme « le livre d'images idéal de cette époque » et soulignait une remarquable technique de dépaysement, dans la préface. Ungerer fait une citation de *Germinal*, une femme qui semblait une réincarnation de la Vierge Marie pour le personnage de Madame Abrah Kadabrah, dans *Trémolo*. Ernst considérait le collage comme « le miracle de la transformation totale des êtres et objets avec ou sans modification de leur aspect physique ou anatomique »⁵²⁶.

⁵²² Assemblages érotiques réalisés par Tomi Ungerer avec des éléments de poupées Barbie. Noté par Thérèse Willer.

⁵²³ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 49-50.

⁵²⁴ Paul Aron, Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 2010, p. 26.

⁵²⁵ Ibid, p. 27.

⁵²⁶ Cité dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* d'André Breton et Paul Éluard, 1938.

Meschonnic constate que « le collage, le montage sont spécifiquement modernes⁵²⁷ ». Il souligne :

Michel Décaudin définit le collage : « l'introduction ponctuelle d'un ou de plusieurs éléments extérieurs dans un texte », et le montage : « ensemble de collages formant une structure autonome »⁵²⁸.

Le collage s'associe au dépaysement. Tomi Ungerer utilise beaucoup cette forme de montage qui est certainement un amusement pour l'artiste. Il a pratiqué constamment le photo-montage pour produire son art, comme les dadaïstes. Dans *Allumette*, le raconteur utilise cette manière en mettant sa photo sur l'image de la télévision avec les autres objets, qui tombent du ciel. Il s'agit d'une technique du dépaysement pour critiquer la société de consommation. Par ailleurs, on voit beaucoup plus son travail de photo-montage avec ses dessins *drawing*. Cela est un écho avec le dadaïsme.

Au cœur de Dada, conçue comme un « coup de poing » visuel et une stratégie de quasi-propagande, la technique du photomontage marque durablement le mouvement et s'implante aux côtés du collage. [...] Outil d'une véritable nouvelle manière de voir, le photomontage utilise un « matériel préfabriqué » (Hausman), que les Dadas assemblent à la façon de pièces mécaniques automobiles, faisant écho à l'emploi « ready-made » des objets dadas. Cette esthétique de l'éclatement et de l'hétérogène reproduit le trauma de la guerre, en un effet miroir⁵²⁹.

La guerre détruit tout : les bâtiments, les corps humains et la nature. Paradoxalement, cette réalité et le monde industriel influencent le monde de l'art. Dans cette situation, l'œuvre ne peut plus garder son caractère sacré. Devant le pouvoir des chefs-œuvres, les artistes révoltés leur font subir un sacrilège. Tomi Ungerer admire beaucoup Max Ernst et George Grosz qui utilise le photomontage et le collage comme précurseur.

Pour faire des collages et des photomontages, le ciseau est un outil indispensable. C'est ainsi qu'Ungerer utilise souvent le motif du ciseau pour montrer son caractère. Il est métaphore de menace et objet de l'humour satirique [fig. 101]. L'outil de l'art transforme l'image de l'art. L'objet devient le personnage qui produit une situation étrange.

⁵²⁷ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Gallimard, 1988, p. 100.

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ Aurélie Verdier, *L'ABCdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005, p. 86.

Ainsi, en adoptant la pensée et la manière de réfléchir des artistes honorés, il nous semble qu'Ungerer, dans ses œuvres, crée une solidarité avec ses auteurs vénérés, qui ont déjà quitté ce monde, dans ses œuvres. L'hommage ne se limite pas aux œuvres en livre mais concerne aussi les œuvres en film.

Rencontre avec le cinéma

Tomi Ungerer est passionné par les films soviétiques, autant que par les films expressionnistes allemands ou ceux des surréalistes, pendant son séjour à New York.

Ma culture cinématographique se retrouve dans les détails de mes œuvres : le meilleur exemple en est dans *Le Chapeau Volant*, avec le « Cuirassé Potemkine » ; dans *Le petit chaperon rouge*, la grand-mère qui rapetisse, c'est « L'homme qui rétrécit ». L'influence du cinéma est très importante. J'ai fait une accumulation dans ma tête de connaissances hétéroclites qui me donnent des idées, c'est un répertoire d'informations. Certains scénarios de films ont aussi fortement influencé ma façon d'écrire des fables⁵³⁰.

Cette confession d'Ungerer nous fait comparer la scène de l'escalier dans *Le Chapeau Volant* (1971) et celle de l'escalier d'Odessa dans le *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925). En analysant ce film russe, Didi-Huberman dit que « les larmes des pleureuses sont devenues, allégoriquement, la mer elle-même⁵³¹ ». Mais Ungerer a transformé la scène tragique du film en humour noir avec la fumée noire du feu au landau. Le motif du landau sur le long escalier est le même. Mais la situation est différente car au premier plan le lecteur voit le héros Benito Badoglio qui est en train de lire son journal lorsqu'il voit en cas d'urgence en même temps que le bébé dans le landau qui est en train de brûler. Le lecteur est rassuré. Dans le film, au contraire, on voit que la caméra se focalise sur le bébé du landau qui souligne la mort des innocents. Le sentiment provoqué est complètement différent dans ces deux œuvres.

Cette résonance avec le cinéma est une façon de l'intertextualité dans l'album. Pour le lecteur, l'intertextualité ouvre à une autre lecture. Ici c'est une lecture du cinéma. Ungerer transmet la culture du cinéma dans son album à travers son hommage au film d'Eisenstein que l'on peut considérer comme une légende du cinéma.

⁵³⁰ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 29.

⁵³¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris, Éditions de Minuit, 2016, p. 267.

Le film est une image mouvementée par le temps mais l'illustration de l'album est une image figée. Dans l'album, on peut voir simultanément et lentement, en ordre, les images et les détails.

Dans ses entretiens avec Thérèse Willer, Tomi Ungerer raconte son goût pour les vieux films expressionnistes allemands⁵³² : le personnage de « Caligari » présent dans le film muet allemand, un film d'horreur, *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920) [fig. 102] réapparaît dans *L'Apprenti Sorcier* et dans l'« éclairage d'*Allumette* » selon l'expression d'Ungerer. Ce dernier ajoute aussi les noms de films d'horreur comme *Nosferatu le vampire* (1922), film muet allemand réalisé par Friedrich Wilhelm Murnau ; le drame musical *L'Ange bleu* (1930) réalisé par Josef von Sternberg ; le thriller *M le Maudit* (1931) de Fritz Lang.

Ungerer transforme les fragments d'images de ces films d'horreur, thrillers, et drames pour ses albums en les faisant passer dans un registre comique et humoristique. Il transpose les personnages des films dans ses albums. Les images du film restent dans le cerveau comme image survivante. L'influence du cinéma est peut-être la raison pour laquelle les expressions du visage du personnage sont très vivantes.

Comme Tomi Ungerer a travaillé pour des affiches, la forme des affiches de film l'influence certainement pour ses albums. Les trois couleurs principales de l'affiche, le rouge, le jaune et le noir, pour *Le Cabinet du docteur Caligari*, sont éclairants pour *Allumette* [fig. 103]. Ainsi, pour l'album, l'alchimie du texte et de l'image est comme l'art du *melting pot*. Les images du cinéma se rencontrent et se fondent en illustration dans le « chaudron » de l'album.

Homage et offrande

Dans les albums d'Ungerer, la scène de l'offrande est omniprésente. L'hommage à la nature comme on trouve la divinité dans la nature. De quelle manière Ungerer montre-t-il cette scène ?

Dans *Orlando*, le brave vautour Orlando est devenu l'ami des hommes. Les Amérindiens lui rendent un culte pour honorer ses bonnes actions.

Orlando resta parmi eux et devient le meilleur camarade de Finley. Il est maintenant le seul vautour vénéré au Mexique⁵³³.

⁵³² Voir Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 28.

⁵³³ p. 36.

Le culte de l'offrande à la nature est une forme de l'histoire du mythe. On peut dire que les trois albums, *Jean de la lune*, *Le Nuage bleu* et *Maître des brumes* montrent des caractères du mythe. Ungerer a personnifié la nature : la lune, le nuage et les brumes. Les deux héros, le personnage de la lune dans *Jean de la lune* et le personnage du nuage dans *Le Nuage bleu*, sont en forme de bonhomme. On peut considérer que ces histoires sont les « automythes » d'Ungerer. Dans *Le Nuage bleu*, le bleu symbolise la paix car l'auteur est pacifiste. Le nuage bleu est présent partout.

Il devint très célèbre. Son arrivée, son passage étaient annoncés dans les journaux et à la télévision. Il était très à la mode⁵³⁴.

Il semble que l'auteur provoque le rire envers l'idolâtrie pour le nuage bleu. Dans *Le Nuage bleu*, « certains voyaient en lui un messenger de l'inconnu. Il fut bientôt vénéré⁵³⁵ ». Puis, il est représenté comme un sacrifice par l'image du versement de la pluie contre la violence humaine. A la fin de l'histoire, pour lui rendre hommage, la ville arbore cette couleur.

Une nouvelle ville émergea des ruines. Une ville dont les bâtiments étaient peints en bleu, en souvenir du nuage bleu qui s'était sacrifié⁵³⁶.

Ungerer montre chaque fois une célébration de l'hommage pour le souvenir comme une mémoire collective afin de respecter l'action du sacrifice. Rendre et manifester un hommage est une notion collective et sociale. Dans *Zloty*, à la fin de l'histoire, on voit aussi un rite d'hommage après l'éruption volcanique. Le narrateur raconte sur un ton de moralisateur.

Zloty grandit. Samowar et Kopek restèrent chacun grand et petit. Chaque année, à la même date, tous les habitants de la ville, conduits par Zloty, grimpaient au sommet du volcan pour lui exprimer leur respect et le remercier de les avoir tous réunis.

Le respect pour la nature accompagne la mémoire collective de la solidarité pour la reconstruction de la ville après la catastrophe naturelle. Cet acte fait le lien entre le passé et le présent. Dans l'album on ne voit pas de victimes de la mort. Mais cette commémoration convoque la mort des victimes ou des ancêtres :

La vie est là pour nous mettre à l'épreuve. Mais les morts survivent en nous. Par l'exemple qu'ils nous ont donné, par les fibres qui trament notre passé. Ils restent

⁵³⁴ *Le Nuage bleu*, op.cit., p. 26.

⁵³⁵ *Ibid.* p. 27.

⁵³⁶ *Ibid.* p. 38.

parmi nous, sous forme d'anges gardiens, présents à l'appel chaque fois que nous pensons à eux, nous permettant de puiser dans une sagesse de l'infini l'eau pure de l'Éternité. Une mort est un départ, ce n'est pas un adieu. Nous ne sommes pas nés égaux, nous mourrons égaux. Le respect que nous vouons à ceux qui nous ont quittés, que nous les ayons aimés ou non, nous permet de surmonter les pièges posés par les réalités journalières. Les défunts restent parmi nous, notre bonheur nous le partageons avec eux. Si nous pourrions notre conscience, ils sont les premiers à le ressentir. Ainsi essayons d'être heureux en faisant des heureux, que le sourire soit une offrande et que l'amour de l'un à l'autre, dans la bonne volonté, soit une marque de reconnaissance vis-à-vis de ceux qui ont su sourire, aimer et donner avant nous. Ce texte illustre mon côté pasteur⁵³⁷.

Dans ce sens, Ungerer rend hommage aux auteurs qu'il admire, et règle ses dettes. Dans ses albums, il fait un clin d'œil à leurs œuvres ou bien il rend hommage aux artistes honorés dans des interviews. C'est une façon d'exprimer sa solidarité avec les morts qui restent vivants dans l'art. Car les efforts des autres écrivains ou artistes sont transmis dans leurs œuvres.

Il est plus facile de respecter les autres que soi-même. J'ai toujours craint de ne pas être à la hauteur. Sans doute par peur du vertige⁵³⁸.

Dans cet aveu d'Ungerer, nous voyons son angoisse d'« être à la hauteur ». Ici, « respecter les autres », on peut l'entendre comme respecter les autres auteurs et artistes dont il a absorbé la manière de penser à travers la lecture et les expositions. Si les artistes ne disent pas leur source d'inspiration, c'est le plagiat. S'ils les disent sans cesse dans les interviews ou des conférences, cela devient hommage. L'attitude éthique de l'auteur change d'aspect.

De cette manière, nous utilisons la notion du *racontage-montage* pour expliquer le processus de la création de l'œuvre de l'artiste comme *mimésis* :

La mimésis n'est pas copie d'un modèle, pâle décalque de l'idée, éloigné de la vérité de plusieurs degrés, comme c'était le cas chez Platon. Elle est avant tout fabricatrice, affirmative, autonome. Si elle répète ou imite, ce qu'elle répète n'est pas un objet, mais un processus : la mimésis produit comme produit la nature, avec des moyens analogues, en vue de donner l'existence à un objet ou à un être ; la différence tient à ce que cet objet sera un artefact, que cet être sera un être de fiction. Le produit

⁵³⁷ *Vracs, op.cit.*, p. 127.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 117.

d'une fiction est tout aussi réel que le produit de la nature, simplement il ne peut être évalué selon les mêmes critères⁵³⁹.

L'artiste peut-il produire une œuvre à partir de rien ? Nous pensons que c'est très difficile à partir de rien. Les artistes vivent avec les images artistiques, littéraires, réelles et survivantes dans le cerveau comme image mentale. Ils ont besoin de leviers à travers l'expérience consistant à lire, de voir et d'écouter.

En conclusion, chez Ungerer les reprises sont fondamentales comme la spirale. Elles reviennent par des formes, des motifs, des thèmes, des personnages. Puis elles correspondent aux rythmes des vies et des mouvements cosmologiques. Elles sont une méthode mais aussi une pensée et la pratique de l'éthique. Elles créent une relation entre ce qui est avant et ce qui est après. Nous voyons ainsi un passage de *La Reprise* de Kierkegaard :

J'attends un orage – et la reprise. Si seulement l'orage arrivait ! J'en suis déjà heureux, dans une indescriptible félicité, même si je persiste à juger qu'aucune reprise n'est possible. Quel effet cet orage doit-il produire ? Il doit me rendre capable d'être un époux. Il va broyer ma personnalité entière, c'en est fini de moi ; il me rendra presque méconnaissable pour moi-même, mais je ne chancelle pas, bien que je sois debout sur une seule jambe⁵⁴⁰.

Cette métaphore de l'orage résonne avec la dernière page d'*Allumette* (1974) où l'on voit Allumette saluer l'orage noir. Si l'on regarde le détail, on voit un chapeau noir avec un ruban rose et un parapluie noir voler dans l'air. Dans son album précédent, Ungerer insère l'image du *Chapeau volant* qu'il a déjà publié en 1971. Il reprend le thème de la chance comme temps de *Kairos* pour faire le lien entre ces deux albums. Ainsi, comme nous l'avons déjà vu, Ungerer montre l'idée de reprendre des personnages du conte ou des figurants de ses albums comme héros, des objets, des thèmes, des histoires, dans et pour son nouvel album, mais ce n'est jamais la même histoire. Il invente ainsi une relation avec eux.

Comme les notes de musique, Ungerer utilise continuellement les motifs du damier, du cercle, de la rayure, du robinet entre autres, qui fabriquent le rythme comme un refrain dans son mécanisme du *racontage-montage*. Il convoque son enfance et l'Histoire à travers des jouets et des jeux.

⁵³⁹ Anne Cauquelin, *Les Théories de l'art*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 1998, p. 42.

⁵⁴⁰ S. Kierkegaard, *La Reprise*, Traduction et présentation par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p. 158.

Ungerer est sérieux comme poète pour le jeu de mots et l'invention de mots mais il prend une position de double comme bouffon ou chiffonnier littéraire, il prend sa voix d'*alter ego* du poète, pour parler de la réalité absurde, il se rend comme fou par l'humour absurde. Il se moque d'abord de lui-même en faisant une auto-caricature avec son autoportrait. Du coup, son autodérision reflète sa vie autobiographique. Cette autodérision ne blesse pas les autres, mais elle constitue une critique de la société et de l'Histoire. Pour évoquer des problèmes sociaux et historiques, il fait le chiffonnage littéraire et artistique dans son art du recyclage avec la littérature et les objets pour rendre hommage aux auteurs ou aux œuvres qu'il admire. Ce mécanisme de pensée en spirale est une métamorphose continuée comme une musique de refrain parce que la vie est répétitive mais mouvementée sans cesse. Dans cette pensée, on peut remarquer l'éthique de « l'éternel retour » que Nietzsche a évoqué dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et qui se trouve aussi dans le bouddhisme.

Pour son plaisir de l'art du bricolage, Ungerer a fabriqué des assemblages avec des objets récupérés qui marquent le temps et la société. Dans les albums de Christian Voltz, on peut voir la même conception de l'art. Avec les objets récupérés, Voltz crée des personnages et des espaces de l'histoire et dans les photos des scènes, on voit bien les objets récupérés.

Au contraire, dans les albums d'Ungerer, on ne peut pas vraiment voir les objets récupérés parce que l'artiste a tout dessiné. Dans les illustrations, l'aspect réel a disparu. C'est ainsi que dans les albums d'Ungerer, ce sont les couleurs et les signes qui font référence à la réalité et à l'Histoire.

QUATRIEME PARTIE

IDENTITÉS ET HISTOIRES : PLURALITÉ DES VOIX

Le mouvement, dont parlent les contes chinois, de la disparition (du peintre) dans le tableau (qu'il a lui-même peint) nous apparaît comme le dernier mot de [Kierkegaard]. « Disparaissant, [le soi] est sauvé par son rétrécissement. » Une telle absorption par le tableau n'est pas rédemption mais consolation. Consolation dont la source est l'imagination « en tant qu'organon d'une transition continue qui conduit du mythico-historique à la réconciliation ».

Walter Benjamin⁵⁴¹

En choisissant un paradigme de vie, chaque âme choisit en fait son démon, c'est-à-dire son caractère – et le choix d'un caractère ne peut être que comique – ou mieux, tragicomique. La vie, le destin qu'on croit choisir (le choix est déterminé en réalité pour une bonne part par le hasard et l'habitude – ethos - de la vie précédente) est une vie déjà effectuée (dans le premier exemple, la vie de tel tyran, où il est facile de reconnaître le sort de Térée ou de Thyeste qui dévorent leurs propres enfants sans le savoir), que l'âme ne peut donc pas vivre, mais seulement revivre. Reconnaître dans la série des événements, des circonstances, et des actions qui constituent le bios, quelque chose comme un destin signifie ne pas pouvoir le vivre comme la première fois, mais seulement le re-vivre.

Giorgio Agamben⁵⁴²

C'est Ursula Nordstrom qui à cette époque eut le courage de bouleverser le monde du livre d'enfants, jusqu'alors surpeuplé de petites souris modèles, de minets velus sans griffes, et d'enfants saintes nitouches plus sages que des images.

Tomi Ungerer⁵⁴³

⁵⁴¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pietre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 357-358.

⁵⁴² Agamben Giorgio, *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Éditions Macula, 2017, p. 76.

⁵⁴³ « The Mellops go flying 1957 » dans *33 Spective*, exposition organisée par centre d'action culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux ; avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Anstett, 1990.

Il existe quantité de contradictions dans le monde. Une seule vérité n'existe pas. Une seule histoire n'existe pas. On découvre de plus en plus le monde contradictoire et paradoxal dans les réseaux sociaux ouverts.

Ungerer dénonce déjà le monde absurde et contradictoire depuis soixante ans. Mais dans cette lutte pour révéler la société du préjugé, de la violence, de l'hypocrisie, du dualisme, il a dû se déraciner et déménager trois fois d'un pays à l'autre, à cause d'une condition de vie insupportable. C'est pourquoi il a dû détruire les murs et les frontières de la pensée fermée avec des actes de provocation en demandant la relativité et le respect.

Le pouvoir demande une identité nationale et unique. Ungerer crée une identité plurielle et relative. Ungerer est un homme qui milite pour la paix, il est contre la violence. Mais paradoxalement on voit, dans ses œuvres, beaucoup de scènes avec des figurants militaires, des épées, des haches, parfois avec du sang mais on sait bien que ce n'est pas vraiment du sang. C'est du faux sang de couleur rouge pour souligner l'humour noir. Il nous dit peut-être qu'il ne faut pas avoir peur du sang dans la réalité. C'est la panique qui nous paralyse dans une situation urgente. Pour garder son sang-froid, faut-il voir le sang dans les images ? Meschonnic dit que « voir est dans la voix⁵⁴⁴ ». Comment écouter les voix d'Ungerer pour bien voir ? Si l'on ne fait pas attention, que l'on ne regarde pas attentivement les détails dans les images, on ne peut pas entendre la pluralité des voix de l'auteur. Quelle est l'échappatoire pour Tomi Ungerer dans une situation difficile qui est imposée par la situation historique et sociale ? Ainsi, nous évoquerons d'abord les voix plurielles de l'auteur, puis les formes de voix et gestes afin d'écouter des voix dans la voix qui est la réflexion dans le monde mouvementé et flottant.

⁵⁴⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 304.

10. VOIX PLURIELLES

PARADOXE

Le paradoxe s'oppose à la *doxa*, aux deux aspects de la *doxa*, bon sens et sens commun. Or le bon sens se dit d'une direction : il est sens unique, il exprime, l'exigence d'un ordre d'après lequel il faut choisir une direction et s'en tenir à elle. Cette direction est facilement déterminée comme celle qui va du plus différencié au moins différencié, de la part de choses à la part du feu⁵⁴⁵.

Le monde est complexe. Ce n'est donc pas facile de se déterminer parce que le monde est paradoxal. Il faut entendre les voix plurielles du monde. Le sens commun efface souvent les voix différentes. Dans cette circonstance, quels sont les tons des voix d'Ungerer dans son *racontage* ?

Vulcain ou la voix du volcan

Nous pensons qu'Ungerer n'est pas dans l'art pour l'art. Mais dans l'art pour la vie. La vie pour l'art. Il n'y a pas de frontière entre l'art et la vie.

Après quatorze années citadinées à New York, je me suis embarqué dans une vie totalement différente, basée sur le travail manuel à construire mes meubles, ma maison, les dépendances d'une ferme. Je suis devenu boucher, forgeron, menuisier... L'environnement y tient une importance aussi grande que ma curiosité pour la nature⁵⁴⁶.

Ungerer n'est pas seulement l'auteur. C'est un homme qui aime la nature et le bricolage. Ces expériences manuelles d'Ungerer, on les voit déjà dans *La Grosse bête de Monsieur Racine*, un homme en retraite qui a obtenu un prix au concours agricole de la région. On voit beaucoup d'outils agricoles dans le jardin de Monsieur Racine : la hache sur un tronc d'arbre, une faucille, une bêche. Et le héros tient à la main son épée pour donner à manger à la bête.

Ungerer aime bien dessiner ses outils et son atelier. On peut les voir dans *Amis-Amies*. On pourrait dire qu'il fait une exposition des outils dans cet album (p. 4 et 22). Il montre que

⁵⁴⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, p. 93.

⁵⁴⁶ « HEUTE HIER MORGEN FORT » dans *33 Spective*, exposition organisée par le centre d'action culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux ; avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Anstett, 1990, n.p.

les enfants les manipulent sans peur. C'est la prosodie des outils qui sont les véritables amis de l'auteur pour ses activités artistiques ou tout simplement humaines. C'est l'image de l'*Homos faber*. Ungerer disait : « les travailleurs des villes et des champs qui ont conservé le dialecte. Ce sont eux qui sont authentiques. Je crois sincèrement qu'un artiste est d'abord un artisan⁵⁴⁷ ». Ungerer n'aime pas séparer la vie et l'art. Son art et ses inventions se nouent dans sa vie.

Il y a un grand écho avec la figure de Vulcain. Ce dernier est un dieu forgeron, maître du feu, protecteur des artisans, avec Minerve. Il a l'apparence d'un artisan. Il tient souvent à la main ou sur l'épaule ses outils de forgeron avec le visage coiffé d'un bonnet rond et vêtu d'une tunique courte. « Il est parfois titubant, soutenu par un satyre ou par Dionysos. Lors de la naissance d'Athéna, c'est lui qui donne à Zeus le coup de hache qui permet à la déesse de sortir toute armée⁵⁴⁸ ». Est-ce pour cela que dans les albums d'Ungerer on voit le thème du feu apparaître sans cesse ? Surtout dans *Maître des Brumes*, le maître des brumes fabrique des brumes avec un puits volcanique. Ungerer utilise le thème du volcan pour le lier à la catastrophe comme l'éruption volcanique dans *Allumette* et *Zloty*. Dans sa réflexion, l'élément du feu revient comme une colère de la nature.

Bernard Clavel, auteur polifique, nous dit une des figures plurielles d'Ungerer :

Ungerer qui fustige les hommes d'état et les généraux, qui s'élève contre toutes les sottises, qui parle avec tant de mépris de « l'hypocrisie béatifiée », accepte une décoration. Voilà qu'il s'en va rejoindre les présidents, lui que son esprit, son talent, sa verve tiraient du côté de Marcel Aymé. J'ai trouvé en lui un frère qui n'a pas fini de m'étonner. Sans doute, le jour où il sera élu à l'Académie, dessinera-t-il lui-même son épée : quelque chose comme la garde en forme de dentier mordant une fusée phallique protégée par une poignée représentant le continent américain saucifié. Il n'aurait d'ailleurs nul besoin qu'un baron fasse la manche pour lui offrir ce joujou, il le fabriquerait lui-même. Car cet homme-orchestre ne fait pas que trimballer de l'outillage, il sait également l'utiliser. Laboureur, bûcheron, boucher, charcutier, vétérinaire, il est également charpentier et forgeron. Ce démon est à la fois Saint-Joseph et Vulcain. Il passe d'une mythologie à l'autre aussi aisément qu'il franchit une frontière⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ *Mon Alsace, op.cit.* p. 105.

⁵⁴⁸ Irène Aghion et al., *Héros et dieux de l'antiquité, guide iconographique*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1994.

⁵⁴⁹ « Bernard Clavel nous raconte Ungerer, fumiste de génie » dans *33 Spective*, exposition organisée par centre d'action culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux ; avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Anstett, 1990, n.p.

On ne peut pas déterminer un Ungerer univoque. Il se transforme sans cesse par ses activités que l'on voit dans ses albums à travers les personnages. Il est « le forgeron », mais aussi « l'enclume » parce qu'il se fait « cobaye » pour ses œuvres comme il le disait. Il devient l'objet de son rire.

Si l'on me demande ma profession, je dis que je fais des livres. Je pourrais aussi dire que je suis un artiste, dessinateur, publicitaire, sculpteur, et que j'écris des histoires... Je pourrai aussi que je suis auteur. Non. Je « fais » des livres, je les conçois tout comme on conçoit des enfants...⁵⁵⁰

Ce verbe « faire » sonne comme « fer ». Les activités de faire des œuvres résonne en mouvement dialectique entre « taper » et « recevoir ». Aujourd'hui l'auteur ne tape-t-il pas sur le clavier de l'ordinateur ? Avant il tapait à la machine à écrire. Par cette activité d'écriture, on devient probablement de plus en plus solide. Son but est une création d'œuvres qui durent. La solidité est la durée continuée.

Je me suis vite rendu compte que travailler dans la publicité, illustrer des revues, c'était de l'éphémère, alors qu'un livre reste, c'est du solide. Un livre, c'est une présence durable. On jette une revue, avec ses articles, ses publicités, ses illustrations. On ne jette pas un livre⁵⁵¹.

Bref, pour Ungerer, l'objectif de ses activités littéraires et artistiques est d'aboutir aux livres. Son livre est son monde. Comme Mallarmé le disait : « Le monde existe pour aboutir à un livre ». C'est ainsi que ses livres sont des mondes de mots et d'images, où Ungerer renoue les histoires autobiographiques, fictives et l'Histoire. Mais il ne cesse pas de faire des critiques avec sa voix cynique.

Voix cynique

Le ton de la série d'album, *Les Aventures de la famille Mellops*, n'était pas cynique. Mais il semble qu'Ungerer augmente de plus en plus sa voix cynique sur la relation éditoriale.

En 1957, à Munich, j'ai rencontré Daniel Keel, un jeune libraire de mon âge, qui se lançait avec ses petites économies dans l'édition. Sans lui, je ne serais pas ce que je suis. Notre histoire est comme la construction d'un énorme édifice. Il est pour moi l'éditeur le plus étonnant que j'aie connu dans ma carrière, original, éclectique,

⁵⁵⁰ « POURQUOI MES LIVRES » dans *33 Spective*, op. cit.

⁵⁵¹ *33 Spective*, op. cit.

électrique, impossiblement possible, d'une originalité sans compromis. Ma liberté d'expression n'a été possible que grâce à la liberté d'impression de mon éditeur zurichois. Par la suite, en France, à L'école des loisirs, j'ai retrouvé, à bout portant, chez Arthur Hubschmid, le même sens de la collaboration⁵⁵².

Pendant environ cinquante ans, Ungerer collabore avec Daniel Keel, fondateur de la maison d'édition Diogenes, nous l'avons déjà vu. Le nom de la maison d'édition est celui du philosophe grec de l'Antiquité Diogène de Sinope, le plus célèbre représentant de l'école cynique ; il semble que la pensée d'Ungerer soit très étroitement liée à cette philosophie. Diogène ne possède qu'un bâton et une lanterne. C'est pourquoi Antoine Compagnon a vu que ce philosophe est l'emblème des chiffonniers philosophes.

Si l'on voit le tableau *Diogène* peint par Jean-Léon Gérôme, le philosophe habite dans un grand *pithos* (ou bien il est représenté dans un tonneau) en forme de O. Il est entouré de quatre chiens [fig. 104]. Il est provocateur et homme vagabond. Sa philosophie est subversive et s'inscrit contre la doxa. Sa pensée a inspiré fortement Ungerer. Depuis la période du Canada, il a mené un mode de vie isolé et en retrait avec sa famille entourée d'animaux comme le maître des brumes dans l'album homonyme. Le chien est l'emblème de Diogène. Il semble qu'Ungerer n'a pas choisi par hasard le chien comme héros dans *Felix*. Il existe une relation très étroite.

Les albums de Tomi Ungerer, par leur esprit subversif, et aussi par leur sens du burlesque, réconcilient en un rire partagé petits et grands : l'imaginaire farfelu dynamite le réel. L'humour frondeur, irrespectueux de ce « Wackes », ce garnement espiègle, est proche du sourire malicieux des Vierges folles, en même temps qu'il mime la gravité compassée des Vierges sages.

Nous sommes proches l'un et l'autre des exilés et des réfugiés qui « tiennent toujours des propos déplacés ». Confrontés à l'arrogance et au mépris, nous cédon parfois au pessimisme, allant jusqu'à affirmer que « les étoiles sont des lampes de poche avec lesquelles les âmes se promènent dans le firmament. Tel Diogène, qui se promènerait à la lumière du jour avec une bougie, elles cherchent l'impossible : une âme honnête ».

⁵⁵² 33 *Spective*, op, cit.

Et puis, bien décidés à « battre l'enfer tant qu'il est chaud », nous avons recours à « un humour corrosif pour ne pas rouiller⁵⁵³ ».

Ungerer attaque violemment l'hypocrisie de la société américaine dans ses dessins satiriques et cyniques comme *The Party* pour les adultes. On ne le voit pas vraiment dans les albums parce qu'ils sont publiés sous la surveillance des éditeurs.

Dans *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres* - Cours au Collège de France, 1982-1983⁵⁵⁴, Foucault introduit la notion de *parrêsia* : « c'est-à-dire le libre courage par lequel on se lie soi-même dans l'acte de dire vrai ». Jérôme Roger reprend cette notion et précise que « l'ensemble du cours est consacré à la notion-clé de *parrêsia*, notion non univoque qui, dans l'antiquité, désigne le franc-parler - liberté de parole autant que liberté de langage, dont témoignèrent notamment les premiers philosophes cyniques⁵⁵⁵ ». Selon le point de vue de Foucault, le corpus cynique constitue « une force dans la mesure où l'ascèse cynique vient s'inscrire dans la problématique générale de son cours comme recentrement éthique de la vérité du côté de la *praxis*, du souci de soi et de la transformation du monde⁵⁵⁶ ». « Le cynisme est donc cette espèce de grimace que la philosophie fait à elle-même, ce miroir brisé où le philosophe est appelé à la fois à se voir et à ne pas se reconnaître⁵⁵⁷ ».

Un mode de vie comme Trémolo qui, chassé par les autres, retrouve la paix dans la nature. Mais Trémolo ne reste pas seulement dans la solitude. Comme Ungerer : il dit et ose dire l'hypocrisie de la société, il se sent mal à l'aise et il mène une vie exilée.

Tel le philosophe cynique dans la mesure où il s'efforce de s'exercer à la « vraie vie », à une vie réduite au plus essentiel et où il dénonce l'hypocrisie des valeurs reçues, des mensonges et des faux-semblants du monde comme il va, dans la mesure où il critique la servitude volontaire prônée par les tenants de l'ordre établi. Pour les cyniques, l'Idée est liée à la vie vécue dans sa matérialité, pas seulement dans la pensée.

⁵⁵³ Tomi Ungerer et alii, *Propaganda, Histoire de se souvenir*, la collection de Tomi Ungerer, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2007. (Exposition au Mémorial de l'Asace-Moselle à Schirmeck du 9 novembre 2007 au 6 janvier 2008, puis du 1^{er} mars au 31 mai 2008), p. 132.

⁵⁵⁴ Éditions établies sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros, *Leçon du 12 janvier*, Paris, Gallimard, Seuil, « Hautes Études », 2008.

⁵⁵⁵ Ibid, p. 64. Cité par Serge Martin dans *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre éditions, 2017, p. 91 : voir J. Roger, « Le Journal vrai des Cahiers de la quinzaine. Péguy à la première personne », *Amitiés Charles Péguy*, n° 125, 2008.

⁵⁵⁶ Henri de Monvallier, « Michel Foucault : *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II* » dans *Actu Philosophia* : <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article124>, mis en ligne le 14 mai 2009,

⁵⁵⁷ Michel Foucault, *Le Courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II*, *Leçon du 21 mars 1984*, p. 248.

La rupture instituée par le protestantisme et par Luther, selon Foucault, a consisté à désarticuler « vie autre » et « autre monde » : pour assurer son salut, il ne sera plus nécessaire désormais de mener un mode de vie transgressif mais le simple accomplissement de sa tâche quotidienne, ordinaire et immanente suffira : « Mener la même vie pour arriver à l'autre monde, c'est cela la formule du protestantisme. Et c'est à partir de ce moment-là que le christianisme est devenu moderne⁵⁵⁸. » Pour Ungerer adulte, son autre monde est son enfance et un monde que l'on doit construire. Ungerer est provocateur en tant qu'artiste mais paradoxalement il insiste aussi sur la morale du respect des autres.

La Lune est pleine parce qu'elle est enceinte. Elle accouche toutes les quatre semaines d'un caviar d'étoiles. Les étoiles sont les lampes de poche avec lesquelles les âmes se promènent dans le firmament. Tel Diogène, qui se promenait à la lumière du jour avec une bougie, elles cherchent l'impossible : une âme honnête⁵⁵⁹.

Nous pensons qu'Ungerer s'efforce de vivre en partie dans la réflexion de Diogène en réfléchissant sur la question de la mort qui est paradoxalement celle de la vie afin de réfléchir la forme de vie éthique.

Memento mori et danse macabre

Ungerer disait : « la moitié de ma mort se trouve déjà dans mon œuvre⁵⁶⁰ ». On trouve déjà l'image de « Tête de mort » comme emblème dans ses dessins d'enfance. Le thème de la mort apparaît continuellement comme une obsession dans son art. Thérèse Willer constate « la mort, un thème majeur⁵⁶¹ » pour l'artiste. On peut le voir dans ses livres publiés chez Diogenes Verlag : *Rigor Moris* (1983), *Warteraum* (1985), *Slow Agony* (1983) entre autres. Willer souligne le thème de la mort « sous la forme d'attributs et d'emblèmes qui sont généralement utilisés dans l'iconographie traditionnelle⁵⁶² ». Or, dans les albums, les fleurs fanées sont une allusion de la mort. En effet, ce thème est très lié d'abord à la mort prématurée de son père. Dans son enfance, Ungerer disait que sa boîte à musique en laiton était son téléphone pour parler avec « l'au-delà »⁵⁶³.

⁵⁵⁸ Leçon du 14 mars 1984, Première heure, p. 228.

⁵⁵⁹ *Vracs*, op. cit. p. 61.

⁵⁶⁰ Maya Kündig, « Rastloser Wander zwischen Erotik und Tod », *Cash* n 45, 8 novembre 1991, p. 51: « *Die Hälfte meines Todes steht schon in meinem Werk* ». Cité par Térése Willer dans *Tomi Ungerer, Graphic Art*, op. cit. p. 151.

⁵⁶¹ Voir *Tomi Ungerer, Graphic Art*, p. 151-179.

⁵⁶² *Ibid.* p. 156.

⁵⁶³ Voir *À la guerre comme à la guerre*, op. cit., p. 15.

Une danse macabre, sujet aussi clef que classique. Enfant, j'avais été très impressionné par les gravures de Dürer, de Holbein. La mort m'inspire le respect. C'est mon culte personnel que de rester en contact avec les morts. Je vis avec la mort. La mort est évidemment un mystère⁵⁶⁴.

En réalité, grâce à la collection des livres de son père, Tomi Ungerer a très tôt rencontré l'art médiéval. Strasbourg, sa ville natale, garde encore aujourd'hui un aspect médiéval. Le temps est très hétérogène.

Depuis la fin du Moyen Âge, la danse macabre est un motif populaire artistique. Ungerer admire les œuvres d'Albert Dürer (1471-1528) et de Hans Holbein, où est soulignée la vanité des distinctions sociales, dans le temps de crise, en transcendant la terreur, la tristesse, le néant ou le vide, par la danse de la mort. Elle évoque la tristesse glorieuse.

Au XX^e siècle, Walt Disney réalise *La Danse macabre* en 1929, un court métrage d'animation en noir et blanc de la série des *Silly Symphonies* avec le ton joyeux et humoristique de la musique comme si la mort était un autre visage de la vie : les squelettes dansent ensemble pour s'amuser en sortant de leurs tombes dans l'espace nocturne.

Dans *Le Nuage bleu* d'Ungerer, on voit une sorte de danse macabre [fig. 105] : la scène de guerre est en gros plan sur une double page. Tomi Ungerer illustre une danse de guerriers avec une hache de guerre à la main où Noirs, Jaunes et Blancs se poursuivent. Cette image rappelle son affiche *Black Power/White Power* dans lequel il a affirmé qu'il a exprimé la « notion de la relativité » : « Le monde s'est toujours entredévoreré...⁵⁶⁵ » Pour cette danse, Jean Perrot parle de « danse macabre échevelée⁵⁶⁶ ». L'horreur de la violence est exprimée par les bouches ouvertes des femmes et des enfants. Il s'agit d'une scène apocalyptique qui insiste sur la catastrophe. L'image de l'Apocalypse avec la scène de l'incendie est utilisée comme une solution ou un climax pour résoudre les problèmes absurdes et contradictoires afin de faire réfléchir le lecteur. Le nuage bleu personnifié exprime l'angoisse de la violence et il se sacrifie :

Horrifié par tant de violence, le nuage bleu prit une grande décision. Pour éteindre le brasier, il se laissa pleuvoir, à verse. Ce fut un déluge bleu. Il se vida jusqu'à la dernière goutte. Et disparut (p.35).

Cette scène métaphorise le sacrifice du Christ. Le mal des hommes est purifié par la pluie bleue comme le rite du christianisme. Dans cet album, Ungerer suit le schéma du mythe

⁵⁶⁴ 33 *Spective*, op. cit., n.p.

⁵⁶⁵ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 37.

⁵⁶⁶ Jean Perrot, *ibid.*, p. 40.

religieux. Mais le mal ne disparaît pas complètement : il est représenté par une personne, une hache à la main, qui se protège contre la pluie bleue en se mettant sous un parapluie.

Ainsi, nous avons vu qu'Ungerer reprend le sujet traditionnel de l'art à sa manière afin de dénoncer la violence de la guerre et du caractère des hommes : « Nous avions les *Totentänze* (Les Danses macabres) de Holbein à la maison. Dans l'histoire de l'art, les Danses des morts sont un sujet fréquent⁵⁶⁷ ». En historien d'art, il convoque le sujet traditionnel dans son racontage-montage de l'histoire pour mettre l'accent sur l'historicité de l'art. Avec l'âge, Ungerer utilise de plus en plus le ton moral.

Memento mori, qui signifie « souviens-toi que tu vas mourir », est un genre artistique depuis l'Antiquité. Paradoxalement cette expression est liée à celle de *carpe diem*, tirée d'une ode d'Horace, « Cueille le jour présent sans te soucier du lendemain ». Érasme portait comme sceau sur sa bague, une gemme antique représentant le dieu Bacchus, cadeau de son élève l'archevêque Alexandre Stuart. Mais il avait cru qu'il s'agissait du dieu Terminus, le gardien des bornes dans la mythologie romaine, dieu antique représentant la mort ou le terme de la vie comme Janus. Quentin Metsys représente Érasme qui porte la médaille où le « *memento mori* », « souviens-toi que tu vas mourir », est représenté. Cette locution latine désigne un genre artistique de créations de toute sorte. Elle exprime la mort dans son acte de fin de la vie. Cette réflexion est transmise par la forme de l'art et de la littérature. C'est pourquoi le temps est hétérogène dans la réalité par la culture, les objets, les œuvres. Au XIX^e siècle, Charles Baudelaire aborde aussi ce *memento mori* dans *Les Fleurs du mal*, dans la section « Spleen et idéal », intitulé *L'horloge*. Nous entendons ce poème :

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit : « Souviens-toi !
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible ;
[...]
Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote : Souviens-toi ! – Rapide, avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

Remember ! Souviens-toi, prodigue ! Esto memor !
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)

⁵⁶⁷ Tomi Ungerer, conversation avec Thérèse Willer, p. 41.

Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente ; souviens-toi !
Le gouffre à toujours soif ; la clepsydre se vide.

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encore vierge,
Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !),
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! »

Dans ce poème, l'horloge dit à l'homme « Meurs, vieux lâche ! Il est trop tard ! ». La vie et la mort sont un couple paradoxal. Plus on évoque la mort, plus la vie est chère. Plus on évoque la vie, plus la mort s'approche. Pour cette raison, il nous semble que Tomi Ungerer met l'accent sur l'aspect du *carpe diem* dans sa *Nef des fous*.

Ainsi, *Memento mori* et *carpe diem* sont le visage dialectique comme Janus devant le temps. C'est le paradoxe qui est une force ou une solution dans un monde paradoxal et dichotomique. Cependant, la voix de l'auteur est souvent subversive, mais aussi joyeuse et paisible dans ses activités d'auteur. Nous écoutons ces voix dans les albums d'Ungerer avec le personnage du retrait qui est la figure de l'auteur.

VOIX DU (RE)TRAIT

Dans les dessins d'Ungerer, on trouve la vivacité, la spontanéité et le dynamisme du mouvement dans son trait qui est très fluide. Cela jaillit par son travail exigeant :

C'est le dessin qui m'intéresse parce que ça exige beaucoup de rigueur. Quand on fait de la peinture, on peut peindre par-dessus, on peut rajouter des couches, on peut rajouter des couches, on peut rajouter des couches, alors que quand je dessine, il est rare que j'utilise une gomme. Je préfère refaire⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer », dans *La Revue des livres pour enfant*, op. cit., p. 54.

Dans cette énonciation, on voit son attitude au travail. Dans cette répétition de refaire, il doit rester dans le monde du retrait pour que son trait devienne libre.

Dessiner est l'expression la plus directe et la plus personnelle de l'expression graphique. Le trait chez moi, il est violent. Il a son origine dans la colère, dans la colère pure et simple. Ce trait du besoin, il faut que ça sorte⁵⁶⁹.

Ungerer explique son attrait pour les dessins satiriques et politiques, voire les affiches car pour lui, « le slogan, c'est l'esprit frappeur ». Dans ses albums, le trait de sa colère se dissimule dans son humour et le rire. On le voit dans les détails. L'album est un lieu de maîtrise de soi. Derrière la provocation, il y a un aspect du visage de l'auteur. Nous l'observons à travers des personnages.

Héros du retrait

Si l'on voit bien l'ensemble des albums de Tomi Ungerer, la voix des personnages féminins comme Tiffany, Zéralda, Allumette et Zloty sont des voix courageuses et indépendantes. Elles ont la conviction et l'ingéniosité. En revanche, la plupart des personnages masculins comme Jean de la lune, Monsieur Racine, Le maître des brumes sont plutôt des héros du retrait.

Avec ces héros du retrait, on peut retrouver une figure du raconteur Ungerer. D'abord, nous observons le héros dans *Jean de la Lune*. Il s'agit d'un mythe mélancolique. Jean de la lune habite dans la lune. C'est un Lunien. La lune est personnifiée comme un bonhomme. Comme il habite tout seul, il veut voyager sur la Terre pour s'amuser avec les gens. Mais à son arrivée sur la Terre, on le considère comme un envahisseur. Son aventure est poursuivie par les policiers et les militaires, le héros est même enfermé dans une prison. En se transformant selon le changement des quartiers de la lune, le héros se libère et grâce à l'aide du Professeur Ekla des Ombres, il rentre chez lui, dans la lune.

Comme Ungerer disait qu'il est lunatique, il a écrit son autofiction comme un mythe. Il semble que la lune soit comme l'île de son imagination et de son espace poétique. Ungerer est souvent dans la lune parce qu'il rêve ou raconte l'histoire. Et dans cet album, il a en partie raconté son expérience du voyage en Laponie quand il était jeune⁵⁷⁰.

⁵⁶⁹ « *Drawing is the most direct and personal kind of graphic expression* », Selma Lanes, *The New York Times Magazine*, mai 1982.

⁵⁷⁰ Voir Tomi Ungerer, *un point c'est tout*, op. cit., p. 43-44.

Dans *Maître des brumes*, le narrateur raconte l'aventure de deux enfants, Finn et Cara, frère et sœur comme Hansel et Gretel, dans une île où le maître des brumes habite. Les parents sont attentifs à eux. Mais un jour le père leur offre une petite barque en disant : « surtout ne vous approchez jamais de l'Île aux Brumes. C'est un endroit maudit, dangereux, cerné par les courants les plus traîtres. Ceux qui se sont aventurés dans ses eaux ne sont jamais revenus » (p. 14). Cependant, toujours avec « mais un jour », l'annonce de l'événement, la vraie aventure commence. L'histoire de la famille est proposée comme introduction et conclusion. Au milieu du récit, on voit la rencontre entre les deux enfants et le maître des brumes dans les Îles aux Brumes. C'est le moment mystérieux comme un rêve ou une illusion. L'espace du temps se superpose entre le réel et l'irréel. Le Maître des Brumes est représenté comme un vieil ermite en autoportrait d'Ungerer qui porte les cheveux longs. De plus, le narrateur trouve sa « voix caverneuse ». Le Maître des Brumes accueille attentivement les deux enfants pour une sorte de visite guidée. L'image « un fin fond de l'abîme » nous fait penser à l'intérieur du four de la sorcière dans Hansel et Gretel. Mais au contraire de la sorcière, le Maître des Brumes est gentil et joue avec les enfants à l'occasion de leur visite :

« Il y a si longtemps que je vis seul ici. La solitude ne m'ennuie pas. Les poissons et les oiseaux me tiennent compagnie, ils aiment les chansons que je leur chante. Écoutez ! »

Il se mit à chanter dans une langue oubliée, et bientôt Finn et Cara se mirent à fredonner avec lui. Jamais ils ne s'étaient si bien amusés⁵⁷¹.

Le Maître des Brumes se sent bien dans ses Îles avec les animaux. Mais Jean de la lune se sentait seul dans la lune, dans son espace existentiel. Il semble que le raconteur Ungerer a changé son sentiment d'isolement à travers le temps et l'âge. Il a publié *Jean de la lune* en 1968 quand il était à New York, au milieu d'une immense ville culturelle industrielle. Mais il a publié *Le Maître des Brumes* en 2012 en hommage à l'Irlande où il habite avec sa famille depuis 1975. Voici sa dédicace : « Ce livre est dédié à l'Irlande et à tous les gens qui nous ont accueillis à cœur ouvert⁵⁷² ». En effet, nous pensons que la lune et les Îles sont son espace poétique et existentiel, lequel était divisé en deux quand il était jeune. Mais on voit que dans *Maître des Brumes*, l'espace poétique et l'espace existentiel ont fusionné comme Ungerer qui vit dans la nature en Irlande avec les mots anciens et les chants en tant que raconteur. C'est pourquoi le

⁵⁷¹ *Maître des Brumes*, p. 32.

⁵⁷² *Ibid.*

Maître des Brumes, tel un héros du retrait, est un reflet d'Ungerer qui vit dans les grands Îles, en Irlande [fig. 106].

Cette figure de l'homme du retrait apparaît déjà dans *La Grosse bête de Monsieur Racine* qu'Ungerer publie en 1971. L'auteur choisit comme héros Monsieur Racine qui est en retrait pour le héros. Le nom Racine rappelle Jean Racine (1639-1699), un dramaturge français, un des grands auteurs de tragédies de la période classique en France. Dans cet album au paysage très français, Ungerer ridiculise complètement le monde des adultes et les Académies françaises.

Monsieur Racine, l'homme du retrait passe joyeusement le temps avec la bête malgré son doute. Ungerer fait un montage de ses activités – observation – bricolage – écriture à travers son héros afin de présenter son album. C'est pourquoi on voit les activités solitaires de Monsieur Racine et ses apparitions devant le public : d'une part, à la distribution des prix des « concours agricoles de la région » et d'autre part, à l'Académie des sciences de Paris pour présenter la bête qu'il croyait extraordinaire.

La scène de l'amphithéâtre est sensationnelle et tragique mais il s'agit d'une scène d'humour noir visant à critiquer le monde intellectuel hypocrite, perturbé dans une scène chaotique qui est le climax ou le dénouement [fig. 107]. Ungerer insiste sur ce tumulte par la scène intérieure et extérieure. La farce des enfants finit donc par le renversement à la manière d'une tragédie. Ungerer critique le monde intellectuel par son humour satirique. Nous réfléchissons un peu sur la notion de la satire dans l'art romain et la littérature.

Une satire relève à la fois du poème et de la farce comique (« satirique ») annonçant le théâtre latin (selon Tite-Live). C'est la raillerie aristocratique cette fois (donc latine et non pas grecque) d'un Lucilius (vers 160 av. J.-C.). Mais la satire se transforme plus tard en véritable genre narratif, avec le *Satyricon* de Pétrone, à l'époque de Néron (66 apr. J.-C.). Poème (*ethos*), farce (*pathos*), « roman » (*logos*), la satire a aussi participé, selon l'époque, de divers genres littéraires⁵⁷³.

Cette notion rappelle la relation entre la satire et le poème. Ungerer accentue ainsi son poème de l'éthique à travers la farce satirique qui s'est passée à l'amphithéâtre comme la tragédie ou la comédie de l'époque traditionnelle et classique. A la fin de l'histoire, le narrateur annonce l'amitié continue entre Monsieur Racine et les deux enfants :

Monsieur Racine, qui avait le sens de l'humour, trouva la farce à son goût. Après avoir félicité les enfants pour leur ingéniosité et leur endurance, il leur fit faire un tour

⁵⁷³ Michel Mayer, *La problématique*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 2010, p. 95.

dans la capitale. Puis, ils rentrèrent tous à la maison et les enfants furent rendus à leurs parents, de braves paysans qui habitaient de l'autre côté de la forêt. L'année suivante, Monsieur Racine eut une nouvelle récolte de poires qu'il fut tout heureux de partager avec ses deux jeunes amis⁵⁷⁴.

Bref, dans les albums d'Ungerer, le héros du retrait n'est jamais enfermé en lui. On voit toujours une rencontre avec l'autre. Ainsi, le personnage principal se transforme positivement par la voix éthique d'un autre personnage comme si l'auteur avait évolué grâce à la rencontre avec les autres. Dans ses albums récents, la voix autobiographique prend de plus en plus une place importante.

Voix de l'éthos : auto-bio-graphie

L'*ethos* signifie le soi. Pour parler du monde (*logos*) absurde et paradoxal, Ungerer évoque son autoportrait et son autodérision (*ethos*) de façon humoristique (*pathos*). Puis, il fait de l'autocritique :

Si je me moque de la société, c'est avant tout pour me moquer de moi-même dans une société où il m'incombe de survivre. Je suis mon propre cobaye. Je préfère mes faiblesses à ma force, je respecte et j'honore mes défauts, mes faiblesses, parce qu'elles mettent en contraste la ligne aussi Maginot que marginale de mon éthique et tout ce qu'elle implique d'étiquettes. Cet homme dans le miroir, c'est moi, évidemment, mais à double réfraction, double effraction. Comme dans l'*Orphée* de Cocteau, le miroir offre une évasion à la réalité, donc aux responsabilités. Mais sans responsabilités la vie serait sans défis, bien ennuyeuse. Heureusement que les miroirs sont aussi fragiles que les illusions⁵⁷⁵.

Sur son image de l'autoportrait symbolique [fig. 108], Ungerer dessine un homme en queue-de-pie devant le miroir, l'air colérique dans le miroir, portant un chapeau pointu avec une cloche attachée et sonnante au bout et poussant un landau dans lequel se trouve une rose. Dans cette image, Ungerer utilise ses attributs symboliques et poétiques à lui. En effet, pour réveiller les lecteurs, il sonne continuellement la cloche, sa manière à lui de provoquer et d'agiter. Quant au landau, il signifie les albums pour la littérature de jeunesse. La rose est son élément poétique. Comme nous l'avons déjà vu dans la première partie, avant l'invention de

⁵⁷⁴ *La Grosse bête de Monsieur Racine*, op. cit., n.p.

⁵⁷⁵ Tomi Ungerer, « Spiegelmensch 1973 » dans *33Spective*, exposition organisée par centre d'action culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux ; avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Anstett, 1990, n.p.

l'horloge, la cloche était autrefois considérée comme l'horloge pour annoncer l'heure ou l'événement. Dans et par cette image, on peut comparer la cloche à la forme des chapeaux des trois brigands dans *Les Trois brigands*. C'est pourquoi la cloche est emblématique de l'identité (*ethos*) de l'auteur vis-à-vis du monde (*logos*) catastrophique. Nous réfléchissons donc à travers la pensée d'Agamben à la relation qu'Ungerer a avec la bouffonnerie (*pathos*).

C'est dans le rapport au caractère, à savoir à la vie qui n'est pas vécue, que se joue la différence entre tragédie et comédie. Le tragique, c'est de prendre le *bios* qu'il nous est arrivé de choisir pour un destin dont nous serions responsables, en faisant nôtres les paroles du hiérophante selon lesquelles la faute incombe à celui qui choisit, le dieu étant innocent. Tel est le sens de ce qu'Aristote entend quand il soutient que le héros tragique assume son caractère « à travers ses actions [*dia tas praxeis*] » : il assume ainsi comme un destin ce qu'il n'a pas vécu et qu'il ne peut pas vivre. Le caractère comique, au contraire, sait que ses actions ne sont pas importantes, qu'elles ne l'affectent en aucune manière, puisqu'il les accomplit seulement pour « imiter le caractère [*opos ta ethe mimesonhai*] » - et tel est bien, justement, l'objectif des lazzis : exhiber le non – vécu comme plaisanterie et bouffonnerie⁵⁷⁶.

Comme la métaphore du miroir de l'autoportrait symbolique d'Ungerer, la pensée d'Agamben met en avant la double face de la vie comme Janus. Nous trouvons cette tragicomédie du caractère de la vie dans le *racontage-montage* du réalisateur coréen Hong Sang-soo. Dans l'interview réalisée pendant le festival de Cannes 2017, pour ses deux films, *Jour d'après* et *La Caméra de Claire*, le cinéaste Hong énonce sa manière de procéder au *racontage-montage* de son film en réponse à la question : « les ressemblances sont nombreuses entre vos films et votre vie, pourquoi dites-vous qu'ils n'ont rien d'autobiographies ? ».

« Je ne choisis pas tel ou tel élément de ma vie pour écrire un scénario dans un but bien précis. Ce sont des détails qui viennent à mon esprit, je les accepte, je les combine et j'essaie d'en faire quelque chose en rond » Puis il s'est emparé de notre bloc-notes et a repris la même explication en y traçant des croquis. Un rond, donc, couvert de points (les « détails », si l'on a bien compris). Et des lignes sinueuses qui traversent le rond en passant par quelques points⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Giorgio Agamben, *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Éditions Macula, 2017, p. 78.

⁵⁷⁷ Sonya Faure, « Hong Sang-soo et Kim Min-hee, les grands épris » dans le journal *Libération*, le 23 mai 2017.

Il semble qu'il n'y ait pas de frontière entre sa vie et ses œuvres filmiques même s'il refuse que l'on assimile son œuvre à une autographie. La vie trace dans les œuvres, lorsque les œuvres disent surtout les problèmes de la réalité.

Dans l'explication du réalisateur Hong, on se rappelle étrangement l'image du serpent dans *Crictor* d'Ungerer. La forme du *O* de Crictor sur la couverture et la ligne sinueuse du serpent lorsqu'il suit Madame Bodot. La forme du serpent se transforme sans cesse dans cet album. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, le rythme de la forme du *O* ou du rond continue comme l'image de la spirale.

Dans les albums d'Ungerer de la période récente, on peut remarquer une voix affective du personnage du père. Cette voix est-elle celle d'Ungerer affectif ? Dans *Amis-Amies*, le père de Rafi accompagne les enfants à la déchèterie pour qu'ils puissent créer un atelier de bricolage. Il offre l'atelier et les outils à son fils pour celui-ci prenne plaisir à vivre dans les activités du bricolage comme l'auteur lui-même. Ce type du père attentif, on le voit aussi dans *Maître des Brumes*. La famille travaille ensemble et passe le temps ensemble.

Un jour, le père leur⁵⁷⁸ fit une surprise. Avec des roseaux tressés et de vieilles toiles passées au goudron, il avait construit pour eux une petite barque que dans leur pays on appelait *curragh*. Finn et Cara avaient maintenant leur propre embarcation.

« Ne sortez pas de la baie », les avertit le père, « et surtout ne vous approchez jamais de l'Île aux Brumes. C'est un endroit maudit, dangereux, cerné par les courants les plus traître. Ceux qui se sont aventurés dans ses eaux ne sont jamais revenus. »⁵⁷⁹

Dans la voix du personnage du père, on entend la voix soucieuse. Mais le père de Zéralda, malade, demande à sa fille d'aller au marché à sa place. La scène du lit où le père malade s'allonge, nous fait penser au père malade de Tomi Ungerer. Le petit chat noir, avatar d'Ungerer regarde cette scène sur la chaise. Le lecteur s'identifie à l'émotion de ce chat.

Ainsi, la voix du père, attentive, affective depuis *Les Mellops*, mais aussi faible, dans *Le Géant de Zéralda*, ou sévère, dans *Pas de baiser pour maman*, est également une image d'Ungerer qui est aussi provocateur. Mais d'où viennent les voix satiriques ?

⁵⁷⁸ Finn et Cara.

⁵⁷⁹ *Maître des Brumes*, op. cit., p. 14.

HISTORICITÉ DES VOIX SATIRIQUES

Il semble que la voix satirique d'Ungerer vienne de la voix littéraire et historique. Nous nous demandons pourquoi l'auteur porte cette voix théâtrale et loufoque.

Voix transmise de la Nef des fous

Pour bien comprendre le monde des albums d'Ungerer, il faut regarder les affiches où Ungerer dessine ses thèmes favoris : surtout le thème de l'Alsace, sa terre natale, qui revient sans cesse. Strasbourg est un vaisseau de l'Humanisme. Ungerer a hérité de cette culture :

« Je suis une vraie progéniture, se félicite Tomi Ungerer. Il ne suffit pas d'être né avec les talents de son père et de sa mère, il faut à la semence un terrain fertile et bien cultivé. J'ai eu cette chance de tomber sur une plate-bande culturellement potagère. Dès mon plus jeune âge, je fus encouragé avec enthousiasme à dessiner et à écrire⁵⁸⁰. »

La famille l'encourage à l'écriture dès le jeune âge. De plus, Ungerer grandit dans la terre culturellement riche. En 1994, il parodie joyeusement à sa façon symbolique et drôle le thème de la nourriture alsacienne, les saucisses, les bretzels et les tonneaux d'alcool, après *La Nef des fous* de Sébastien Brant [fig. 109]. Dans son dessin parodié, Ungerer caractérise le fou rire avec le thème de la nourriture alsacienne. Il exprime son humour profondément alsacien qui est lié au genre de *Narrenliteratur*. Dans le bateau, on voit huit bouffons joyeux et ivres, et un bouffon est tombé dans l'eau, ou dans l'urine, sous l'effet de l'ivresse : le robinet du navire signifie le symbole phallique qui se dilue en deux couleurs, bleu et vert. Le rassemblement des bouffons est-il le rassemblement de la culture ? Mais le drapeau noir triangulaire signifie la mort. La vie navigue ainsi vers la mort inévitable pour tout le monde.

En effet, le thème du bouffon est un sujet favori pour Ungerer avec le bonnet rouge à deux oreilles pointues où sont attachés des grelots dans l'esprit carnavalesque.

Sa façon de parler était ouverte et franche et surtout truffée d'un humour à vous faire mourir de rire. C'est là la clef de la méthode Tomi Ungerer : le rire et la bonne humeur. « Je suis un bouffon », dit-il. Il en joue avec délectation. Fou du roi, c'est le titre qu'il se donne. Il est constamment en représentation⁵⁸¹.

⁵⁸⁰ *Mon Alsace, op. cit.* p. 85.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 106.

Au Moyen Âge, le fou est considéré à la cour comme une sorte de protecteur contre l'influence du mauvais œil⁵⁸². Sous son déguisement d'amuseur, le fou (ou bouffon) peut rire aux dépens de son roi et des grands de ce monde en toute impunité. C'est Sébastien Brant⁵⁸³ (1458-1521) qui crée le genre bouffon en publiant *La Nef des fous* en 1494. Il s'agit du nouveau genre littéraire, *Narrenliteratur*. Ce « terme allemand (de *Narr*, fou) désignant une forme de satire, généralement en vers, à visée moralisatrice et didactique, et fondée sur un renversement de perspective : la folie y est présentée comme la normalité. Genre attesté dès l'Antiquité, mais surtout en faveur dans les pays de culture germanique, la *Narrenliteratur* se développe aux XV^e et XVI^e siècle, quand le fou devient une figure privilégiée de la farce⁵⁸⁴ ».

Brant est né et mort à Strasbourg. Il fait ses études universitaires à Bâle, obtient un doctorat *in utroque jure* en 1489. Il y devient professeur de droit et de poésie. On considère *la Nef des fous* comme un symbole culturel alémanique. Il l'a écrit en allemand. A son époque, « la renaissance des lettres classiques s'accompagne de la renaissance de la littérature en langue vulgaire, avec Brant, dont la *Narrenschrift* connaît un immense succès, avec Geiler et avec Murner⁵⁸⁵. » Ce livre a été traduit en latin et diffusé en Europe. Le livre devient populaire et est le plus souvent imprimé en Europe. Car Strasbourg était un grand centre de l'imprimerie et de l'industrie du livre. Gutenberg y séjourne environ dix ans et poursuit ses recherches pour ensuite inventer l'imprimerie.

Brant critique la faiblesse et la folie de ses contemporains. Il a écrit en vers et raconte divers types de folie sur un ton satirique, ironique et humoristique, mais aussi rigoureux comme une prédication. Dans l'histoire, le bateau va vers son naufrage qui est une métaphore, thème principal de l'œuvre, qui disparaît vite au profit d'une énumération. Le livre est publié par Johann Bergmann d'Olpe pendant le carnaval à Bâle. Albrecht Dürer illustre cette œuvre en 1498. Jérôme Bosch a aussi peint un tableau *la Nef des fous*. L'œuvre était une source d'inspiration pour les artistes européens.

⁵⁸² Voir *Le Petit Larousse illustré des symboles et des signes*, p. 217.

⁵⁸³ Il est né et mort à Strasbourg, poète satirique, professeur de l'université de Bâle.

⁵⁸⁴ Voir Larousse : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Narrenliteratur/171868>. Consulté le 05 mai 2017.

⁵⁸⁵ Henri-Jean Martin, « L'imprimerie alsacienne au XV et au XVI siècle », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation*, année 1957, numéro 4. P. 677 :

http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1957_num_12_4_2697_t1_0675_0000_1, consulté le 18 mai 2017.

Dans *Histoire de la folie*, Michel Foucault convoque l’emblème de la folie de la *Nef des fous*. Selon lui, la Nef est une « composition littéraire » et un objet iconographique et réel⁵⁸⁶. La « situation liminaire » du fou s’envisage dans une « géographie mi réelle mi imaginaire⁵⁸⁷ » :

Mais si la navigation des fous se rattache dans l’imagination occidentale à tant de motifs immémoriaux, pourquoi, si brusquement, vers le XV^e siècle, cette soudaine formulation du thème, dans la littérature et l’iconographie ? Pourquoi voit-on surgir d’un coup cette silhouette de la Nef des fous et son équipage insensé envahir les paysages les plus familiers ? Pourquoi, de la vieille alliance de l’eau et de la folie, est née un jour, et ce jour-là, une barque ?⁵⁸⁸

Dans son livre, Foucault s’appuie sur « toute une littérature de conte et de moralité » ; sur « la littérature savante » ; sur les « jeux académiques » ; « les grands textes des humanistes », Érasme et Flayder⁵⁸⁹. Il s’agit du partage entre expérience cosmique et expérience critique de la folie⁵⁹⁰ à travers un navire fantomatique :

Ces discours reprennent sur le mode sérieux les sermons et discours bouffons qui sont prononcés au théâtre comme le Sermon joyeux et de grande valeur à tous les fous pour leur montrer à sage devenir⁵⁹¹.

En 1502, Jakob Wimpfeling⁵⁹² préface l’édition strasbourgeoise de la *Nef des folles* de Josse Bade, présentée par ce dernier comme un supplément à l’ouvrage de Brant⁵⁹³. Wimpfeling et Érasme ont entretenu des liens par des lettres, des poèmes, des éditions communes. Ils se sont rencontrés à Strasbourg, lors d’une étape du voyage d’Érasme vers Bâle en 1514. Érasme⁵⁹⁴ a été accueilli comme un héros par l’Ecole humaniste strasbourgeoise (la *Sodalitas Literaria*). Les sermons joyeux sont une mise en relation des parodies universitaires et du sermon joyeux

⁵⁸⁶ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 19.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 23-24.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹² Jakob Wimpfeling est un poète, pédagogue et historiographe alsacien, né à Sélestat en 1450 et mort dans la même ville en 1528. Il enseigne à l’Université de Heidelberg, devient doyen de la faculté des arts en 1479, puis recteur de l’université en 1481. Il poursuit ses études en théologie à Spire (Fribourg-en-Brisgau). À partir de 1501, il se retire dans un monastère à Strasbourg et se consacre à l’écriture.

⁵⁹³ Koch, « L’exemplaire personnel de Beatus Rhenanus de la Nef des Folles de Josse Bade », p. 43-50

⁵⁹⁴ Erasme (Desiderius Erasmus Roterodamus, 1467-1536) publie *l’Éloge de la folie*, en 1511 sous l’influence de la *Nef des fous*. En effet, il séjourne plusieurs années à Bâle et y meurt, en parcourant l’Europe entre 1499 et 1514 : il écrit *L’Éloge de la Folie* chez Thomas More en Angleterre. Son ouvrage est publié à Paris deux ans plus tard.

comme des genres du théâtre profane de l'époque. Foucault constate que la *Nef des fous* est une « littérature de contes et de moralités » :

Il n'est pas jusqu'aux vieilles fêtes des fous, en si grand honneur en Flandre et dans le nord de l'Europe, qui ne prennent place sur le théâtre et n'organisent en critique sociale et morale ce qu'il pouvait y avoir en elles de parodie religieuse spontanée⁵⁹⁵.

La « folie » est liée à la force de désordre ou de renversement. Foucault souligne le rapport entre les fêtes des Fous et les sociétés joyeuses les plus transgressives, qui se situaient dans le nord de l'Europe, « le long des calmes fleuves de la Rhénanie et des canaux flamands⁵⁹⁶ ».

Dans la voix transgressive, on voit souvent le rapprochement entre la bouche et l'anus. Habituellement les jongleurs et poètes de l'époque font rire de cette manière d'une relation connexe. Ungerer provoque le rire de cette façon déplacée, dans une scène de repas, le poulet rôti pétait en musique.

Ainsi, comme nous l'avons vu, le bateau est une allégorie très populaire au Moyen Âge qui est une allusion à celui de Jonas et de Noé. Le symbole de la Nef est ambivalent car tout dépend de sa direction : il y a la nef des pénitences et la nef vers l'Enfer. Mais que signifie le *curragh*, le bateau léger de l'Irlande, des deux enfants dans *Maître des brumes* ? Que signifie la « violente tempête⁵⁹⁷ » et des « vagues déchainées » ? Nous observons ces métaphores à travers le personnage de Polichinelle de théâtre populaire italien.

Affinité avec Polichinelle

Y a-t-il une nécessité de porter une voix théâtrale ? Chez Ungerer, il y a une pulsion de vie. C'est l'élan de vie contre la mort. Il accomplit infatigablement des activités littéraires et artistiques pour la vie comme un enfant. Pour bien comprendre les albums d'Ungerer, on ne peut pas les séparer de la figure d'Ungerer car chez lui, les éléments autobiographiques sont très présents. Le ton de sa voix est double : sérieux et « rigolo ». Ces deux caractères continuent à alterner comme le jour et la nuit. Il n'y a pas de caractère univoque car il est toujours dans la métamorphose continue ! Ungerer se caractérise parfois comme un roi du bouffon. C'est un poète du bouffon ou personnage très médiéval qui ressemble aux personnages de la *commedia dell'arte*, un genre de théâtre populaire italien, comme on le voit dans la scène de bal masqué

⁵⁹⁵ *Histoire de la folie à l'âge classique, op.cit.*, p. 25.

⁵⁹⁶ *ibid*, p. 18.

⁵⁹⁷ *Maître des Brumes*, p. 40.

dans *Jean de la lune* : Arlequin, Pierrot, et le bouffon. Il semble qu'Ungerer maîtrise cet élément théâtral pour séduire le lecteur. C'est la même fonction exactement que la musique qui attire l'attention du lecteur.

Ungerer insiste sur l'esprit populaire en provoquant le rire à travers les parodies. A ce point-là, on pourrait faire le lien entre le rire et la *commedia dell'arte*. Cette dernière est apparue au XVI^e siècle en Italie. On voit dans *Pierrot* (1718-1719) ou *Les Comédiens italiens* (1720) d'Antoine Watteau (1684-1721), que ce genre théâtral est aussi devenu un sujet de l'art de la peinture.

En Italie, Giandomenico Tiepolo (1727-1804) peint la série des Polichinelles. Giorgio Agamben raconte sa réflexion sur les Polichinelles représentés dans *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*. Tiepolo se consacre à Polichinelle au moment où Venise s'éteint (1797). Pour Agamben, l'étrange bossu à la chemise blanche correspondait ainsi à une philosophie de l'histoire⁵⁹⁸. C'est pourquoi Agamben transpose le monde dialectique et opposé entre la tragédie et la comédie, l'action et la liberté.

Dans la figure de Polichinelle, un grand nombre d'oppositions majeures de la philosophie morale s'abolissent : caractère et destin, comique et tragique, action et inaction⁵⁹⁹. Nous pensons que ce personnage paradoxal correspond à la figure double de Tomi Ungerer. En effet, il s'engage politiquement pour la paix, mais il se détache du monde politique comme homme libre et comme artiste.

L'intuition de Giandomenico mérite qu'on s'en saisisse et qu'on la développe. Entre les satyres et les Polichinelles, dans l'urgence des temps où il lui a été donné de vivre, le vieux peintre établit une constellation au sens de Walter Benjamin : ces temps contiennent un indice secret qui les renvoie les uns aux autres et les rend inséparables⁶⁰⁰.

Les Satyres sont des êtres mixtes, mi-hommes mi-animaux, qui le plus souvent accompagnent Dionysos. Leur laideur est proverbiale, tout comme leur ivrognerie. Leur appétit sexuel est insatiable et leur membre souvent dressé. Ils ont souvent un comportement paradoxal ou enfantin⁶⁰¹. Ils sont sans cesse en mouvement, dansant et gesticulant. Leurs activités tendent

⁵⁹⁸ <http://www.editionsmacula.com/livre/115.html>

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Giorgio Agamben, *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Éditions Macula, 2017, p. 27.

⁶⁰¹ Irène Aghion et al., *Héros et dieux de l'antiquité, guide iconographique*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art », 1994, p. 265.

à parodier celles des hommes, sans jamais atteindre la juste mesure. La curiosité du satyre fait qu'il est souvent représenté de face, épiant à la façon d'un voyeur⁶⁰² Dans le monde dichotomique, le satyre est une figure du mal. Ungerer renverse ce monde dichotomique par son humour satirique et la transformation.

On peut se demander si les trois brigands, qui sont de grands enfants terribles au début, dans le titre homonyme de Tomi Ungerer, peuvent aussi appartenir à cette constellation. Ils sont comme les Polichinelles, avec une figure de saltimbanque.

Dans son livre, Agamben raconte l'expérience du marionnettiste Bruno Leone par rapport à l'enseignement de l'art des marionnettes de son maître Nuzino Zampella :

Des plus faciles [...], ce qui est difficile, c'est la double voix, à savoir de faire alterner la voix naturelle et la voix artificielle » Contrairement à ce à quoi l'on pouvait s'attendre, le secret de l'art ne consiste pas à savoir manœuvrer et faire bouger Polichinelle, mais réside dans le fait de réussir à produire sa voix haut perchée incomparable⁶⁰³.

Ici, on peut comparer l'alternance de la double voix, naturelle et artificielle, à l'alternance de la voix double, textuelle et iconographique. La transformation de la voix peut marquer le monde de la fable et réveiller le lecteur. Chez Ungerer, en général, le texte est sage et l'image est dynamique, il trace avec un ton différent et varié. Il parle beaucoup et implicitement des histoires dans les images.

Le secret de l'éthique est un secret de Polichinelle : « Là où il y a une catastrophe, il y a une échappatoire⁶⁰⁴ ». Selon Agamben, Tiepolo fait son Polichinelle comme une réponse comique à la trahison et l'effondrement sanglant de la République de Venise devant Napoléon. Le peintre a dénoncé la violence à travers les Polichinelles fusillés. Agamben a comparé les deux scènes de fusillade : celle de Tiepolo (*Polichinelle fusillé*, 1797-1804) et celle de Goya (*Le 3 mai 1808 à Madrid* ou *Les Exécutions dans la montagne du prince Pio*, 1814). On peut remarquer une grande résonance entre les deux images. La voix du témoignage était transmise. Agamben nous démontre la violence du pouvoir à travers l'exécution au nom de la loi.

Pourquoi un procès ? Pourquoi donc dans la vie de Polichinelle faut-il qu'intervienne le droit, dans son aspect le plus extrême et le plus terrible, là où il

⁶⁰² *Ibid.* p. 266.

⁶⁰³ Giorgio Agamben, *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Éditions Macula, 2017, p. 97.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 34.

apparaît comme un « mystère » - le mystère du procès ? Polichinelle, comme Pinocchio et comme le Carnaval, doit se soumettre au procès, doit affronter, comme le Christ, un Pilate qui, dans la tradition des procès carnavalesques, est un gros bonhomme « en blouse et avec un chapeau sur la tête, et des moustaches passées au charbon » Il est cependant essentiel qu'il y ait un jugement, et que ce jugement ait les formes du droit. Car c'est seulement après s'être soumis aux formes consacrées par le droit, seulement après avoir été jugé et condamné et mis à mort, que Polichinelle peut être vraiment *comme il est*. Entre les mains du droit, il dépose toute substance et toute action imputable : si vous croyez que je suis « insolent, frauduleux, menteur, vorace, lourd, balourd, oint et bisoint », et bien montez votre tragédie, jugez-moi et condamnez-moi pour ces choses que je ne peux pas être et dont j'abandonne les dépouilles sous forme de lazzi et de grimaces entre vos mains. Le lazzi n'est pas une action qu'on pourrait imputer à qui que ce fût, il ne prévoit aucune responsabilité – c'est un pur et irréparable *comment*, sans substance ni personne morale⁶⁰⁵.

Le pouvoir accuse parfois la liberté, le divertissement et la vie du peuple au nom de la loi, de l'ordre et du travail afin de maintenir le pouvoir et la valeur sociale. Il en résulte des victimes. Mais Polichinelle est un « Christ difforme qui ne meurt jamais quand bien même on le fusille » selon Agamben. Dans chaque vie, il faut trouver une sortie. C'est ce qu'Agamben nous explique bien.

Le secret de Polichinelle est que, dans la comédie de la vie, il n'y a pas de secret, mais seulement, à tout instant, une échappée.

« Polichinelle, c'est moi » est son extrême profession de foi – c'est celle de tout homme, et donc la mienne aussi. C'est-à-dire : le « moi » n'est pas, « moi » ne peut pas vivre, seul Polichinelle peut vivre. Vivre, rendre sa propre vie possible, peut signifier seulement – pour Polichinelle, pour tout homme – se saisir de sa propre impossibilité à vivre. C'est alors seulement que la vie commence. Toute autobiographie, au point où elle devient vraie, est une biographie de Polichinelle. Mais la biographie de Polichinelle n'est pas une biographie, c'est seulement un Divertissement pour les jeunes gens.

Polichinelle – la vie – est près, tout près - puis s'éloigne, s'éloigne...

Il s'agit d'une vie – pour habiter⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ *Ibid.* p. 50-51.

⁶⁰⁶ *Ibid.* p. 92.

De cette manière, il semble qu'Ungerer ait une échappée. Après la Deuxième Guerre mondiale, dans une relation étouffante et fermée de la société absurde entre la France et l'Allemagne, l'auteur est parti à New York pour publier son album. Puis, en Amérique il voit le racisme, l'hypocrisie et la violence qu'il dénonce sans cesse en tant que provocateur. C'est pourquoi il a dû encore trouver une sortie dans une circonstance invivable. C'est exactement comme son personnage Trémolo, il part de la ville et vit dans la nature au Canada pour trouver une vie tranquille. Mais il disait qu'il ne pouvait pas s'y arrêter pour dessiner dans la nature à cause de la violence des hommes : dans *Nos années de boucherie*, il raconte sa vie canadienne. Finalement, pour lui et sa famille, il s'est installé en Irlande, à côté de la mer. Puis pendant près de vingt ans, il a fait une grande « pause » par rapport à la publication des albums. Tout d'un coup, il revient devant les lecteurs avec *Flix* en 1997. Avec cet album, son ton devient plus moralisateur parce que dans *Flix* on voit ses expériences d'engagement pour la paix. En effet, il s'inquiète par rapport au monde de la violence.

11. FORMES DE VOIX ET GESTES

En littérature, les influences étaient énormes.

Ambrose Bierce par exemple a eu une importance particulière dans ma façon d'écrire :

Déjà quand j'étais jeune j'avais une passion pour les aphorismes et les mots d'esprit.

Tomi Ungerer⁶⁰⁷

VOIX POÉTIQUE DES SOURCES

Ungerer avoue sans cesse les influences de la littérature dans sa manière de dire en albums, en affiche et en dessins. Mais quel genre de littérature ? Durant sa jeunesse, il a baigné dans les poèmes français, les symbolistes et les surréalistes. Puis, il est influencé par le style de Saul Steinberg, de James Thurber et d'Ambrose Bierce qui est caractérisé par le réalisme et la simplicité des fables. C'est pourquoi nous évoquons le style de la voix concise, courte et rapide, mais aussi profonde d'Ungerer.

Voix concise et profonde

Tomi Ungerer est internationalement reconnu à la fois pour ses albums et pour ses affiches. L'art de l'affiche est qualifié par l'impact d'une formulation concise et percutante. Dans *La voix juste*, Gérard Dessons cite l'épigramme de Ponticus Virunius comme un élément phare de sa réflexion : « Plus concis sera l'apprentissage et plus rapide il sera, et on fera des progrès considérables en un temps incroyablement bref⁶⁰⁸ ». Il semble que le style et l'art d'Ungerer correspondent à ce rythme rapide et concis.

À travers son amour des poèmes, des aphorismes et des mots d'esprit, Ungerer réfléchit toujours aux idées. Il nous amène à penser avec le jeu du langage et de l'image. De plus, dans le système du milieu de la presse américaine, il y a appris la rapidité au travail. Ainsi, il hérite de cette productivité dans sa manière d'appréhender ses œuvres. Nous le ressentons également dans son rapport du travail à l'image.

⁶⁰⁷ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 30.

⁶⁰⁸ Ponticus Virunius, préface aux *Erotomata* de Guarini de Vérone, dans l'édition de 1501 parue à Rhégium. « Qanto brevius tanto citius discas et summe proficies incredibili temporis brevitate ». Cité par Gérard Dessons, dans *Voix juste*, qui adresse des remerciements à Arnaud Laimé pour l'éclairage sur la situation et le sens de ce propos.

Sa méthode de travail vise aussi à la rapidité : s'il n'est pas satisfait du résultat final, il préfère coller à l'adhésif un nouveau motif sur les éléments qui posent problème ou rectifier ses erreurs avec un liquide correcteur plutôt que de refaire le dessin en entier. Certains dessins portent d'ailleurs de nombreuses traces de ces « bricolages » qui disparaissent à l'impression. En parallèle, il prend soin de consigner ses idées en dessins et en notes dans des carnets, comme le fit jadis l'architecte Villard de Honnecourt, maître d'œuvre français du XIII^e siècle, dans ses *Carnets*. Il use ainsi en quelque sorte d'un répertoire documentaire et iconographique qu'il s'est constitué et qu'il réactive continuellement⁶⁰⁹.

Ces carnets sont à la fois une collection de ses idées mais aussi son poème existentiel. Ils peuvent engendrer des œuvres innombrables en reprenant ses idées en mots ou en images. L'image se transforme en mot. Le mot se transforme en image. Comme il critique souvent la société de la violence, de l'injustice et du préjugé, c'est sa colère qui est paradoxalement son élan de travail.

Mais de quelle manière l'artiste doit-il exprimer ses idées par rapport aux lecteurs et aux spectateurs ? Dans la relation entre le spectateur et l'artiste, John Dewey nous raconte une sorte d'« interexpérience » à travers les œuvres dans une relation de persuasion et perception :

En effet, pour percevoir, un spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre. Celles-ci ne sont pas littéralement semblables. Mais avec la personne qui perçoit, comme avec l'artiste, il doit y avoir un agencement des éléments de l'ensemble qui est, dans sa forme générale mais pas dans le détail, identique au processus d'organisation expérimenté de manière consciente par le créateur de l'œuvre. L'artiste a sélectionné, simplifié, clarifié, abrégé et condensé en fonction de son intérêt. Le spectateur doit passer par toutes ces étapes en fonction de son point de vue et de son intérêt propre. Chez l'un et l'autre, il y a compréhension au sens littéral, c'est-à-dire regroupement de détails éparpillés physiquement visant à former un tout qui est vécu comme une expérience. La personne qui perçoit accomplit un certain travail tout comme l'artiste. Si elle est trop fainéante, indolente ou engluée dans les conventions pour faire ce travail, elle ne verra pas et n'entendra pas. Son 'appréciation' de l'œuvre sera un mélange de bribes de savoir et de réactions conformes à des normes

⁶⁰⁹ Thérèse Willer, « Un maître du trait » dans *Les saisons d'alsace, 100% TOMI UNGERER*, Hors-série, Printemps 2015, Les Saisons d'Alsace/DNA, 2015, p. 74.

d'admiration conventionnelle, additionné d'une excitation émotionnelle confuse même si elle est authentique⁶¹⁰.

Il semble que pour cette raison Ungerer utilise souvent les couleurs référentielles de la réalité et les images symboliques et emblématiques pour que le lecteur comprenne rapidement même s'il déplace les problèmes sociaux dans le monde de l'affabulation. Ainsi, avec la voix concise mais aussi avec l'image poétique, Ungerer invente un poème visuel dans ses albums. Ses objectifs étant à chaque fois atteints, il parvient à faire publier ses œuvres. Le livre est un monde comme le poème de Mallarmé.

« Mon Mallarmé »

L'influence de la littérature est énorme pour Ungerer. Surtout les poésies.

Après-guerre, mon frère récitait du Verlaine et avec mon argent de poche j'ai acheté les œuvres complètes du poète. C'est par Verlaine que j'ai découvert la poésie française. Pendant des années j'ai été un dévoreur de poésie. Aussi de gens complètement oubliés. Laforgue était hautement respecté, il a influencé Duchamp par exemple. Quand je suis parti pour la Norvège, j'avais mon Mallarmé avec moi, j'apprenais ses poèmes par cœur. Je n'ai jamais accroché avec Rimbaud, curieusement. Ma mère, qui avait des talents de comédienne, déclamait de la poésie allemande, comme Schiller, ou comme Eichendorff : (Elle est encore debout, la vieille maison ...). J'ai abandonné la poésie, ça me rappelle trop ma jeunesse, j'évite toute nostalgie. C'était une période trop difficile. Queneau et Prévert, le surréalisme, ont été de grandes découvertes pour moi après-guerre⁶¹¹.

Dans les images poétiques d'Ungerer, la lune rappelle peut-être le poème de Verlaine. On peut se demander si la mer n'est pas celle de Mallarmé. Les oiseaux sont un des éléments poétiques qui viennent de la poésie de Prévert. Le doute et l'humour poétique et méthodique sont à Queneau ou au surréalisme. La lecture de la poésie survit iconiquement telle l'image poétique. Par rapport aux poésies de Mallarmé, Ungerer énonce son expression plus affective « mon Mallarmé ». Ungerer cite souvent le nom d'un poète dans différents entretiens ou écrits :

Ayant quitté le lycée après un échec au deuxième baccalauréat, je pris la clef des champs : des années de vadrouille, de grandes vacances. Seul sur la route, en

⁶¹⁰ John Dewey, *L'Art comme expérience*, ch. III. « Vivre une expérience », traduit de l'anglais par Jean Pierre Cometti, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 110-111.

⁶¹¹ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015, p. 18.

compagnie de quelques recueils qui ambulaient avec moi dans mon *rucksack* : lire Mallarmé en Laponie, Prévert en Islande⁶¹².

Un voyage est comme un rendez-vous avec un poète à travers la lecture des poèmes. Ungerer est accompagné de poésies pendant le voyage [fig. 110]. Il a dix-neuf ans. Il a raconté plus précisément la relation entre les poèmes de Mallarmé et son voyage solitaire.

Je marchais de longues heures, mon bâton de pèlerin à la main, les poèmes de Mallarmé pour seule compagnie. Je m'arrêtais fréquemment au bord de la route pour ramasser quelques belles magnétites⁶¹³.

À quels points Ungerer a-t-il retenu les poèmes de Mallarmé ? On peut prétendre que le langage symbolique d'Ungerer vient du langage et de l'esprit de Mallarmé. Ungerer fait très souvent des hommages, comme Mallarmé, dans ses albums et ses entretiens comme s'il s'était développé par la lecture littéraire. Dans *Poésies*, Mallarmé écrit « Le tombeau d'Edgar Poe » et « Le tombeau de Charles Baudelaire » comme pour rendre l'hommage aux deux poètes. Par la suite on voit quatre poèmes avec le titre d'hommage. À cette occasion, nous écoutons le poème de l'« Hommage » de Stéphane Mallarmé :

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds
Atteste quelque cigare
Brûlant savamment pour peu
Que la cendre se sépare
De son clair baiser de feu
Ainsi le chœur des romances
À la lèvre vole-t-il
Exclus-en si tu commences
Le réel parce que vil
Les sens trop précis rature
Ta vague littérature.

⁶¹² 33 *spectives*, *op. cit.*, n.p.

⁶¹³ *Tom Ungerer, un point c'est tout*, *op. cit.*, p. 44

Ungerer jouait sur la « vague littérature » depuis l'enfance. Il énonce continuellement un hommage pour les auteurs qui l'ont inspiré. Il fait donc des jeux de mots pour rire du monde pourri et absurde, et paradoxalement pour y exister librement et *livrement* ! La volonté de l'éthique se fraie des voies difficiles et pénibles grâce aux poèmes. C'est un combat du langage pour vivre et tracer la vie. Les images d'Ungerer ressemblent au langage cosmologique et poétique de Mallarmé. Henri Meschonnic évoquait la force de la transformation du poème en citant Mallarmé :

Un poème ne célèbre pas, il transforme. C'est ainsi que je prends ce que disait Mallarmé : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. » Là où certains croient que c'est du démodé⁶¹⁴.

Le poème ne transforme pas seulement le sujet mais aussi la forme. Donc dans la poésie moderne, il y a déstabilisation de l'opposition entre vers et prose. Meschonnic l'évoque dans *Critique du rythme*. Et il remarque d'ailleurs le renversement du poème objet. En analysant *Un coup de dés* de Mallarmé, Meschonnic cite une lettre de Mallarmé écrit à Gustave Kahn : « Une œuvre suprême à venir remplacera les deux formes⁶¹⁵ » :

Puisqu'il y a une forme qui n'est plus ni poème en prose, ni vers libre, il ne peut plus jamais y avoir la polarité fermée de la prose et du vers, du poème en prose et du vers libre. Il n'y aura donc pas de « dialectique » hégélienne du vers et de la prose. Mais le pluriel indéfini, historique, des formes⁶¹⁶.

De la même manière, dans la transformation du poème ou de l'œuvre, l'album (enfant) est aussi une œuvre qui remplace les deux formes : le texte (père) et l'image (mère). Ainsi, dans et par la notion de Mallarmé, l'album est un « poème critique⁶¹⁷ ». Pourtant, Ungerer est aussi influencée par le poème de Lautréamont que nous aborderons *infra*.

⁶¹⁴ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Verdier, 2001, p. 294.

⁶¹⁵ Lettre de 1897, citée par Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, p. 325.

⁶¹⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Editions Verdier, 1982, p. 614.

⁶¹⁷ Stéphane Mallarmé, « Bibliographie » du recueil *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, éd. De Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1576. Cité par Serge Martin dans *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, op.cit., p. 20. Et il y ajoute : « Le texte s'achève sur cette formulation mallarméenne que Meschonnic cite : « tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie ». ».

Historicité poétique des voix de Lautréamont

Dans la deuxième partie, nous avons déjà étudié l'aspect de transformation du héros poulpe d'*Emile*. Mais ici, nous évoquons dans un rapport intertextuel l'historicité de cet animal à travers la voix poétique. La pieuvre ou le poulpe est un des animaux qu'Ungerer dessine souvent en raison de la particularité de sa forme.

Parmi les poèmes de Jacques Prévert qu'Ungerer disait avoir appris par cœur, le poète dédie un poème, à Isidore Ducasse, dit Lautréamont, où l'on voit le personnage du Poulpe. Ce poème est une sorte d'hommage au prédécesseur des surréalistes. Lisons d'abord ce poème, dans *Histoires* :

« Opéra Tonique »

à Isidore Ducasse

Poulpe, oh, regarde-moi ! dit l'homme devant son miroir en balançant les bras, en agitant les mains, en frissonnant des doigts.

Poulpe au regard de soi, l'homme-pieuvre dans la glace apparaît et ses tentacules roses, blêmes et frémissants, font des signes de croix endiablés.

Le miroir est un aquarium où l'homme-pieuvre s'est enfermé.

L'aquarium est emporté par la grande marée. L'homme-pieuvre découvre avec terreur les balayeurs de la mer qui le rejettent sur la terre avec les derniers déchets atomiques mêlés aux os de Trafalgar, de Pearl Harbour, du Titanic.

Dansent et chantent alors les sirènes de chair et d'eau, les hommes-grenouilles et les hommes-cachalots. Et c'est un opéra de la plus belle eau comique⁶¹⁸.

Pourquoi Prévert dédie-t-il ce poème à Lautréamont ? C'est que ce dernier a chanté le poulpe, symbole de l'animal de l'enfer, dans *Les chants de Maldoror* dont Ungerer était aussi lecteur :

O poulpe, au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne ; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commandes à un sérail de quatre cents ventouses ; toi, en qui siègent noblement, comme dans leur résidence naturelle, par un commun accord, d'un lien indestructible, la douce vertu communicative et les grâces divines, pourquoi n'es-tu pas avec moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine

⁶¹⁸ Jacques Prévert, *Histoires*, Paris, Gallimard, 1963, p. 217.

d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore⁶¹⁹!

Dans son poème, Lautréamont symbolise les animaux comme une volonté d'attaquer. « On touche, avec *Les chant de Maldoror*, une volonté primordiale, qui s'inscrit dans le corps et les muscles et qui retrouve des impulsions premières et vitales⁶²⁰ ». Bachelard l'évoque comme « l'imagination musculaire⁶²¹ » dans le chapitre de *L'eau et les rêves*, sous le titre de *l'eau violente* dans *Lautréamont*.

Dans l'œuvre ducassienne, la vie animale n'est pas une vaine métaphore. Elle n'apporte pas des symboles de passions, mais vraiment des instruments d'attaque (...). Au contraire, chez Lautréamont, l'animal est saisi non point dans ses formes, mais dans ses fonctions les plus directes, précisément dans ses fonctions d'agression⁶²².

Bachelard l'illustre dans la devise du crabe : « Il faut non pas pincer pour vivre, mais vivre pour pincer⁶²³ ». « Il faut remplacer la philosophie de l'action, qui est trop souvent une philosophie de l'agitation, par une philosophie du repos », qui est une philosophie de l'imagination⁶²⁴. A l'opposé de l'agression imaginaire, dans *Emile*, l'animal de la mer est un héros et un ami pour les humains. Mais, dans *Les Mellops à la recherche du trésor sous-marin*, on trouve une méchante pieuvre qui apparaît comme un monstre qui aime la musique. Dans les albums d'Ungerer, le trait violent disparaît et se dissimule sous l'aspect humoristique. À l'inverse, dans les dessins satiriques, politiques, le trait violent réapparaît sans hésitation. Puis il ne faut pas oublier qu'Ungerer baptise Isidore, un des prénoms de Lautréamont, l'un des personnages cochons-enfants des Mellops dans son premier album. Ainsi, la voix poétique d'Ungerer vient de la lecture des poésies qui fait le lien entre ses albums et les voix des poètes. Cet amour de la poésie vient de la mère de l'auteur. Nous verrons donc la voix de l'amour à travers ses personnages.

⁶¹⁹ Isidore Lucien Ducasse Lautréamont, *Chants de Maldoror*, Paris, Flammarion, 1990/ (1869), p. 111.

⁶²⁰ Barbara Puthomme, *La volonté comme imagination des forces*, Philosophiques, 6. 2003, p. 45-60.
<https://philosophique.revues.org/185>; mis en ligne le 06 avril 2012, consulté le 26 mai 2017.

⁶²¹ Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, José Corti, 1986, p. 22.

⁶²² *Ibid.* p. 9-10.

⁶²³ *Ibid.* p. 45.

⁶²⁴ *Ibid.* p. 198.

L'AMOUR ET LA RELATION

Chez Ungerer, le thème de l'amour et l'amitié est fondamental dans son *racontage*. Souvent, les personnages portent la voix affective. En effet, cette voix affective est liée à son enfance parce que son entourage comptait plutôt des femmes.

Des gestes affectifs à la voix subjective : Voix féminine

Dès *Les Mellops font de l'avion*, Ungerer dessine un personnage affectif en la personne de Madame Mellops. Elle joue un rôle secondaire. Elle ne partage pas les aventures avec la famille. Son mari, Monsieur Mellops est le chef des aventures. Chaque aventure se termine avec la récompense du gâteau de mère Mellops. Ce personnage est une figure affective de la mère d'Ungerer à qui il a dédié cet album. Cependant, dans *Pas de baiser pour maman* la mère de Jo exprime son caractère impulsif malgré son affection aveugle envers son fils. Le chat Jo crie dans un geste brusque de honte par rapport aux baisers de sa mère : « Ne m'embrasse pas devant tout le monde. Des baisers, toujours des baisers ! Je déteste ça, je n'en veux pas ». Ensuite, Jo continue à énumérer toutes les raisons des baisers de sa mère comme s'il voulait provoquer sa colère :

« Madame Chattemite ne sait que dire, ni que faire. Pour une fois, elle voudrait être une souris et courir vers le trou le plus proche pour s'y cacher. » Puis, sa colère explose : « pif-paf, elle gifle son fils sans dire un mot. [...] Jo n'avait jamais été giflé par sa mère. Tous les deux, renfrognés, roulent sans s'adresser la parole » (p. 38). Cette scène se passe avant d'aller au restaurant. Puis le narrateur évoque la scène du restaurant. Ensuite la mère est en train de cuisiner à la maison. Ironiquement, le nom « Chattemite », qui est lié à l'hypocrite affectant, pour tromper, un air doux et flatteur, vient de l'expression dans « Le Chat, la belette et le petit lapin », dans *Les Fables* de La Fontaine :

C'était un chat, vivant comme un dévot ermite,
Un chat faisant la chattemite,
Un saint homme de chat, bien fourré, gros et gras,
Arbitre expert sur tous les cas.

L'enfant demande-t-il déjà à sa mère l'affection naturelle et honnête sans exagération ? De toute façon, le thème de la cuisine est lié à la mère. Comme Ungerer l'a dit, ce livre est marqué par de forts traits autobiographiques.

L'album *Le Géant de Zéralda* est nouveau type du conte de *La Belle et la bête*. Dans le rapport entre la cuisine et la mère comme une relation inséparable, le modèle de Zéralda est certainement la mère de l'auteur. Dans ses nouveaux contes, Ungerer raconte un nouveau mythe de petite fille pour exprimer la subjectivité de l'enfant :

Zéralda aimait beaucoup faire la cuisine. A l'âge de six ans, elle savait déjà faire friture et rôti, bouilli et farce, ragoût et grillade. (p. 14)

Elle peut conduire le mulet pour aller au marché à la demande de son père. Elle peut soigner l'ogre blessé sans peur et sans préjugé :

Elle avait tellement pitié de ce géant à demi-mort de faim qu'elle utilisa la moitié des provisions qu'elle portait au marché. (p. 24)

Zéralda est représentée comme une fille alsacienne ou française avec le vêtement tricolore : une chemise blanche, un gilet rouge et une longue jupe bleue par-dessus lesquels elle met un tablier blanc. Comme l'a dit Ungerer, sa mère était chauvine. Et dans la cuisine de l'ogre, Zéralda porte une sorte de bonnet de cuisine que l'on retrouve dans *Pas de baiser pour maman*. (la mère de Jo porte un bonnet similaire dans sa cuisine). Grâce à la bonne cuisine de Zéralda, l'ogre s'est rétabli. Séduit par sa bonne cuisine, le monstre perd sa pratique d'anthropophage.

Ungerer reprend ce motif du soin dans *Zloty* : l'héroïne soigne le loup blessé après l'avoir renversé avec son scooter :

La pauvre bête était sérieusement blessée. La grand-mère fut assez surprise quand elle vit ce que Zloty lui apportait. Zloty resta pour soigner sa grand-mère et le loup.

Zloty est représentée sans insistance sur le motif de cuisine. Dans la représentation du genre, elle est assez neutre avec le scooter qu'elle conduit. Et elle est du type de Zéralda, forte et indépendante. Mais, *Zloty* est une parodie du *Petit Chaperon rouge*. L'héroïne est un type moderne du petit chaperon rouge.

Chez Ungerer, c'est la petite fille qui porte la voix éthique, poétique et politique dans une conception de la voix subjective mais aussi collective. Tiffany pose une question éthique pour que les trois brigands se métamorphosent en bienfaiteurs dans *Les Trois Brigands* ; à la fin de l'histoire d'*Allumette*, Allumette devient le chef de l'organisation de l'action humanitaire pour aider les autres ; après avoir grandi, Zloty, en tête, conduit tous les habitants au sommet du volcan pour le remercier de la réunion de solidarité. Particulièrement, ces filles n'ont pas peur des événements catastrophiques. Comme c'est la forme du conte, Ungerer raconte une vie de petite fille dans ses albums.

Les actions et les événements qui constituent le *bios* sont indifférents, jusqu'au moment où nous parvenons à les vivre « vertueusement », à savoir à les aimer et à les saisir dans une forme de vie. L'essentiel, ce n'est jamais la vie – la série des faits rassemblés dans une biographie – mais toujours et seulement la forme de vie, le point où nous parvenons à vivre et non à re-vivre le caractère⁶²⁵.

Ainsi, la voix de petite fille est celle de l'amour pour l'altérité. Le monstre peut se métamorphoser par l'amour comme dans *Le Géant de Zéralda* :

Puis les années passèrent. Zéralda devint une belle jeune fille, l'ogre, toujours bien nourri, rasa sa barbe piquante, et ils devinrent amoureux l'un de l'autre. Ils se marièrent, menèrent une vie agréable et eurent un grand nombre d'enfants. On peut donc penser que leur vie fut heureuse jusqu'au bout.

Cette fin du conte est une conclusion de la vie dans les albums d'Ungerer comme dans un conte de fée. Mais, c'est l'amour de la vie, de l'inconnu et l'écoute qui transforment tout, ce n'est pas la baguette magique qui transforme le monstre. Bref, une petite voix se transforme en grande voix.

L'altérité et l'amour : solution des problèmes de la communauté

Ungerer est toujours sensible sur la question du racisme, de la ségrégation et de l'exclusion. Il les évoque surtout dans *Flix*. Le héros Flix naît chien dans une famille de parents chats. Il est « joyeux, gentil et vif ». Ses habitudes et son goût sont incompatibles avec ceux de ses parents. Le narrateur raconte :

Ses parents lui apprirent la langue des chats, qu'il parlait avec un accent chien. Sa mère lui lima les ongles en pointe et lui apprit à grimper aux arbres. Souris grillées, coulis de canari ou hot dogs, Flix adorait ce que sa maman lui préparait⁶²⁶. (p. 11)

Ici, Ungerer fait humoristiquement allusion à son enfance concernant les langues. En effet, la langue des chats désigne le français. Le T-shirt rouge et le pantalon bleu de Flix insistent sur son identité. La langue des chiens signifie l'allemand. « Il parlait avec un accent chien » fait une allusion à l'alsacien. À la page suivante, le narrateur mentionne encore l'accent de la langue.

⁶²⁵ Giorgio Agamben, *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Éditions Macula, 2017, p. 79.

⁶²⁶ *Flix*, p. 11.

Oncle Médor apprenait à nager à Flix et il lui enseignait la langue des chiens. Flix la parlait avec un léger accent chat. (Autrefois, les chiens parlaient chien et les chats parlaient chat. Ils se comprenaient mais personne ne maîtrisait la langue de l'autre.)

Et pourtant, personne ne voulait jouer avec Flix, et il restait souvent seul⁶²⁷.

Dans *Flix*, on voit que le héros chien est tourmenté à cause des autres enfants chats qui se moquent de lui et le font souffrir (p. 13). Il s'agit d'une scène d'exclusion : son vélo rouge est cassé. Ils ont lancé une canette tricolore bleu-blanc-rouge sur laquelle est écrit « Pussy Cola » ce qui est insultant. Le jeu est avec la publicité de *Coca Cola* que l'on aperçoit aussi dans *Otto* : sur le mur « *enjoy Life with HAPPY COLA* » s'oppose ironiquement à l'image où une vieille femme fait les poubelles. Par ailleurs, dans une scène de restaurant pour célébrer les fiançailles entre Flix, le chien, et Mirza, la chienne, avec les Lagriffe, le couple chat, parents de Flix, on saisit un panneau écrit « INTERDIT AUX CHIENS ». Ungerer critique la ségrégation avec un humour ironique [fig. 111].

La solution contre la ségrégation et le racisme, c'est l'amour. Le problème de l'altérité peut se résoudre par l'amour et l'amitié. Dès le début de la publication, Ungerer a évoqué la question de l'altérité. Les « Cinq histoires fabuleuses d'animaux⁶²⁸ » l'évoquent aussi en réhabilitant des animaux qui ont de mauvaises réputations. D'où Ungerer évoque l'amitié entre l'animal mal-aimé et des humains. *Les Trois Brigands*, *Le Géant de Zéralda* et *Zloty* font aussi réfléchir à la question de l'altérité. Il s'agit d'une rencontre entre le méchant et une petite fille innocente mais intelligente. Elle prend l'initiative. Bref, dans et par la question de l'altérité, les albums d'Ungerer racontent l'amitié et l'amour. Le geste amoureux vers l'inconnu. Pour évoquer cette question de l'altérité, Serge Martin conceptualise la notion du poème-relation, du « je-tu » :

L'histoire littéraire pointerait une attention voire un retour au « monde » posant un « je » altéré par la rencontre de « l'autre » - d'aucuns n'hésiteraient pas à mettre des majuscules pour souligner la conceptualisation quand il s'agit presque toujours d'un réalisme appliqué, qui soit ontologise soit esthétise le triangle notionnel, en vue de défaire le rapport fondamental de toute relation dans et par le langage, à savoir le « je-

⁶²⁷ *Flix*, p. 12-13.

⁶²⁸ Un coffret des cinq livres, *Crictor*, *Émile*, *Adélaïde*, *Rufus*, *Orlando*, Diogenes Verlage, 1980.

tu », qui engage au nominalisme relationnel. Aussi, avec l'identité et l'altérité, on peut douter que la thématization des poèmes soit vraiment d'un grand secours⁶²⁹.

Ainsi, l'altérité du poème de Tomi Ungerer est liée toujours à l'amitié et à l'amour. Pourtant, Ungerer raconte autrement en reprenant le même sujet de l'altérité car l'identité se construit dans la relation de l'altérité. Serge Martin insiste sur « une géopoétique », le propos de Meschonnic, pour inventer « le sujet-relation ».

Dans le langage, ce temps-sujet, cet espace-sujet, cette historicité radicale, cet athéisme du rythme est comme le blanc des cartes anciennes. Cet ordinaire apparemment connu de tous et en secret ignoré. Dont la poésie est l'allégorie, et l'invention.

Il faut bien une géopoétique, non pour en dessiner la carte, mais pour en reconnaître les blancs que cachent le pseudo-connu, les petits et les grands pouvoirs. Regarder au travers, et rire⁶³⁰.

L'altérité du poème d'Ungerer ne reste donc pas seulement dans une relation individuelle ou familiale, mais transforme la communauté dans l'espace éthique, poétique et politique. Pour montrer un exemple, il faut voir la fin de l'histoire de *Flix* :

Flix fit son entrée en politique. Il fonda l'UCC, l'Union des Chats et des Chiens, un nouveau parti qui militait pour des écoles mixtes, un respect mutuel et les mêmes droits pour tous ! Lorsqu'il fut élu maire des deux villes, Mirzah lui murmura un secret dans le creux de l'oreille. « Chéri, nous serons bientôt trois⁶³¹ ».

Ainsi, Ungerer raconte l'amour et l'amitié comme la base de la solidarité et de l'humanité pour le monde. C'est pourquoi il invente et réinvente continuellement des histoires pour faire avancer dans et par la nouvelle Histoire. Nous verrons donc comment Ungerer montre les gestes dans les images.

⁶²⁹ Serge Martin, *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre éditions, 2017, p. 181.

⁶³⁰ Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 593.

⁶³¹ *Flix*, p. 32.

GESTES

Comme Ungerer est dessinateur, il raconte à la fois explicitement et implicitement dans et par les gestes du corps des personnages dans les images. Ces gestes sont liés à des événements bouleversants et à des idées provocantes et inverses. Comment montre-t-il le mécanisme des gestes ?

Gestes renversés

Dans le racontage-montage de l'album, Ungerer utilise souvent des scènes renversées dans un moment d'étonnement, de choc, de tumulte.

Dans *La Grosse Bête de Monsieur Racine*, Ungerer utilise quatre doubles pages de suite pour renforcer le renversement de l'histoire. Monsieur Racine joue avec la bête, mais il n'arrive pas à l'observer. Et après avoir reçu la réponse de l'Académie des sciences de Paris, il doit apporter la bête à Paris. L'histoire du renversement commence à ce moment-là. Dans une scène de gare en désordre, les ouvriers sont en train de mettre la bête, qui est dans une cage, sur un wagon SNCF à l'aide d'une grue pour la transporter à Paris [fig. 112]. Il s'agit d'une scène de présage pour le renversement de l'histoire. La corde attachée à la cage s'est cassée vraisemblablement sous le poids de la bête. C'est pourquoi les deux ouvriers sont sur le point de tomber et d'être écrasés par l'énorme cage. Sur la gauche de la scène, un personnage est en train de porter un pied coupé dans un balluchon, d'où le sang s'écoule. Ce figurant renvoie certainement à l'invalidé de guerre, avec la médaille sur sa poitrine, qui fait penser au personnage de Benito Badoglio dans *Le Chapeau volant*, son album précédent. A la gare, un immeuble incendié en ruines, trace aussi l'image de la guerre. Et une ligne de rails est tordue.

Dans cette scène, Ungerer décrit des adultes inattentifs : le conducteur de la grue est en train de boire du vin. Le phare est cassé. Un travailleur SNCF ou un officier tient aussi un verre de vin rouge à la main. A côté de lui, on voit des tonneaux de vin. Bref, Ungerer dessine la gare de la petite ville en la caractérisant par l'image de la ruine et du désordre.

En revanche, sur la double page suivante, la gare de Paris est caractérisée par la foule. La scène de tumulte souligne le rassemblement des gens pour bien accueillir la bête :

L'arrivée à Paris fut triomphale. Le président du conseil municipal lui-même souhaite chaleureusement la bienvenue à ce nouveau prodige français. Des musiques

militaires escortèrent nos amis jusqu'à leurs hôtels. Partout se trouvaient des reporters et des photographes⁶³².

Chez Ungerer, la cérémonie ou le tumulte sont accompagnés toujours par des musiques militaires qui renvoient aussi à la période de sa jeunesse. Les trois couleurs (bleu, blanc et rouge) du drapeau français symbolisent Paris, l'espace de l'histoire. Puis, sur la double page suivante, dans une scène d'amphithéâtre, le renversement augmente par l'arrêt du jeu de la bête, c'est-à-dire la révélation de la farce des deux enfants. Les académiciens et les adultes sont stupéfaits. La scène est accentuée par la violence loufoque des adultes. Enfin, l'amplification de la cacophonie est accentuée par l'image du bus et de la table, qui sont sur le point de se renverser. Les images du choc des figurants, du saut, du versement d'eau, de la fumée de la pipe comme des fusées intensifient le moment de la décadence.

Ainsi, la cacophonie du tumulte est de plus en plus amplifiée par le rythme des doubles pages. Le renversement des objets résonne comme une circonstance du déclin. Le ton du narrateur est celui du moralisateur :

Quand la nouvelle se répandit parmi la foule des curieux qui attendait dehors, une bagarre s'engagea. Des autobus furent renversés. Des actes inqualifiables furent commis. Ce fut un beau gâchis ! On en parle encore⁶³³.

Les figurants sont innombrables. La scène de l'accumulation des personnages est remplie dans et par leurs actions facétieuses mais aussi quelquefois cruelles. Comme l'a dit Ungerer, cette forme d'agitation bruyante est celle d'Albert Dubout (1905-1976) afin de dénoter le sommet de l'événement : « Dans la composition de ces dessins d'accumulation, comme dans Monsieur Racine, il ne faut pas oublier une personne à laquelle je dois beaucoup, c'est Dubout⁶³⁴ ». C'est aussi ce qu'affirme Thérèse Willer qui ajoute :

Son imaginaire a pu se nourrir de la vision des foules surexcitées et chaotiques du dessinateur Albert Dubout [...] L'artiste rompt ici avec la structure classique de la littérature enfantine, car au lieu de sanctionner les auteurs de la farce, les adultes, bernés par les enfants, adoptent d'étranges comportements⁶³⁵.

⁶³² *La Grosse bête de Monsieur Racine, op.cit.*, n.p.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Tomi Ungerer, *La Revue des livres pour enfants, op.cit.*, p. 55.

⁶³⁵ *Musée Tomi Ungerer, op.cit.*, p. 68. Voir aussi p. 15.

L'image renversée correspond à l'idée renversée de l'auteur. Ungerer raconte et dénonce sans cesse la pensée dichotomique. Le langage devient de plus en plus poétique, la frontière des destinataires est en train de disparaître. Ungerer les destine à un double lectorat : enfant et adulte, voire à lui-même.

Dans *Flix*, on aperçoit un autre geste du motif de renversement : les deux rats manquent d'être renversés par la voiture que Monsieur Théo Lagriffe conduit pour rentrer à la maison avec sa femme et leur bébé Flix (p. 8). Ce motif de renversement est lié à l'image du renversement du verre de vin dans une scène suivante. On y saisit les titres des journaux qui marquent « Parents chats fils chien ! » et « Monstruosité génétique ! ». Les personnages sont curieux de cette naissance inhabituelle (p. 9) :

La nouvelle fit sensation. Dans une interview, Monsieur Lagriffe raconta que sa grand-mère aurait eu une amourette avec un chien de passage... Et que maintenant, des générations après... « Un caprice de la nature », voilà ce que pensait Théo Lagriffe, « rien de plus ! »

Les points de suspension marquent une omission volontaire en soulignant l'ellipse ou les voix *off*. Cette scène est opposée à la fin de l'histoire. Il s'agit du renversement du renversement. Car après le mariage entre Flix et Mirzha, le couple de chiens a eu un bébé chat que l'on voit sur l'image de la scène de l'accouchement à la fin de l'album. La voix du chien continuera par celle du chat « Miaou ! ».

Ainsi, Ungerer raconte l'histoire de la paix ou du rire à travers des images des gestes renversés qui sont aux personnages. Nous verrons donc comment Ungerer touche l'émotion du lecteur par ses personnages.

« L'émotion, c'est la question de communauté »

Sur les couvertures d'*Otto, Autobiographie d'un ours en peluche* et de *Flix*, le lecteur saisit l'air triste des deux héros : Otto et Flix. La tristesse est mise en résonance dans et par leur ombre. Les deux images sont soulignées par le visage triste et l'ombre. Pourquoi Otto a-t-il l'air étourdi ? Pourquoi Flix a-t-il l'air triste et tourmenté ?

Dans *Otto, Autobiographie d'un ours en peluche*, on aperçoit l'autoportrait d'Ungerer à côté d'Oskar et Otto dans une scène de cave. Il s'agit d'une scène de la mémoire dans le présent. Le narrateur convoque le jour des bombardements. Son visage ne cache pas son air angoissé même s'il a mis des lunettes de soleil dans la cave. Sa tristesse est doublement accentuée par l'ombre et ses lunettes noires. Dans cet album, Ungerer dénonce la violence de la guerre ainsi

que la violence chez les hommes dans une scène de jeu de baseball contre une fille. Les jeunes garçons ne reconnaissent pas Otto sacrifié. Devant les cris de Jasmine, personne ne l'aide. Ungerer confie à Otto, l'ours en peluche, le soin de raconter à la première personne l'Histoire pour modérer le ton de l'émotion, à travers l'objet personnifié.

Didi-Huberman cite Gilles Deleuze : « L'émotion ne dit pas *je* ». L'émotion, c'est la question de la communauté selon lui. Parfois, nous sommes tristes, pas à cause de soi ou de sa famille, mais à cause de la politique du gouvernement, car on voit souvent les victimes de la politique qui peuvent finalement être en nous. Didi-Huberman donne encore un exemple, un film de Sergueï Eisenstein, *Le cuirassé Potemkine*. Les gens se retrouvent en larmes en voyant le massacre du peuple. Mais, dans la société d'aujourd'hui, il souligne 'une survalorisation de l'émotion' et 'une sous-évaluation de l'émotion' dans la pensée politique⁶³⁶.

Felix est une fable poético-politique. A travers cette fable, Ungerer met l'accent sur l'harmonie du vivre ensemble entre des communautés différentes. D'un certain point de vue, une Histoire ne doit pas continuer, car il y a des Histoires comme les histoires. A cause de l'Histoire du pouvoir, l'Histoire des faibles a souvent été effacée ou oubliée. Parfois on ne doit pas parler. L'Histoire des forts a été encore édulcorée. C'est pourquoi Ungerer s'engage à construire l'Histoire de la paix pour notre avenir en racontant l'alternance de la naissance d'un chat et d'un chien dans une famille.

L'Histoire peut être un art des discontinuités. En déjouant l'ordre imposé des chronologies. Elle sait se faire proprement déconcertante. Elle trouble les généalogies. Inquiète les identités et ouvre un espacement du temps où le devenir historique retrouve ses droits à l'incertitude, devenant accueillant à l'intelligibilité du présent⁶³⁷.

Avant, on est éduqué dans une seule forme imposée par l'idéologie, de la religion, de la nation. Dans cette forme de normalisation, standardisation, il existe toujours un conflit entre les différents peuples et nations, il y a beaucoup de souffrances dans la famille, chez l'individu. Ainsi, Tomi Ungerer prend un ton hugolien dans son engagement de travail pour la paix et l'humanité en accusant la société absurde et paradoxale.

⁶³⁶ Didi-Huberman avec Marie Richeux, *Histoires de Fantômes pour Grandes Personnes*. L'entretien radiophonique provenant de l'émission « Pas la peine de crier » réalisée par Anne-Laure Chancel, France Culture le 18 décembre 2012. Après l'exposition-montage « Histoire de Fantômes pour Grandes Personnes » qui eut lieu au Fresnoy du 5 octobre au 30 décembre sous la forme d'une vaste Atlas d'images et d'extraits de films projetés au sol par Georges Didi-Huberman et de photos d'Arno Gisinger. Cet entretien radiophonique m'a marquée sur la question de l'émotion de la communauté qui est celle de l'Histoire et la culture.

⁶³⁷ Patrick Boucheron, « Ce que peut l'histoire », au Collège de France, le 17 décembre : <http://www.college-de-france.fr/site/patrick-boucheron/inaugural-lecture-2015-12-17-18h00.htm>, consulté le 22 décembre 2016.

Tenter, braver, persister, persévérer, être fidèle à soi-même, prendre corps à corps de destin, étonner la catastrophe par le peu de peur qu'elle nous fait, tantôt affronter la puissance injuste, tantôt insulter la victoire ivre, tenir bon, tenir tête ; voilà l'exemple dont les peuples ont besoin, et la lumière qui les électrise⁶³⁸.

Dans les albums d'Ungerer, on ne saisit vraiment pas de personnages opposants comme les ennemis. C'est devant les catastrophes de la nature que le héros doit surmonter les épreuves. Le héros sauve les autres dans les accidents ou bien les personnages adjuvants l'aident afin de rendre possible la cohabitation des différents peuples et des communautés. C'est ainsi que dans la scène du mariage de deux communautés entre les chiens et les chats, dans *Flix*, certains pleuraient dans et par l'émotion en voyant et étant témoins du commencement de la nouvelle Histoire.

Ainsi, nous avons vu que les formes de voix et gestes viennent des voix poétiques, de l'amour et de la relation. Désormais nous examinerons attentivement les voix dans la voix comme l'histoire dans les histoires dans le « monde flottant » d'aujourd'hui qui devient de plus en plus multiculturel.

⁶³⁸ Victor Hugo, « Paris étudié dans son atome » dans le troisième livre des *Misérable*, cité par Patrick Boucheron dans *Ce que peut l'histoire*, Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », n° 259, 2016.

12. DES VOIX DANS LA VOIX

*Le nouveau est à la fois réel et mythique. Il a besoin de l'ancien, puisqu'il s'y oppose.
Son surgissement est glorieux à la mesure du prestige de l'autre. Mobilisateur, il est héroïque.
On attend du nouveau comme on attend un héros. Son accueil commence à son attente.
Le nouveau est un renouveau.*
Henri Meschonnic⁶³⁹

ECOUTER L'HISTOIRE DANS LES HISTOIRES

Dans les albums d'Ungerer, le rapport de la réalité et de l'Histoire est omniprésent dans ses nouvelles fables et ses nouveaux contes. Nous insistons sur le qualificatif « nouveau » pour décrire ses œuvres car la voix de l'auteur s'oppose aux valeurs traditionnelles qui ne correspondent pas à celles d'aujourd'hui et distille tout au long de ses albums un nouveau rapport aux valeurs. Quels sont ces aspects et en quoi présentent-ils une nouveauté ?

Pluralité du sens du mot « brigand »

Parfois, le mot est un piège. L'image peut servir à un trucage. Il est possible que, dans *Les Trois brigands*, Ungerer joue par et dans le langage et l'image pour s'amuser, choquer et déranger. Son goût de la provocation, qui s'apparente chez lui à un art ou à un mode de vie, vient certainement des poésies françaises qu'il lisait durant son adolescence. Dans *Mon Alsace*, Paul Boeglin témoigne que Tomi Ungerer est un grand lecteur de poèmes français.

Il apprit de bonne heure à connaître dans ses pérégrinations la dureté des hommes, mais aussi la charité parfois déguisée sous un manteau de clochard. Il apprit par cœur les poèmes de Prévert, de Baudelaire et de Verlaine. Il les déclamaient avec autant de cœur que de conviction. Il dévorait les livres les plus difficiles⁶⁴⁰.

Les poètes écoutent les gémissements des autres. Ils ont vu et écrit la douloureuse condition humaine dans leur vie de passage. Nous faisons l'hypothèse qu'Ungerer se souvint probablement d'un poème de Prévert, « Chasse à l'enfant », dans *Paroles* ou bien que des

⁶³⁹ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Gallimard, 1988, p. 79.

⁶⁴⁰ *Mon Alsace*, Texte de Paul Boeglin, notices de Thérèse Willer, La Nuée bleue, 1997. p. 50.

images lui soient restées. Le poète décrit les enfants maltraités par les adultes :

Bandit ! Voyou ! Voleur ! Chenapan !
C'est la meute des honnêtes gens
Qui fait la chasse à l'enfant
Pour chasser l'enfant pas besoin de permis
Tous les braves gens s'y sont mis
Qu'est-ce qui nage dans la nuit
Quels sont ces éclairs ces bruits
C'est un enfant qui s'enfuit
On tire sur lui à coups de fusil
Bandit ! Voyou ! Voleur ! Chenapan !⁶⁴¹

Prévert écrit ce poème pendant la guerre. L'enfant est l'une des plus grandes victimes des guerres menées par les adultes : elles produisent beaucoup d'orphelins. « Bandit ! Voyou ! Voleur ! Chenapan ! », « brigand », tous ces mots désignent non seulement le malfaiteur, mais aussi « un enfant », nom que l'on donne soit à des enfants terribles soit à des enfants pauvres, sans parents, vivant dans la misère et le préjugé, surtout pendant et après la guerre.

En 1961, pour Ungerer, l'enfant n'est pas le seul destinataire de son album : son propre enfant Phoebe Alexis vient de naître lorsqu'il publie l'album *Les Trois brigands*. Il semble que le thème de l'enfant soit devenu un sujet primordial. L'auteur ne veut-il plus voir les enfants abandonnés et maltraités par les adultes en les accueillant dans son château imaginaire ? Ainsi, le narrateur raconte :

[Les trois brigands] décidèrent de partir à la recherche d'autres enfants malheureux et abandonnés et de s'occuper d'eux.

Ils achetèrent un magnifique château pour loger tous ces enfants. (p. 30-33)

Dans *Les trois brigands*, les deux types d'enfant sont représentés : dissimulés sous de grands manteaux et de hauts chapeaux, les enfants « terribles », les dénommés trois brigands qui se taisent mais qui ont pour mission de sauver les orphelins, représentés par Tiffany et les autres enfants malheureux, qui apparaissent innocents et joyeux. Comme nous l'avons déjà rappelé, Tomi Ungerer lui-même a perdu son père à l'âge de trois ans et demi. Ce traumatisme couplé à celui de la guerre aura profondément marqué son enfance et *a fortiori* ses albums. Il

⁶⁴¹ Jacques Prévert, *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949, p. 71-72.

manifeste vivement son empathie aux enfants qui n'ont pas de parents.

Par ailleurs, il dédie cet album à sa fille aînée, Phoebe Alexis qui vient de naître en dessinant son nom sur un ruban jaune. Le jaune représente le trésor, la lumière, la lune, les cheveux de Tiffany, des trois brigands et de l'auteur lui-même. Dans cet album se croisent alors la naissance de sa fille et la propre enfance de Tomi Ungerer pendant laquelle il se décrivait comme un enfant terrible et rebelle. Ainsi on peut dire que les trois brigands sont une métaphore des trois enfants terribles qui se sont métamorphosés à la suite de la rencontre d'une petite fille « sage ». A l'image de la pluralité de sens du mot « brigand », nous passons donc à la double image du soldat.

Double image du soldat

Chez Ungerer, les personnages représentant un soldat sont omniprésents : les invalides ou les blessés de guerre à la tête bandée font partie des thèmes favoris de l'auteur. La double facette de l'identité se retrouve au cœur de ce personnage. Malgré leur mission de défense, les soldats représentent aussi le visage du peuple en étant simultanément des victimes civiles de la guerre de par leur statut de pères, fils, frères et maris.

Au Moyen Âge, le terme de « brigand » désigne le membre d'une brigade, d'une troupe de soldats. Ces derniers étaient fréquemment les auteurs de pillages et d'attaques contre les civils. Pour faire la guerre ou assurer la sécurité d'un territoire, le pouvoir féodal exige de ses subordonnés de se constituer en soldats. Mais lorsque ces derniers ne sont pas payés par les seigneurs, ils attaquent les civils. Ainsi, selon la situation, ils sont protecteurs ou ennemis des civils. C'est pourquoi on peut se demander si les trois brigands ne désigneraient pas trois soldats dans la dualité de leur comportement, tantôt protecteurs avec Tiffany et les orphelins, tantôt des figures de « bandits » dont les habitants craignent les débordements. Dans le poème de Baudelaire, « La cloche fêlée » dans *Fleurs du Mal*, la condition humaine se lit à travers la description du vécu d'un vieux soldat :

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume,
Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,

Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !
 Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
 Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
 Il arrive souvent que sa voix affaiblie
 Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
 Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
 Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

Figure intemporelle et impersonnelle, le soldat n'a pas de nom comparativement au peuple : il est simultanément mais simplement désigné comme héros et victime. Dans *La Guerre*, poème extrait du *Cornet à dés* de Max Jacob (1876-1944), le poète relate son angoisse à la rencontre de soldats qu'il décrit comme des bandits :

Les boulevards extérieurs, la nuit, sont pleins de neige ; les bandits sont des soldats ;
 on m'attaque avec des rires et des sabres, on me dépouille : je me sauve pour retomber
 dans un autre carré. Est-ce une cour de caserne, ou celle d'une auberge ? que de sabres !
 que de lanciers ! il neige ! on me pique avec une seringue : c'est un poison pour me
 tuer ; une tête de squelette voilée de crêpe me mord le doigt. De vagues réverbères
 jettent sur la neige la lumière de ma mort.

Dans cet extrait, c'est le regard de la victime qui est mis en avant en opposition au récit des trois brigands eux-mêmes dans *Les Trois brigands*. Quel est l'objectif de la révolte des trois brigands ? A quels événements peuvent-ils faire allusion ? Agissent-ils dans le but de dévaliser les bourgeois dans un acte de soulèvement ou faut-il relier les mobiles de leurs actions au contexte allemand à l'époque des nazis et y lire un acte de résistance ? S'agit-il d'une voix subversive ou révoltée ? Dans l'Histoire, traînent des ambiguïtés au sujet du statut du soldat, surtout en Alsace. En effet, enrôlés de force par les Allemands, les Alsaciens ont dû combattre contre les Français, comme le rappelle l'expression « les malgré-nous » où ils devenaient officiellement allemands sous le régime nazi. Par ailleurs, dans une situation embrouillée de conflit politique, de fausses accusations permettaient l'injustice et la mise à mort d'innocents par les comploteurs.

Comme pour les brigands, on retrouve des ambiguïtés dans une double identité attribuée aux chiffonniers à Paris au XIX^e siècle. Parmi eux⁶⁴², il y avait les vieux grognards de l'Armée

⁶⁴² Antoine Compagnon se réfère à l'étude de Frédéric Le Play dans *Les Douze Heures noires : La nuit à Paris au XIX^e siècle* de Simone Delattre. Cf. Frédéric Le Play, « Le chiffonnier de Paris » : « le chiffonnier décrit, même s'il n'est pas un mauvais homme, est devenu biffin par imprévoyance, et sa famille, qui habite le faubourg Saint-

de Napoléon : ils étaient considérés tantôt comme des mouchards tantôt comme des gens honnêtes. Liard, le chiffonnier, était comme une figure du philosophe nocturne⁶⁴³. Dans *Le vin des chiffonniers*, Baudelaire s'identifie au chiffonnier : Walter Benjamin interprète l'importance de cette figure chez Baudelaire comme la manifestation d'une classe du prolétariat. Selon Antoine Compagnon, à cette époque les chiffonniers représentaient une classe dangereuse pour la police. En somme, malgré leurs statuts singuliers, les soldats tout comme les chiffonniers sont aussi l'incarnation d'une figure du peuple. Ainsi, l'image du soldat est à la fois double et relative. Dans la partie suivante, outre la dualité de l'identité des personnages, nous observons également cette double facette à travers les objets imaginés par Ungerer dans son album.

Double facette des trois armes dans *Les Trois brigands*

A l'image de l'ambiguïté de l'identité des trois brigands, on peut remarquer la double fonction des trois armes dans *Les Trois brigands*. Les trois brigands portent d'abord chacun un objet différent :

Le premier avait un tromblon,
le deuxième un soufflet qui lançait du poivre,
et le troisième une grande hache rouge. (p. 6)

Bricoleur de mots et d'images, Tomi Ungerer invente deux armes ou deux jouets en construisant deux objets différents [fig. 113]. « Un tromblon » se compose d'un tromblon, une arme à feu et d'un trombone, tous deux ayant une partie évasée en entonnoir. La phonétique des deux mots s'harmonise par un demi-homonyme. Le tromblon, *blunderbuss* en anglais, désigne également une personne maladroite ou stupide. Ce mot peut correspondre au personnage ivre qui apparaît à la page 30. Ce personnage adulte n'est en rien capable d'aider les enfants abandonnés et malheureux. Le nom « *a pepper-blower* » est traduit littéralement dans la version française, comme ceci : « un soufflet qui lançait du poivre ». Cette deuxième arme est composée d'un soufflet de cheminée, que l'on trouve souvent dans les albums d'Ungerer, et de la moitié d'un trombone. Le trombone, un des instruments à vent, est souvent utilisé pour la musique militaire, classique ou jazz, ou dans un orchestre d'harmonie. Les instruments de musique et le thème de la musique sont très présents dans les œuvres de Tomi

Marceau, doit souvent recourir à l'assistance ou à la charité. Biffin est l'un des noms du chiffonnier en argot pour désigner les fantassins ».

⁶⁴³ « Liard le chiffonnier philosophe » dans *Le Paris pittoresque* : <http://www.paris-pittoresque.com/perso/16.htm> (consulté le 1^{er} juin 2017).

Ungerer comme par exemple dans *Trémolo*. Ici l'instrument se présente également en forme d'entonnoir. C'est pourquoi Ungerer joue souvent avec cette forme dans ses dessins : dans *Trémolo* par exemple, une mère donne à manger des notes de musique à son bébé par un entonnoir à vin. Ce petit détail est-il une critique adressée à l'éducation autoritaire donnée par une mère ou un adulte ? Cette forme triangulaire fait également écho au chapeau vietnamien que Trémolo porte [fig. 114]. C'est pourquoi, à la fin de l'histoire de *Trémolo*, les instruments sont représentés comme des entonnoirs à vin où le liquide stagne. Dans cette image, Ungerer n'oublie pas de faire une mise en abyme : un petit entonnoir est inséré dans un grand entonnoir. Enfin, la troisième arme est « une grande hache rouge ». Elle est utilisée par les bûcherons pour couper du bois. Elle a également servi comme arme offensive au Moyen Âge.

Ainsi ces trois objets-armes à la double signification apportent une confusion à la silhouette des trois personnages [fig.115]. Après avoir ébauché les trois brigands et les trois objets, le narrateur décrit l'espace temporel et spatial : « La nuit, au clair de lune, ils se tenaient cachés au bord de la route » (p. 8-9). C'est un passage plus poétique que d'autres dans le poème de la lune en raison de l'illustration de la double page : on voit les trois personnages à l'allure fatiguée marchant les uns derrière les autres sous la lune, au détail près qu'ils se dirigent vers la gauche sur l'image, soit dans le sens opposé que prennent les lecteurs en tournant les pages. En outre, l'adjectif « cachés » présent dans la phrase souligne un autre décalage entre l'illustration et le texte : il semble plutôt correspondre à l'illustration de la double page suivante.

En observant les silhouettes de loin, le lecteur obtient un peu plus d'informations grâce à deux petits détails : les trois personnages mettent une plume sur leurs chapeaux et des chaussures de bouffon. Tomi Ungerer affirme que « la technique de la silhouette, au pantographe, permet des effets saisissants, très efficaces »⁶⁴⁴. La silhouette des deux personnages fait apparaître un trombone. Le premier personnage, qui est à côté de l'arbre, s'apparente à un bûcheron. Mais la scène laisse penser à une représentation de saltimbanques dans une ambiance hivernale. Le hibou, perché sur l'arbre et témoin de cette scène, symbolisera tristesse et la mélancolie : il provoque l'empathie pour les personnages qui semblent épuisés durant cette saison de famine. En revanche, le hibou comme symbole de sagesse, représente aussi la clairvoyance. En attirant l'attention, il peut lancer un avertissement au lecteur sur l'identité des personnages. Le regard du hibou et la direction de la marche des trois brigands renvoient peut-être aux pages précédentes. Le chemin se présente comme un serpent, ce que Tomi Ungerer a peut-être voulu en opposition au caractère linéaire des pages qui se tournent.

⁶⁴⁴ Tomi Ungerer, *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, 2002, p. 43.

Il est à noter que dans la version japonaise, l'illustration de cette page a été modifiée au regard de l'usage de la lecture : les personnages marchent vers le droit dans le sens du tourne-page [fig. 116]. Cette erreur réduit « l'esprit sinueux⁶⁴⁵ » de l'artiste.

La narration souligne l'utilisation des trois objets par leurs gestes : « ils soufflaient du poivre dans les narines des chevaux » ; « ils démolissaient les roues... » ; « Puis, avec le tromblon, ils menaçaient les voyageurs et les dévalisaient ». Par ces gestes violents, l'idée est de faire peur aux gens. A la manière de l'humour noir, certaines scènes montrent l'étonnement des victimes qui, face au caractère inattendu de la situation, explosent de rire. La gestuelle des victimes produit un irrésistible effet comique. Dans *Les trois brigands*, le rire est provoqué par la vue des scènes et les gestes correspondant à ce que l'on qualifie le *langage de l'œil et du geste*. Le raconteur s'empare de ce langage muet qui est une voix attentive. Ainsi, la pluralité du sens et la dualité de l'image inventent une pluralité de voix.

Pluralité des voix et des langues

Comment Ungerer exprime-t-il la pluralité des voix ? Comme nous l'avons vu attentivement dans *Les Trois brigands*, les trois personnages portent les voix de l'enfant terrible, de l'adulte, du soldat, du père affectif, du saltimbanque ou du bouffon avant de devenir des bienfaiteurs pour les enfants. Ils sont présentés de manière à la fois individuelle et collective.

De la même manière, les Mellops dans *Les Aventures de la famille Mellops*, les quatre enfants-cochons sont à la fois individus et communauté. Dans la première scène des *Mellops trouvent du pétrole*, on aperçoit les quatre enfants-cochons prenant un tandem à quatre places et suivant leur père qui est à vélo pour « se promener à bicyclette ». Les quatre voix deviennent une seule voix qui emprunte une voie. On peut se demander si les quatre enfants-cochons Mellops ne sont pas les quatre facettes linguistiques de l'auteur, qui parle quatre langues, le français, l'alsacien, l'allemand, et l'anglais.

Tomi Ungerer peut être qualifié de « passeur » : il jongle d'une langue à l'autre, en passant du texte à l'image ou de l'image au texte. Il peut aussi être décrit comme un « inventeur de mots » pour raconter ses histoires : il dit que « les mots sont là en file d'attente et attendent d'être employés⁶⁴⁶ ».

⁶⁴⁵ Au Musée Tomi Ungerer, ouvert le 2 nov. 2007, « la rampe d'accès qui serpente à travers le jardin a été imaginé par l'architecte Emmanuel Combarel et se veut une allusion à l'« esprit sinueux » de l'artiste » (« Tomi Ungerer entre en son propre musée », *Le Figaro*, le 2 nov. 2007).

⁶⁴⁶ Émission « Le grand entretien animée par François Busnel, *France Inter*, 24/12/2012, 17h, invité : Tomi Ungerer. Consultée le 3 février 2015, URL : <http://www.franceinter.fr/emission-le-grand-entretien-tomi-ungerer-sur-grand-ecran>

« Dans le “meilleur des mondes”, je m’adaptais. Là se trouve l’origine de ce que j’ai appelé par la suite mon caméléonisme. Tout était remis en perspective par la complexité de la situation : Français à la maison, Allemand à l’école, Alsacien avec mes petits copains⁶⁴⁷ », écrit Tomi Ungerer dans *À la guerre comme à la guerre*.

S’agit-il d’une pluri-identité à travers une pluralité des voix ? Ce plurilinguisme a évidemment influencé le *racontage* de son album : par exemple pour la version française d’*Otto, autobiographie d’un ours en peluche*, pour la traduction française, il a supervisé et demandé à la traductrice Florence Seyvos de souligner l’oralité, selon son aveu, pour mettre graphiquement et phonétiquement l’accent ou l’intonation alsacienne dans la conversation au téléphone entre les deux protagonistes Oscar et David :

« Allô ? Qui ?... Quoi ?... Z’est imbozible... Toi, David, tu es dans zette ville... Oui, Otto est là afec moi, oui... J’arriffe tout de zuite, donne l’adresse... »

Cet album a d’abord été publié en allemand chez Diogenes, il a ensuite été traduit de l’anglais vers le français par Florence Seyvos et publié aux éditions L’école des loisirs. Tomi Ungerer écrit toujours en anglais surtout pour les albums dès son premier album *The Mellops Go Flying* qui a été édité à New York chez Harper & Brothers en 1957, ce qui explique les traductions d’une langue à l’autre. Même si l’auteur a l’esprit très français et alsacien par la fréquence de représentation dans ses albums de l’espace géo-culturel du pays natal de son enfance, « l’anglais est devenu la langue de prédilection de l’auteur, tant à l’oral qu’à l’écrit⁶⁴⁸ ». En effet, « d’une certaine manière, cette langue symbolisait pour lui la liberté car elle lui permettait d’échapper aux contraintes linguistiques qu’on lui avait imposées dans sa jeunesse et de commencer une nouvelle vie »⁶⁴⁹. Or, dans sa préparation de l’album, on peut remarquer que dans son carnet d’esquisses, le français apparaît comme une langue de régisseur [fig. 118]. Durant son enfance, Ungerer a appris l’allemand en trois mois sous la menace des nazis, puis l’anglais en deux ans pour trouver une échappatoire et partir aux Etats-Unis. On pourrait affirmer qu’il a vécu un véritable traumatisme linguistique, consécutif à l’interdiction de parler français sous l’occupation allemande et à l’interdiction de s’exprimer en alsacien ou à la stigmatisation de l’accent de « sale boche » après la Libération. C’est pourquoi il est aujourd’hui un acteur politiquement engagé en faveur des langues : il insiste sur la nécessité

⁶⁴⁷ *À la guerre comme à la guerre, op., cit.* p. 50.

⁶⁴⁸ Anne Schneider et Thérèse Willer, « Tomi Ungerer : la traduction palimpseste » dans le colloque « Retraduction en littérature de jeunesse », Rouen, 7-9 février 2013.

⁶⁴⁹ *Ibid.*

d'« enseigner les langues des voisins » ainsi que les dialectes, comme l'alsacien pour lui. Selon lui, c'est la particularité ou la spécificité qui construit l'identité et diversifie la culture.

Par ailleurs, il met aussi l'accent sur le respect et le sourire qui sont les deux éléments les plus importants pour cohabiter ensemble, comme il le raconte dans son album *Amis-Amies* (2007). Ainsi, il est nécessaire de savoir parler dans et par le geste ouvert vers les autres, pas seulement avec une langue. Après avoir abordé l'Histoire dans les histoires, passons à présent à la voix poétique et éthique dans les œuvres d'Ungerer.

VOIX POÉTIQUE ET ÉTHIQUE

Comment se présentent les voix poétique et éthique dans les œuvres d'Ungerer ? La dimension poétique apparaît souvent dans les images, tandis que la voix éthique se retrouve plus majoritairement dans les énonciations des personnages.

Vin comme ivresse poétique de Baudelaire

Pour Ungerer, le vin et l'alcool représente un motif poétique dans la vie comme le motif de la fleur. Il s'agit aussi d'un emblème de la France et de la poésie française comme dans les poèmes de Baudelaire. Il nous semble qu'Ungerer suit l'esprit révolté de Baudelaire. Antoine Compagnon dit : « Le vin encourage à la révolte, même si les socialistes et les philanthropes condamnent l'alcoolisme. Incarnation du peuple, le chiffonnier, qui mène une existence précaire, oublie son sort grâce à l'enivrement, mène par l'imagination une vie héroïque de soldat, se prend pour Bonaparte⁶⁵⁰ ». C'est pourquoi il semble qu'Ungerer s'identifie au buveur comme Baudelaire s'identifie au chiffonnier dans « Le vin des chiffonniers ». La fin de ce poème se présente comme suit :

C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole
Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole ;
Par le gosier de l'homme il chante ses exploits
Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois.
Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence

⁶⁵⁰ « Un été avec Baudelaire : Le vin des chiffonniers », émission de *France inter*, le 11 août 2014.

<https://www.franceinter.fr/emissions/un-ete-avec-baudelaire/un-ete-avec-baudelaire-11-aout-2014>. Consulté le 02 juin 2017.

De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil !

A l'image de cette vision baudelairienne, dans la scène des enfants malheureux sur le chariot dans *Les Trois brigands*, Ungerer dessine un buveur de vin avec un tonneau et un verre de vin vide. Devant son pied nu, on voit une petite fleur et son index désigne explicitement le déplacement des enfants malheureux. Cet index est un indicateur. Une série de questions se posent alors aux lecteurs : pourquoi y a-t-il un oiseau jaune sur l'arbre, représente-t-il le panneau indicateur jaune que portent les trois brigands, pourquoi les roues du chariot sont-elles jaunes et enfin pourquoi le personnage ivre porte-t-il une chemise jaune ? La couleur jaune donne le tempo à la scène. Il semblerait que ces enfants déplacés fassent allusion aux enfants juifs à l'époque des nazis. Toutefois, le texte ne le dit pas. Mais Ungerer souligne cet événement tragique par l'index pointé tel un indice rendant ainsi l'image à la fois implicite et explicite.

Dans la version américaine des *Trois brigands*, cette image a été censurée à cause de la présence du personnage ivre et de son verre de vin. Ungerer dessine alors cette scène autrement : le personnage ivre devient alors un marchand de vin et le verre disparaît. Mais ce verre de vin est rajouté pour la version récente aux éditions Phaidon. La composition de l'image ressemble beaucoup à celle d'un dessin de *The Line* de Saul Steinberg [fig. 117].

Ungerer intègre régulièrement des verres de vin rouge avec des tonneaux dans ses dessins. Comme nous l'avons déjà vu dans la scène de la gare de *La Grosse bête de Monsieur Racine*, les travailleurs sont représentés par des buveurs pour critiquer la société française, mais le ton de la critique se mesure à la douceur d'un sourire. Dans *Pas de baiser pour Maman*, sur la scène du déjeuner, Ungerer dessine une bouteille de Schnaps sur la table. Il semble qu'Ungerer mette en scène la vie quotidienne sans l'édulcorer. De manière similaire, dans la scène du restaurant dans *Flix*, le serveur montre une bouteille de vin au père de Flix dont l'appétit se lit sur son visage. La couleur du vin correspond à celle de la rose. En parallèle, Flix hume le parfum de la rose, Ungerer souhaitant ici insister sur le parfum du bonheur. Dans la scène du restaurant dans *Adélaïde*, Monsieur Marius invite Adélaïde à dîner dans un bon restaurant à Paris, il a l'air heureux en tenant un verre de vin à la main. Dans *Le Géant de Zéralda*, dans la scène du magnifique repas que Zéralda prépare en l'honneur de l'ogre, on aperçoit même deux bouteilles de vin d'Alsace avec l'étiquette de « ...INER Dopff junior ». Ainsi, à travers les scènes du restaurant ou du repas, Ungerer soutient fièrement la culture vinicole et alsacienne à travers le thème du vin.

Le poème du vin est un éloge de la vie pour Ungerer. Il s'agit d'un moment heureux en famille et entre amis. Ungerer nous fait revivre l'ivresse de l'amitié, de l'amour et plus largement de la vie. Enivré de littérature et d'art, à travers ses dessins et ses albums, Ungerer nous manifeste, semble-t-il, sa force de travail à l'image de l'esprit du poème « Enivrez-vous » de Baudelaire dont voici un extrait :

Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

[...]

« Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. »⁶⁵¹

À force de sentir le temps passer, l'angoisse de la mort peut être plus forte. On peut être perturbé par la linéarité du temps qui s'écoule. Baudelaire nous propose-t-il là une solution pour faire disparaître la pesanteur et l'angoisse du temps ? Le temps de la création est un temps de concentration où l'angoisse disparaît. Il s'agit de viser la cible du tir à l'arc. Dans *Trémolo*, le héros musicien est exclu par ses voisins car « ce qui était de la musique à ses oreilles était du bruit pour ses voisins » (p. 4). Alors, il va dans une cabane isolée dans la montagne pour faire de la musique. Dans la totalité des doubles pages sans texte (p. 14-15), Trémolo enivré par la musique joue du saxophone devant les animaux. Dans la page précédente (p. 13), le raconteur annonce cette scène par le texte : « Éberlués, émerveillés, charmés, les animaux sortirent de leur cachette. Et commencèrent à grignoter les notes de sa musique ». Cette scène merveilleuse est comme un conte pour les animaux : ils sont enivrés par les notes de musique. Parmi eux, un cerf mit un collier décoré comme cible de tir comme si Trémolo jouait avec les notes qui ciblent l'objectif. Un nain filme attentivement et discrètement cette scène qui se présente comme une création du *racontage* musical. Les animaux sont émerveillés par les sons et les accords produits par le musicien. Pour l'artiste, ce temps de l'imagination est nécessaire à la création. Les moments de partage comme celui représenté dans cette scène apparaissent comme un besoin, celui d'arrêter le temps contraint par la société et ses obligations.

Ainsi, en mettant l'accent sur l'image du vin et de sa consommation, Ungerer traduit une vision, une voix, poétique de la vie mais aussi une révolte qui résonne avec les conditions de vie du peuple. Cette voix correspond à la manifestation de son amour de l'Humanité qu'Ungerer restitue dans ces récits et où il cherche à construire la paix comme nous l'examinerons.

⁶⁵¹ Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*, Paris, GF Flammarion, 1987, p.152.

L'amour familial et amical, médiateur de la paix

Flix est peut-être une parodie de la fable « *La Querelle des Chiens et des Chats, et celle des Chats et des Souris* » de La Fontaine. La Fontaine parle des tensions liées à son époque. Avec les mêmes animaux, Tomi Ungerer emploie quant à lui la métaphore de l'amour pour construire la paix. Dans ses albums, il n'existe pas vraiment de conflits entre les personnages, on ne trouve pas de personnages avec un statut d'opposant. Dans *Flix*, les parents Alice et Théo Lagriffe ne sont pas perturbés par la naissance d'« un caprice de la nature ». Dans les illustrations, les parents chats ont l'air toujours très heureux contrairement à leur fils Flix qui a l'air angoissé comme son parrain Médor qui se montre soucieux. Dans la scène du restaurant, l'auteur souligne ce que l'on peut désigner comme une discrimination raciale par le cadre dont l'écriteau indique « interdit aux Chiens ». Mais la loi ségrégative ne pénètre pas la famille de Flix qui est soudée par l'amour conjugal et filial.

Dans *Les Aventures de la famille Mellops* n'apparaît aucun personnage médiateur. Dans *Pas de baiser pour maman*, le père se pose comme le médiateur dans un conflit entre la mère et le fils. Mais dans *Flix*, le Professeur Médor Klops, un chien, ami de la famille, est à la fois le parrain et l'accompagnateur de Flix qui va l'aider à s'intégrer dans la société des chiens. Il l'accompagne en lui enseignant les connaissances du monde. Voici les deux passages qui attestent de cet enseignement : « Oncle Médor apprenait à nager à Flix et il lui enseignait la langue des chiens. Flix la parlait avec un léger accent chat. (Autrefois, les chiens parlaient chien et les chats parlaient chat. Ils se comprenaient mais personne ne maîtrisait la langue de l'autre) » (p.12) ; « Lorsqu'il fut en âge d'aller à l'école, son parrain l'emmena chez lui à Clébardville, de l'autre côté de la rivière. Oncle Médor commença par lui montrer la ville » (p. 15). Malgré son air angoissé, ce personnage est à la fois le protecteur, l'enseignant et le « passeur » entre deux communautés pour l'enfant Flix. Parfois il remplace les parents pour résoudre un problème éducatif ou social. Ungerer souhaite, par là, mettre en avant le fait que l'amour familial ne suffit peut-être pas pour que l'enfant grandisse dans de bonnes conditions. Avec l'aide d'un tiers extérieure à la famille, l'enfant peut s'épanouir hors de son sein comme Flix qui devient un héros. Comme l'Oncle Médor, Ungerer occupe une fonction de médiateur et de passeur entre deux communautés, la France et l'Allemagne, pour construire la Paix entre les deux pays arborant à la fois une vision européenne et alsacienne, globale et locale. Il avoue que concernant *Flix*, « cette histoire de chien élevé au pays des chats se déroule dans deux villes voisines et strictement identiques, l'une habitée par des félins, l'autre par des canidés. Je me

suis inspiré de Strasbourg et de sa cathédrale pour dessiner ces deux cités jumelles, qui font bien sûr référence à la France et à l'Allemagne⁶⁵² ».

Dans *Flix*, le bleu et le vert sont représentés comme des couleurs à la fois voisines et harmoniques qui symbolisent le croisement de leurs identités. Dans la scène du mariage émouvant de Flix et Mirzah, la chorale et les deux prêtres portent ces deux couleurs composées. Le fond de l'église et les costumes des chiens et des chats de sexe masculin se caractérisent par la même gamme de couleurs, en revanche les tenues féminines sont accentuées par le rose et le violet. Chez Ungerer, ces gammes de couleurs sont privilégiées chez Ungerer. Le rassemblement des chats et des chiens annonce alors une nouvelle vie dans une ambiance harmonieuse. De même, sur la couverture, Flix porte un motif à carreaux que le lecteur retrouve souvent dans les autres personnages d'Ungerer comme par exemple Casimir dans *Les Aventures de la famille Mellops*, Allumette dans *Allumette* ainsi que la couette de Jo dans *Pas de baiser pour Maman, etc.* Comme nous l'avons vu de façon récurrente pour le sol dans les tableaux de Vermeer, le motif des carreaux signifie l'infini du temps. Les couleurs des vêtements de Flix se combinent avec le fond jaune qui symbolise la lumière et l'avenir. Or, le visage angoissé de Flix et son ombre de chat marquent la dualité de son identité et peut rappeler le traumatisme lié à l'Histoire douloureuse vécue dans l'enfance de l'auteur. C'est ainsi que Serge Martin considère *Flix* et *Otto*, *Autobiographie d'un ours en peluche* comme « une fable de l'ombre⁶⁵³ ». Le passé est toujours présent et de manière fantasmatique comme l'ombre. C'est pourquoi nous pensons que l'amour est une voix éthique qu'Ungerer s'évertue à dessiner avec des images empreintes de poésie. C'est cette voix de l'amour et de l'amitié qu'Ungerer souhaite transmettre en présentant son savoir-faire.

Transmission du savoir-faire et du « racontage »

Dans ses albums, Tomi Ungerer dessine souvent les scènes d'apprentissage du savoir-faire telles que les activités familiales. La transmission de l'apprentissage passe dans et par les activités langagières et corporelles entre les parents, ou plus largement la famille, et les enfants. « La transmission est [...] entièrement relation, c'est-à-dire corps-langage⁶⁵⁴ », selon Serge Martin. L'enfant se transforme par ces expériences. On peut voir dans *Flix*, le cas de Flix : « Ses

⁶⁵² *Un point c'est tout. Tomi Ungerer*, avec la collaboration éditoriale de Stéphan Muller, Paris, Bayard culture, « Essais », 2011, p. 172.

⁶⁵³ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, op. cit., p. 253.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

parents lui apprirent la langue des chats [...]. Sa mère [...] lui apprit à grimper aux arbres. » (p.11) ; « Oncle Médor apprenait à nager à Flix et il lui enseignait la langue des chiens » (p.12).

Dans *Les Mellops font de l'avion*, les enfants savent utiliser les outils pour construire des objets comme leur père :

La construction commence...

Casimir et Isidore s'attaquent à la carlingue de l'avion.

Ferdinand visse les deux roues ensemble.

Félix recouvre soigneusement les ailes avec de la grosse toile.⁶⁵⁵

Chez Ungerer, les outils sont mis en scène dans les activités des personnages, mais aussi comme des éléments de l'histoire dont les humains ont besoin dans la vie quotidienne. D'ailleurs, dans sa pensée pédagogique, il n'existe pas de séparation entre les jeux pour les enfants et les outils pour les adultes. Dans *Amis-amies*, le père met l'enfant en condition de savoir utiliser de vrais outils :

Dès son plus jeune âge, Rafi avait appris de son père comment manier toutes sortes d'outils. Maintenant, il allait enfin avoir son propre atelier. Rafi aida sa mère à aménager leur nouvelle maison. Il scia, perça, cloua et monta des étagères⁶⁵⁶.

Et outre, son père lui offre « une [vraie] nouvelle perceuse » en guise de cadeau d'anniversaire et non une perceuse en plastique ! Ainsi, l'enfant peut « percer le métal » et « il se construit un chien et deux chats ». L'enfant est ici un créateur comme le serait un adulte. Le héros devient *in fine* « un très célèbre sculpteur ». Tomi Ungerer ne dissocie pas le jeu du savoir-faire et de l'activité créative. Il insiste de façon réitérée sur le fait que les enfants devraient jouer avec de vrais outils, et non avec des substituts en plastique. Pour le bricolage et la création, les personnages utilisent les objets récupérés qui sont « des trésors » pour eux : « de vieilles chaussettes, des pantalons, des pulls, des gants » ou encore les objets récupérés à la décharge publique. Par l'opposition entre les trésors et les objets récupérés, il critique le gaspillage des richesses qu'il observe dans la société, consécutif à la relativité de la valeur accordée aux objets et la définition d'un trésor. Dans cet album, le raconteur critique donc les jouets en plastique qu'il qualifie d'artificiels et inutiles pour les enfants, car ils sont séparés de la vraie vie. Dans la scène de construction d'« un cheval de Troie », les enfants tiennent à la main des outils qui sont positionnés parfois comme des armes contre les adultes. La production de cette illusion d'optique, ce trucage illustré, viserait peut-être à signaler indirectement un

⁶⁵⁵ *Les Aventures de la famille Mellops*, Paris, L'école des loisirs, p. 18-19.

⁶⁵⁶ *Amis-amies*, op. cit.

message aux lecteurs adultes : les adultes n'auraient-ils pas davantage peur du danger que les enfants qu'ils ont privé de tous les vrais outils ? Cette situation aurait donc pour corollaire que les enfants n'auraient pas d'occasions de pouvoir les utiliser réellement.

L'artiste lui-même aime beaucoup bricoler, il est par ailleurs également sculpteur. Dans les illustrations, on voit des éléments de ses œuvres : on retrouve par exemple dans *Amis-Amies* l'image du jardin d'enfants en forme de Chat de Karlsruhe qu'il a conçu en 1999 ; ou encore le motif du dessin satirique « *See White-Say White-Hear White* » que Tomi Ungerer a réalisé pour Amnesty International en 1987, mais de manière parodiée « Voir noir - parler noir - écouter noir ». Il fait revivre ses propres œuvres en les reprenant dans et pour ses albums de jeunesse. C'est ainsi que le raconteur instaure une relation entre ses œuvres, qui se croisent sans cesse. Les œuvres du passé sont revisitées dans la création du présent comme si les grands-parents rendaient visite à leurs propres enfants pour voir leurs petits-enfants. Chez Ungerer, il n'existe pas de frontières entre les mondes réel et irréel, humain et animal, matériel et immatériel. Tous les êtres vivants, les objets et les œuvres deviennent des sujets, c'est-à-dire qu'ils entrent dans le processus de création en étant mélangés dans le grand chaudron du « *racontage* » employé pour l'invention d'histoires.

Ainsi, nous avons vu que la voix poétique et éthique dans les albums d'Ungerer devient une force visant à construire la paix et transmettre l'esprit du savoir-faire et du *racontage* telles les expériences vécues. Pour lui, l'ivresse poétique est une passion de son art et de l'amitié pour créer ses œuvres afin de raconter de manière universelle comme un conte ou une fable en suscitant la réflexion de ses contemporains. C'est pourquoi il décrit un « monde flottant » enclin à une co-habitation autour de la pluriculturalité.

LE « MONDE FLOTTANT » : PLURICULTURALITÉ

*Chaque goutte de pluie est une identité, comme chaque larme,
avec un point de vue aussi liquide que l'océan.*

Tomi Ungerer⁶⁵⁷

Avec le masque et la voix théâtrale comme éléments provocateurs et à l'image de ces larmes qu'on retient quand elles montent aux yeux, Ungerer semble dissimuler de fortes émotions, son empathie par rapport à la condition humaine. De sa voix subversive, Ungerer se plaît à raconter des histoires qui s'opposent à un monde déterminé et univoque. Nous examinerons d'abord comment on peut voyager et emporter le monde par le racontage-montage, puis nous nous pencherons sur la zone de grisaille entre le bien et le mal, comparable à celle du *no man's land*, ensuite nous réfléchirons sur l'urgence de lutter contre la discrimination linguistique et la pensée unique.

Voyager et emporter le monde

Le voyage est une forme de quête de soi et d'apprentissage du monde. Il forme une thématique fondamentale non seulement dans l'histoire de la littérature, comme en témoigne *L'Odyssée* d'Homère, mais aussi dans l'histoire de la littérature de jeunesse, jalonnée de récits d'aventure à vocation pédagogique. Nathalie Prince évoque ainsi la genèse de la littérature de jeunesse :

En 1699, naît sous la plume de Fénelon un ouvrage que le prélat commence à écrire en 1694, intitulé *Les Aventures de Télémaque*, ouvrage écrit « pour » le Dauphin de France (« ad usum delphini ») et qu'on pourra considérer comme la date de naissance de la littérature de jeunesse. La désignation d'un destinataire non adulte, ainsi que l'exercice de la fantaisie plaisante, permettent une telle qualification originaire de l'ouvrage. Ainsi si l'auteur imagine à l'intention de ce jeune lecteur un couple idéal élève/maître aux intentions bien évidemment pédagogiques, constitué par le jeune Télémaque et son précepteur Mentor, il s'applique aussi à raconter les « aventures » merveilleuses visant la *captation benevolentiae* pour agir sur la psychologie du lecteur et susciter son imagination⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ *Vracs*, *op.cit.*, p. 165.

⁶⁵⁸ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, *op.cit.*, p. 31.

De même, pour ce roman d'aventure, Anne Schneider affirme comme un « prototype » de ce genre :

Fénelon utilise un ensemble de procédés pédagogiques : d'une part l'identification au héros par le destinataire du livre, un enfant, d'autre part le choix du genre littéraire, un roman d'aventure et d'amour, enfin la visée éducative et morale. La rencontre de ces trois composantes fait qu'on peut parler de « prototype » de la littérature de jeunesse⁶⁵⁹.

Avec l'immense succès de cet ouvrage pendant deux siècles, l'espace imaginaire du voyage s'élargit au XIX^e siècle, vers un « autre monde » cosmologique ou sous-marin, comme on le voit dans les œuvres de Jules Verne, comme *Autour de la Lune* ou *Vingt mille lieues sous les mers* (1870). Comme nous l'avons déjà souligné, ces références faisaient partie des lectures enfantines de Tomi Ungerer dont l'influence est manifeste dans son *racontage-montage*. On saisit le clin d'œil à ces œuvres dans *Jean de la lune* ou *Les Mellops à la recherche du trésor sous-marin*. Si l'on regarde attentivement ce dernier album, on aperçoit le motif de la mappemonde. Les Mellops, le père et les quatre enfants-cochons étudient ensemble la mappemonde avant de partir à l'aventure afin de découvrir un monde merveilleux. Cet objet est l'emblème du monde, il s'apparente à une lanterne magique :

Un monde bleu turquoise les accueille. Des poissons de toutes les couleurs, des coquillages scintillants, des algues dansantes et des hippocampes microscopiques. Casimir découvre une forêt d'algues. Grâce à son appareil photo, il fait un reportage sur la vie sous-marine.⁶⁶⁰

« À la recherche du trésor » est un prétexte pour partir en voyage afin de découvrir le monde de la nature. Dans ces aventures, le père qui est le chef, a un rôle de mentor et de moralisateur. Il énonce la morale à la fin de l'histoire :

« Ce n'est pas l'argent qui compte dans ce genre d'aventure, mais le plaisir qu'on en retire », déclare Monsieur Mellops. Et le plus important est d'être de retour à la maison et d'y savourer un bon dîner couronné d'un gâteau et d'une bonne glace⁶⁶¹.

⁶⁵⁹ Anne Schneider, *La littérature de jeunesse migrante. Récits d'immigration de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 192-193.

⁶⁶⁰ *Les Aventures de la famille Mellops*, op.cit., p. 53-54.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 74.

Dans les albums d'Ungerer, les aventures finissent toujours avec le retour à la maison, pour rassurer les lecteurs. Même si la vision du monde est pessimiste chez l'auteur, les aventures finissent toujours positivement comme un amusement dans les albums. Dans le lieu du *racontage*, Ungerer évoque certainement ses voyages de jeunesse :

Tomi Ungerer avait pris l'habitude dans sa jeunesse de consigner notes et croquis dans des carnets et cahiers autobiographiques. De petit format, ils traitaient de l'époque de la guerre comme *Mon journal*, de ses voyages à vélo comme *Carnet Macadam* ou de son périple en auto-stop comme son carnet de voyage dans le Nord. Passionné par les sciences naturelles, il prenait aussi des esquisses de la faune locale, notamment d'oiseaux, lors de ses promenades dans les Vosges⁶⁶².

Dès sa jeunesse, il apparaît que ses voyages visent à découvrir la nature. Comme Anne Schneider l'évoque dans son ouvrage, le voyageur est en couple avec le voyeur : « le voyageur-voyeur⁶⁶³ ». Par exemple, dans *Jean de la Lune*, la lune personnifiée regarde d'abord la Terre. Le héros, Jean de la lune y découvre le monde de la nature et des hommes. Il est émerveillé dans la nature. Dans *Trémolo*, le héros et les animaux sont charmés dans la nature avec la musique. À travers les héros masculins et célibataires, qui sont des figures de l'auteur, Ungerer chante le poème de l'amour de la nature. En voyageant avec les personnages, le lecteur découvre lui aussi le monde. Avec les voyages extérieurs et intérieurs, on peut dépasser les préjugés par rapport aux autres et aux autres cultures et les limites de la pensée. Selon Ungerer, « les limites sont plus élastiques que les frontières⁶⁶⁴ ».

En découvrant le monde, l'auteur exprime son angoisse face aux problèmes sociaux comme les guerres et les violences. On le voit dans l'histoire de *Jean de la lune* mais également dans *Le Nuage bleu*, où le héros, un petit nuage bleu personnifié, regarde depuis le ciel la Terre. Il est joyeux dans la nature, mais il s'inquiète en voyant la violence chez les hommes. Cette angoisse rappelle ce qu'Ungerer dit de lui-même : « un chroniqueur des problèmes de société depuis cinquante ans⁶⁶⁵ ». Ainsi pour lui, voyager n'est pas seulement contempler dans la nature, c'est découvrir le monde de l'humanité. En traversant les frontières culturelles et géopolitiques, Ungerer dénonce l'absurdité de la société et cherche à faire réfléchir ses lecteurs. Au niveau éducatif, l'enseignement s'est, pendant longtemps, focalisé sur le nationalisme. En conséquence, les autres cultures étaient déconsidérées, les individus étant regardés avec hostilité et mépris.

⁶⁶² Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, Graphic art, op.cit.*, p. 116-117.

⁶⁶³ Voir p. 115-130.

⁶⁶⁴ Tomi Ungerer, *Vracs*, Paris, Le cherche midi, 2000/ 2014, p. 124.

⁶⁶⁵ Thérèse Willer, *Tomi Ungerer, Graphic Art*, Editions du Rocher, 2011.

C'est contre cette dévalorisation de l'autre étranger de soi que Ungerer s'engage en s'armant de son talent artistique et littéraire.

Dans la perspective de la *Bildung*, la littérature est ainsi mise en relation à la fois avec des attitudes – tolérance et respect – et avec des compétences : bien lire, c'est, entre autres, être capable de se décentrer pour entrer en relation de sympathie avec ce qui est étranger et accueillir la possibilité d'une interprétation différente de la sienne⁶⁶⁶.

Ainsi, Ungerer insiste sur le respect entre les différentes cultures et religions que l'on découvre bien dans *Flix*, où le chien né dans une famille de chats grandit dans une communauté de chiens. Il y raconte par exemple la dimension interculturelle par la rencontre et l'amitié des deux personnages d'origine différente dans *Amis-Amies* [fig. 119]. Il met aussi l'accent sur la solidarité entre les différentes communautés dans *Zloty*. Voyager, c'est opérer un mouvement de déplacement physique mais aussi psychologique, c'est sortir de soi pour aller vers le monde ouvert dans lequel les notions du bien et du mal sont relatives comme nous observerons ci-après.

Zone de grisaille : des brumes entre le bien et le mal

Dans *Maître des Brumes*, les deux enfants, Finn et Cara sont allés à l'Île aux Brumes. Ce n'était pas prévu car « ils étaient perdus⁶⁶⁷ » au milieu d'« un brouillard épais⁶⁶⁸ ». On peut se demander si ce brouillard n'est pas une métaphore d'une zone de grisaille entre le bien et le mal. Le nom du garçon, Finn résonne avec *Les Aventures de Huckleberry Finn* de Mark Twain qui est publié en 1884. Ungerer rend-il hommage à Mark Twain ainsi qu'à l'Irlande, son pays d'adoption ? Dans le roman de Twain, le narrateur, un jeune garçon dénommé Huckleberry Finn mène une vie vagabonde et raconte une longue errance de près de 1800 kilomètres sur un radeau descendant le Mississippi avec Jim un esclave échappé. Le héros est tourmenté entre les considérations du bien et du mal qui régissent la société dans laquelle il vit. Dénoncer un esclave en fuite est considéré comme une attitude adéquate. Or, comme il déroge à la règle en mentant systématiquement pour protéger Jim, il se sent dans le mal mais, à travers ce périple sur le radeau, une amitié se construit. On voit ici que les normes qui régissent le bien et le mal peuvent être contestées et les frontières du bien et du mal brouillées par d'autres valeurs. Cela pose plus largement la question des critères déterminants du bien et du mal dans une société.

⁶⁶⁶ Anne Godard (dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE*, Paris, Didier, 2015, p. 70.

⁶⁶⁷ *Maître des Brumes*, op.cit., p. 16.

⁶⁶⁸ *Ibid.*

Dans *Maître des Brumes*, on ne voit pas de héros tourmenté entre le bien et le mal. Mais les deux enfants doivent affronter la peur parce qu'ils sont dans « un endroit maudit, dangereux, cerné par les courants les plus traîtres⁶⁶⁹ ». Pour accentuer la peur, le narrateur décrit la forme de l'Île aux Brumes « comme une vieille dent de sorcière ». De plus, dans l'image, Ungerer personnifie les roches noires en y mettant des yeux. Cette mise en scène crée un sentiment d'horreur et d'effroi qui augmente encore avec les branches d'arbres en forme d'os. Cependant, ils passent un bon moment avec le Maître des Brumes qui, loin d'être un vieux sorcier, les accueille chaleureusement.

Le lendemain matin, ils se réveillèrent au milieu d'étranges ruines. Tout cela n'avait-il été qu'un rêve ? Le Maître des Brumes était-il un fantôme ? Mais cette couverture et ces deux bols de bouillon fumant... d'où venaient-ils ? Finn et Cara étaient pressés de quitter l'île et de rentrer chez eux. Ils n'avaient pas le temps pour des questions sans réponses⁶⁷⁰.

L'Îles des Brumes est un espace de *no man's land*. Ungerer dit que « mes couleurs préférées sont le blanc et le noir. Avec le gris comme compromis⁶⁷¹ ». Il nous semble que Tomi Ungerer aspire à annihiler la dichotomie du bien et du mal, typique des contes traditionnels, pour raconter l'« espace-milieu » ou « la troisième voie ». Il s'agit d'une solution pour sortir de la pensée conflictuelle prise entre deux extrêmes. Dans ses nouveaux contes, le personnage du bien joue avec le personnage du mal comme nous l'avons déjà vu : « Ce qui me passionne, c'est ce *no man's land*⁶⁷² entre le bien et le mal », dit Ungerer dans sa biographique filmée, *l'Esprit frappeur*. Il métaphorise certainement ce *no man's land* en zone de grisaille comme les brouillards sur l'océan dans *Maître des Brumes*. Les deux enfants font l'expérience de traverser cette zone « maudite » qui n'est pas dangereuse pour eux. C'est un espace superposé entre le réel et l'irréel dans l'album. Comme *La grosse bête de Monsieur Racine*, les deux enfants jouent avec « le vieillard d'une voix caverneuse⁶⁷³ ». Mais Ungerer laisse l'histoire dans l'ambiguïté.

Bien que personne ne fût encore jamais revenu de l'Île aux Brumes, aucune des villageois ne crut ce que Finn et Cara racontaient. Le Maître des Brumes ? Une fantaisie !

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷⁰ *Maître des Brumes*, *op.cit.*, p. 36

⁶⁷¹ *Vracs*, *op.cit.*, p. 164.

⁶⁷² Une expression anglaise signifiant « Terre d'aucune personne », une zone non habitée située entre deux frontières ; dans le sens figuré, un sujet où personne ne s'est encore aventuré à prendre une décision.

⁶⁷³ *Maître des Brumes*, *op.cit.*, p. 24.

« Mais nous avons une preuve ! Les bols et la couverture sont toujours là-bas, dans les ruines ! » insistèrent Finn et Cara. Personne n'eut le courage d'aller vérifier. Les enfants, c'est connu, racontent n'importe quoi⁶⁷⁴.

Dans cet album, l'auteur insuffle un ton mystérieux dans son *racontage*. L'Île symbolise l'espace d'imagination et de fantaisie comme un jardin d'enfance ou du *racontage*. Dans les histoires d'Ungerer, on ne trouve vraiment pas de personnages qui s'opposent.

En revanche, il dessine des brigands et un ogre convertis par rapport à l'imagerie classique des méchants, en se focalisant ici sur la métamorphose du héros. Quant à l'histoire des *Trois Brigands*, nous écoutons ce qu'Ungerer affirme :

Un livre amoral, qui met en question l'équilibre entre le bien et le mal. L'histoire de trois brigands malfaisants qui finissent par se dévouer à une cause sociale parce qu'ils s'ennuyaient. Leur argent, acquis par le vol, devient bénévole⁶⁷⁵.

L'auteur invite souvent à réfléchir à cette zone de grisaille en reprenant les notions relatives du bien et du mal. Ungerer dit qu'« il fait bon s'allonger à l'ombre d'un doute⁶⁷⁶ ». Dans l'Histoire, il existe des zones d'ombre, d'ambiguïté et de doute, et Ungerer dit qu'il faut éclairer ces zones et réhabiliter les victimes. C'est ainsi que l'auteur joue avec le doute pour faire réfléchir sur les problèmes de la société et de l'Histoire.

De plus, comme nous l'avons déjà vu, il affiche le *pattern* de « ? » par l'image et le langage. La mise en question devient un emblème. Le motif du point d'interrogation est utilisé dans la plupart de ses albums. Comme une zone de grisaille, l'auteur bouscule les lecteurs car dans la société, les gens peuvent laisser passer des problèmes sans en connaître la cause. Or, Ungerer remet en question tous les problèmes sociaux et historiques. Il dit que « chaque médaille a son revers, surtout si elle est militaire...⁶⁷⁷ » C'est pourquoi il est nécessaire de connaître l'autre côté de l'histoire car il n'existe pas une seule histoire, il y a des histoires. Considérer ainsi que les histoires se construisent et qu'elles peuvent être plurielles pourrait permettre de réduire la discrimination linguistique et la pensée unique que nous examinerons ci-après.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁷⁵ « *Die Drei RÄUBER 1962* » dans *33 Spective*, exposition organisée par centre d'action culturelle d'Angoulême et de la Charente Les Plateaux ; avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Anstett, 1990, n.p.

⁶⁷⁶ Tomi Ungerer, *Vracs*, Paris, Le cherche midi, 2000, 2014, p. 67.

⁶⁷⁷ *ibid.*, p. 34.

Contre la discrimination linguistique et la pensée unique

Ungerer s'engage, à travers ses œuvres, pour à la diversité des langues et des mots.

Je me suis fortement battu aux Etats-Unis pour donner, à travers mes livres, un vocabulaire aux enfants. Plus on a de vocabulaire, plus on développe de fantaisie. J'étudie l'anatomie, la botanique, le costume, tout ce qui me tombe sous la main. J'ai besoin de cette variété et je la développe en moi comme si je plantais un jardin potager : il faut des salades, mais aussi des choux de Bruxelles, et des buissons de groseilles⁶⁷⁸.

Il insiste sur l'utilisation simultanée de mots concrets et précis pour varier et enrichir le vocabulaire. Pour la même signification d'un mot, Ungerer jongle entre trois langues montrant la complexité d'un raisonnement autour d'un mot.

Quand on prononce le mot « affiche », je pense en français. Mais par contre, quand on parle de « slogan », je pense en allemand ou en anglais⁶⁷⁹.

Dans ses carnets de notes, *Vracs*, Ungerer montre souvent la co-habitation entre les trois langues : allemande, anglaise et française. En outre, son humour le pousse à procéder, à pratiquer et à réfléchir dans des langues différentes selon la situation et le moment :

Il m'arrive de m'endormir en allemand et de me réveiller en français pour jurer en anglais⁶⁸⁰.

Cette cohabitation de trois langues démontre à la fois sa pluriculturalité et pluri- identité. Elle correspond aussi aux langues de publication de ses albums. Il écrit ses albums en anglais mais il les publie d'abord en allemand chez Diogenes, à partir de l'album *Flix*, tout en habitant en Irlande. La particularité des conditions de sa vie produit ses expériences multiculturelles. Il souhaite maintenir l'équilibre sans pencher davantage vers une seule langue, une seule culture, une seule pensée et une seule nationalité.

J'ai en moi une horde d'identités différentes. Elles dansent toutes sur la même corde, qui s'adapte à tous les usages : au séchage du linge, à l'alpinisme, à la pendaison⁶⁸¹.

⁶⁷⁸ *Ibid*, p. 171.

⁶⁷⁹ *Vracs, op.cit*, p. 171.

⁶⁸⁰ *Ibid*, p. 119.

⁶⁸¹ *Ibid*, p. 124.

Les humains ne disposent que d'un seul corps physique. Mais par les expériences multiculturelles se crée une nouvelle identité mixte dans un monde mouvementé. Ungerer dit également qu'il « préfère l'identité à la nationalité⁶⁸² », comme si son identité était incompatible avec la nationalité. Soucieux d'une harmonie dans le vivre ensemble, Ungerer soumet, dès *Flix*, ses réflexions sur les questions d'identité et d'appartenance à des communautés différentes. Il manifeste sa sensibilité à propos de la langue et la culture :

Je change de style comme d'habits et je peux dessiner un coucher de soleil allemand, français ou anglais, parce que je possède ces trois cultures au niveau du sentiment⁶⁸³.

Le style est une forme de vie et d'identité qui peut se comparer à une manière d'être. Même si le graphisme est changeant, le style d'Ungerer se caractérise par son humour absurde et paradoxale, qu'il cultive sur le mode de la provocation. Dans ce chapitre, nous avons beaucoup cité son aphorisme dans *Vracs*. Sa préoccupation pour les langues est prégnante, tant sur le plan de l'écriture que du graphisme.

En outre, il n'est pas pour la mondialisation ou la centralisation sur une culture mais s'engage à défendre les singularités, à l'image d'une langue régionale pour promouvoir la pluralité des voix. La mondialisation et les centralisations tendent à produire une pensée de plus en plus semblable au monothéisme, gommant les particularités dans une condition d'inégalité, comme par exemple, dans un système d'éducation nationale centralisée où les particularités linguistiques seraient dévalorisées, voire interdites à l'école. Après la Libération, dans un système où l'Éducation nationale française était centralisée, Ungerer a dû souffrir comme le souligne ce passage :

Au lycée, le changement de régime allait se révéler, pour moi du moins, traumatisant. L'usage de l'alsacien était interdit, puni, tout comme le français pendant l'occupation. Traumatisé oui, mais j'ai dans le passé beaucoup exagéré mes descriptions de la situation ; en réalité j'étais un individu ultra-sensible, sans doute fragile, déjà ébréché, effiloché. Et ce qui pour d'autres était acceptable m'inspirait à moi le dégoût et la révolte⁶⁸⁴.

⁶⁸² *Ibid*, p. 189.

⁶⁸³ *Ibid*, p. 172.

⁶⁸⁴ *A la guerre comme à la guerre, Dessins et souvenirs d'enfance, op.cit.*, p. 116.

Durant sa jeunesse et comme les autres élèves alsaciens, Ungerer a été blessé par les propos enseignants à cause de son accent alsacien et de son identité alsacienne. Il a entendu son professeur de français lui dire : « Perdez votre accent avant de vous intéresser à la littérature...⁶⁸⁵ ». Cette blessure identitaire explique pourquoi, dans *Otto*, l'auteur insiste sur « l'accent allemand ». C'est dans cette situation historique et politique qu'Ungerer a dû se battre contre son complexe régional. Il avoue que son « complexe de provincial est terminé. [Il] ne monte plus à Paris, [il] y descen[d]⁶⁸⁶ ». Paradoxalement son traumatisme linguistique se transforme en une volonté positive de lutter contre la discrimination linguistique. C'est ainsi qu'Ungerer insiste sur la pluralité des voix. Serge Martin s'engage aussi dans cette lutte :

C'est [...] la multiplicité qui cherchera à montrer que les affinités tiennent par la pluralité, par les petites différences, par les liens et résonances, qui ne cessent de se nouer, se dénouer et se renouer chaque fois singulièrement⁶⁸⁷.

Ainsi, ce qui permettra peut-être de ne pas diluer les singularités dans un univers mondialisé serait d'inventer continuellement du *racontage-montage* pour multiplier les voix qui feront avancer l'Histoire de l'humanité dans un monde qui demeure infiniment « flottant ». Par conséquent, nous pouvons clarifier des problèmes sociaux ou éducatifs sans les laisser errer dans des zones *interdites* ou ambiguës de la réalité et faire avancer l'humanité à travers les littératures des voix plurielles sans abandonner les humains qui sont vulnérables.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ *Vracs, op.cit.*, p. 155.

⁶⁸⁷ Serge Martin, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université, op.cit.*, p. 25.

Conclusion : un raconteur double

Je voulais rentrer chez moi.

Finalement le lieu où je dois retourner, c'est une « maison de la littérature ».

En errant dans les rues du monde, j'étais angoissé et tout d'un coup,

la maison me manquait à chaque fois.

Sok-yong Hwang⁶⁸⁸

Ces propos du romancier coréen Sok-yong Hwang nous font penser à l'album d'autofiction *Jean de la lune* de Tomi Ungerer - le vrai prénom de ce dernier étant Jean Thomas⁶⁸⁹ - où le héros, Jean de la lune, retourne dans la lune après s'être aventuré sur la Terre. Même s'il voulait simplement jouer avec les gens, il est brutalement emprisonné car il est un être étrange. Cependant, il se libère grâce aux transformations des quartiers de la lune. C'est exactement de la même manière que Hwang imagine un être divisé, racontant ses expériences de prison, pour supporter d'être emprisonné car il a transgressé la loi de sécurité nationale qui interdit d'aller en Corée du Nord, après y avoir été invité par la Fédération générale de littérature nord-coréenne : « L'âme, n'a pas pu résister dans l'espace du corps, en quittant ce corps, elle invente le monde nouveau du moi seul⁶⁹⁰ ». Après avoir passé cinq ans en prison, le romancier coréen se dit être dans un état trouble même s'il a été libéré :

J'ai été frappé d'aliénation, même si je me suis assis dans une chambre d'hôtel, comme si j'étais dédoublé de moi-même en me regardant comme j'étais un autre. Je pensais que ce sentiment était une sorte d'une légère paranoïa en transgressant le tabou habitué dans un pays divisé depuis un demi-siècle vécu⁶⁹¹.

Nous faisons l'hypothèse que Tomi Ungerer a aussi inventé son monde imaginaire qui est la lune, comme dans *Jean de la lune*, ou l'Île comme dans *Maître des Brumes*, car la Terre est une sorte de prison, si les conditions de vie sont insupportables comme pendant la guerre.

⁶⁸⁸ Sok-yong Hwang, dans l'épilogue du *Prisonnier*, Tome II, Séoul, Munhakdongné, 2017, passage traduit par Sun Nyeo Kim.

⁶⁸⁹ Voir « Biographie de Tomi Ungerer », dans *Tomi Ungerer Graphic Art* de Thérèse Willer, *op.cit.*, p. 401.

⁶⁹⁰ *Le Prisonnier*, Tome II, p. 175.

⁶⁹¹ *Le Prisonnier*, tome I, p. 174-175

Le temps est aussi une prison car souvent nous vivons dans l'angoisse du temps. L'œil pourrait être comme un cachot si l'on regarde les gens ou les événements d'un « mauvais œil » ou en nourrissant des convictions aveuglées. On peut également devenir aveugle à cause de problèmes de vue parce que l'on ne peut tout voir. Dans la culture et la littérature, l'œil est un sujet fondamental. Par exemple, dans *Œdipe Roi* de Sophocle, le héros est aveugle dans la lecture des signes de son propre destin même s'il déchiffre l'énigme du sphinx avec clairvoyance. Ainsi, il se punit lui-même en se crevant les yeux.

Pour détruire ces « prisons » que sont le préjugé et la discrimination, Tomi Ungerer s'arme de la lettre « T » selon l'initiale de son prénom, comme nous l'avons vu dans la première partie, afin de briser les idées reçues et illusions qui ont été figées par le pouvoir et la politique [fig.120]. Si l'on peut résumer par une formule l'ensemble de sa production littéraire en albums, nous pourrions proposer de les définir comme un poème existentiel. Il est nécessaire de ne pas accoler l'étiquette d'« albums pour les enfants » car ils sont pour tous. Les lecteurs de tous âges peuvent lire pour discuter sur des sujets divers, comme la question de l'identité plurielle, de l'intersubjectivité, de la pluralité des voix. Nous avons amplement développé cet aspect dans la quatrième partie de notre thèse. Ungerer est un auteur qui s'érige fermement contre la pensée univoque :

J'ai continué à travailler pour la presse, j'ai signé plusieurs livres pour enfants comme *Le Géant de Zéralda* et *Le chapeau volant*. J'ai également pris fait et cause contre la guerre du Vietnam. Le medium le plus efficace de la contre-culture américaine était le poster. Mais personne ne voulait imprimer les dessins-brûlots que je réalisais contre cette guerre inutile, douloureuse et révoltante. C'est grâce à *Rhinoceros Press*, la maison d'édition que j'avais créée, que j'ai pu tirer des dizaines de milliers de posters qui ont tapissé les chambres des jeunes pacifistes américains. Je m'attaquais également à la politique intérieure américaine. Le militarisme et l'impérialisme ambiants, le racisme ordinaire et le consumérisme de l'*american way of life* mettaient à vif mon aversion pour l'injustice et nourrissaient grassement mon imagination⁶⁹².

Comme nous l'avons déjà signalé, Ungerer n'a pas travaillé seulement pour les albums. Chez lui, la notion de double est comme le dieu de Janus, il travaille en destinant ses albums à un lectorat double, enfant et adulte, avec le *racontage-montage* d'une double écriture par le texte et l'image. On peut le comparer à l'image de l'oignon dans lequel le bulbe se compose de

⁶⁹² Tomi Ungerer *un point c'est tout*, op.cit., p. 111.

feuilles qui s'enveloppe les unes dans les autres. Même si l'on est adulte, le cœur de l'enfant est au fond du cœur de l'adulte comme les cernes d'un arbre. Le monde de l'adulte n'est pas séparé de celui de l'enfant. Or, à cause des dessins érotiques, Ungerer a eu de très importantes critiques négatives, car un grand scandale a éclaté en Amérique, après la publication de *Fornicon*⁶⁹³ en 1970 :

J'ai sorti le *Fornicon*. Là, ça a commencé à aller mal. L'éditeur du *New York Times* disait qu'un type qui faisait des livres comme ça n'avait pas le droit de faire des livres pour enfants. Pourtant *Les Trois Brigands* a eu le prix du *New York Times*. Il y a eu la grande convention des bibliothécaires des livres pour enfants, avant que je ne sois sur la liste noire officielle d'auteurs qui n'ont pas le droit d'être dans les bibliothèques. Quelqu'un m'a attaqué en disant que je faisais de la pornographie. J'ai répondu que je dessinais pour les enfants et pour les adultes. Et que, sans la baise, il n'y aurait pas d'enfants. Et là, ç'a été la rupture totale de dire une chose pareille en public, mais il faut comprendre ma rage contre l'Amérique : j'étais un anarchiste⁶⁹⁴.

Après ce tumulte, ses albums ont été retirés des bibliothèques pendant plus de trente ans et n'ont pas été réédités en Amérique pendant cette période. Ce n'est que depuis 2009 que la maison d'édition *Phaidon* réédite petit à petit les albums d'Ungerer avec certaines modifications d'images : nous avons ainsi évoqué dans le chapitre 5, la censure de l'image de deux femmes nues dans deux tableaux de la version américaine d'*Otto*. Même si dans l'art populaire, on constate souvent l'humour et l'érotisme du corps, la question du corps demeure un sujet sensible, surtout aux États-Unis. En revanche, dans la version coréenne, l'image des deux femmes nues représentées picturalement n'a pas été modifiée. La culture coréenne est-elle plus ouverte que la culture américaine ? À cause des conventions sociales, certaines expressions ne passent pas dans les règles de tous les pays. En conséquence, les artistes rencontrent des obstacles différents. Tomi Ungerer regrette une mauvaise interprétation par le public de son livre critique contre la société américaine :

⁶⁹³ Ce livre érotique est publié à New York, chez Grove Press.

⁶⁹⁴ Tomi Ungerer, *tout sur votre auteur préféré*, op.cit., p. 75.

Lorsque j'avais publié mon *Fornicon*, ce livre mal compris, mis à l'index⁶⁹⁵, c'était les *Barbies* qui m'avaient inspiré. Je représentais dans ce livre un monde clinique dépersonnalisé où les fonctions charnelles sont mécanisées⁶⁹⁶.

C'est pourquoi, dans la deuxième partie, nous avons évoqué l'œil et l'œuvre dans les formes du *O*, la poétique, le rythme du *O* chez Ungerer en mettant l'accent sur la lettre « O » de TOmi. En effet, dans la pensée d'Ungerer, tout est lié et rattaché comme des nœuds : l'oralité de l'histoire et le fantasme érotique, avec les orifices corporels, sont liés et emmêlés comme si le raconteur tournait avec son bâton de bouffon dans le chaudron du *racontage-montage*. C'est pourquoi le rythme de l'histoire est serpentin, spiralaire comme dans *Cricitor*, voire perpétuellement mouvementé :

Emporté par le tourbillon des blagues, des coups, des canulars, il est cependant un sujet avec lequel je ne rigolais pas : le paranormal. Quand j'étais enfant, ma mère flirtait avec l'au-delà et ne pouvait pas se passer de son pendule pour communiquer avec l'esprit de mon père⁶⁹⁷.

La mort de son père fut un traumatisme pour sa mère et pour Tomi Ungerer lui-même. Le raconteur dessine son père absent, en l'imaginant, pour communiquer avec lui. C'est pourquoi le jeune auteur Ungerer organise son *racontage* avec le spectre de son père dans *Les Aventures de la famille Mellops*, album que nous avons évoqué dans le chapitre 1. En convoquant la présence de son père, Ungerer se met à lui ressembler : il apprend à se discipliner lui-même en tant qu'autodidacte.

Dans la troisième partie, nous avons évoqué la mécanique et la musique du *racontage-montage* chez Ungerer, en rappelant la lettre « M » de ToMi, qui est un rythme des métamorphoses continues. Dans la pensée d'Ungerer, la musique prend une place importante. Comme notre corpus est constitué des albums écrits et illustrés par Ungerer, nous n'avons pas parlé vraiment du recueil des chansons allemandes *Grosse Liederbuch*, abstraction faite d'une comptine « *Ringel, Ringel, Reihe* » dans le chapitre 6. Aussi serait-il nécessaire ici de rappeler comment le projet de ce recueil de chansons illustrées a été conçu, et de l'associer à l'illustration des célèbres romans suisses de Johanna Spyri, les *Heidi* :

⁶⁹⁵ Note de Thérèse Willer : « notons que les dessins originaux de *Fornicon* ont pourtant été exposés lors d'une grande rétrospective d'art érotique en 1968 dans plusieurs villes du Danemark ».

⁶⁹⁶ *Saison d'Alsace, Rêves de jouets*, hivers 1993-1994, n° 122, « Barbie au bûcher ! », p. 137, cité par Thérèse Willer dans la section « Un sujet à controverse, le dessin érotique », dans *Tomi Ungerer Graphic art, op.cit.*, p. 129.

⁶⁹⁷ *Tomi Ungerer un point c'est tout, op.cit.*, p. 111.

C'était aussi l'époque du *Grosse Liederbuch* qui m'a indirectement ramené en Alsace. Je voulais faire depuis longtemps un livre sur les chansons allemandes avec Daniel Keel, déjà quand il était venu à New York. Je chantais toujours des chansons, le sujet est venu naturellement dans la conversation. Nous en avons eu l'idée tous les deux. Les *Heidi*, c'était lui. C'est un livre que je n'ai jamais aimé à cause de sa sentimentalité, mais j'ai voulu l'illustrer par discipline. C'est un travail d'illustrateur, fait avec une documentation énorme, comme par exemple un livre avec tous les objets de l'artisanat de la région. C'est fait de manière très rigoureuse. J'étais arrivé en Irlande, je n'avais rien à faire, j'ai fait *Heidi*⁶⁹⁸.

Il y aurait en filigrane de l'œuvre une tentative étonnante puisque, avec et à travers le temps, Ungerer grave son prénom TOMI dans ses albums afin d'exister infiniment sous forme de livre. Ce n'est donc pas un hasard s'il a choisi des personnages qui contiennent, dans les titres, des lettres de son prénom. On le voit bien dans les titres en anglais : *The Three Robbers*⁶⁹⁹, *TrémOLO*, *OTTO*⁷⁰⁰, *Orlando*, *MOOn Man*⁷⁰¹, voire la série de *The MellOps*⁷⁰² et *The FOG Man*⁷⁰³. C'est pourquoi ces lettres créent une prosodie existentielle et l'on peut dire qu'Ungerer est un poète visuel. Pour la lettre « I », Ungerer ne semble pas vraiment l'avoir fait jaillir mais, dans ses albums, il pose continuellement des questions sur l'Identité et l'Histoire, ce que nous avons attentivement évoqué dans la quatrième partie. Ainsi, nous avons, pour notre thèse, composé les quatre parties en douze chapitres selon l'ordre des lettres du prénom de TOMI, afin de suivre au plus près cette subjectivation à l'œuvre dans ses albums.

Nous nous sommes beaucoup focalisée sur les illustrations car l'image a souvent une voix implicite. C'est pourquoi, si l'on n'est pas attentif et que l'on ne connaît pas bien le contexte culturel, historique et social, les erreurs de compréhension sont inévitables devant les images. Comment peut-on ne pas trahir la pensée de l'artiste par rapport à ses œuvres ? C'est pour essayer d'épouser au plus juste la voix du raconteur que nous avons beaucoup réfléchi sur les albums d'Ungerer dans des contextes culturels, historiques et sociaux. Mais si nous n'entendons pas bien ces « voix silencieuses », ce n'est peut-être qu'à cause de l'ignorance culturelle, historique et linguistique.

⁶⁹⁸ Tomi Ungerer, conversation avec Thérèse Willer, *op.cit.*, p. 32.

⁶⁹⁹ *Les Trois brigands*.

⁷⁰⁰ *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*.

⁷⁰¹ *Jean de la lune*.

⁷⁰² *Les Aventures de la famille des MellOps*.

⁷⁰³ *Maître des Brumes*.

En observant la vie d'Ungerer en tant qu'artiste et raconteur, on se rend compte que vivre en artiste n'est pas toujours facile. Mais Ungerer passe d'une étape à l'autre de sa vie sans hésitation, avec courage, au moment des épreuves :

J'ai rompu les ponts. New York c'était fini. Toute cette liberté des années soixante commençait déjà à disparaître. C'est le rat qui a quitté le navire au bon moment. Comme j'étais arrivé aux Etats-Unis exactement au bon moment. Quand on passe d'une vie citadine à une vie de pionnier, dans le sens américain du mot, de défricheur, cela se ressent au niveau des dessins. J'ai découvert les animaux. C'est alors que le dessin d'observation s'est vraiment développé, avec un retour aux maîtres anciens, à la nature⁷⁰⁴.

Ces expériences d'Ungerer font très exactement écho à la réflexion d'Agamben :

Dans la vie des hommes – tel est son enseignement – la seule chose importante est de trouver une sortie. Vers où ? Vers l'origine. Parce que l'origine et toujours au milieu, elle ne se donne que comme interruption. Et l'interruption est une échappatoire.

Ubi fraccessorium, ibi fuggitorium – là où il y a une catastrophe, il y a une échappatoire⁷⁰⁵.

C'est pourquoi nous avons évoqué la méditation d'Agamben sur les *Polichinelles* de Giambattista Tiepolo dans le chapitre 10. Cette pensée rappelle une anecdote de l'enfance d'Ungerer, dans une situation tendue lorsque sa mère fut accusée de parler le français à la maison à l'époque où ils vivaient sous la surveillance du régime nazi :

Nous voilà devant cet officier. Maman y va d'un « Heil Hitler ! » et moi aussi. L'officier, devant cet étalage spontané de patriotisme, semble déjà rassuré. – Oui, c'est bien ennuyeux, mais selon ce rapport il paraîtrait que vous persistez à parler le français. Là-dessus ma mère éclate, avec des larmes aux yeux. – Que mon fils, futur citoyen du Troisième Reich, en soit témoin, oui, nous parlons le français, c'est une question d'éducation. Elle déroule son bla bla bla et en vient à l'argument final, moi très inquiet, alors qu'elle m'adresse un clin d'œil avec un sourire de polichinelle pendant que le dignitaire examine son dossier : - Oui, dit-elle, vous ne m'empêcherez pas, jamais, de parler le français ; et pourquoi ? Je vais vous le dire : si plus aucun Allemand ne parle le français, comment comptez-vous administrer la France après la grande victoire

⁷⁰⁴ Tomi Ungerer, *conversation avec Thérèse Willer, op.cit.*, p. 31-32.

⁷⁰⁵ Giorgio Agamben, *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Éditions Macula, 2017, p. 34.

finale ? Là-dessus, l'officier électrisé se lève, se présente à ma mère en claquant les talons, et lui donne un baise-main ! – Enfin je rencontre eine echte Tochter des Führers, une vraie fille du Führer. Oubliez ces imbéciles, diese Narren, qui rédigent des dénonciations primitives. Continuez, parlez le français, je vous en donne officiellement la permission. Ah, quelle victoire de la ruse !⁷⁰⁶

Il semble qu'Ungerer nous raconte et nous transmette, dans chaque album, ce genre de ruse afin de nous aider à surmonter les difficultés d'une vie pas toujours facile. Les anecdotes de la vie et les histoires sont l'autre face de l'Histoire que l'on ne peut pas bien voir : l'Histoire serait un peu comme le soleil, elle éblouit et oblige à fermer les yeux. C'est pourquoi il est nécessaire d'écouter des voix autant que de voir, l'Histoire triste et malhonnête étant souvent effacée par ceux qui détiennent le pouvoir. Le poète ou l'artiste entend les petits gémissements des gens mourants. On ne peut pas rester indifférent devant l'Histoire du malheur. Dans une situation délicate, comment peut-on transmettre la vérité des faits historiques ? Face à ce devoir de raconter, Ungerer reconstruit l'Histoire en fables ou en contes. Aussi, un peu à la manière de La Fontaine, nous raconte-t-il l'Histoire sous les masques animaliers en y mélangeant ses anecdotes autobiographiques. La voix révoltée mais toujours positive d'Ungerer est celle du courage et de la bonne volonté. Derrière les rires exagérés de la moquerie, nous entendons aussi les soupirs, les gémissements et les larmes silencieuses comme l'océan, puisque nous vivons parfois dans une société, comme sur un « lit de Procuste ». Ainsi, le romancier coréen Hwang compare la loi absurde à cet instrument de torture de la Corée du Sud :

La loi de la sécurité nationale est un instrument cruel de supplice, fabriqué par le système divisé, comme « un lit de Procuste » qui forçait les gens à s'allonger sur le lit auquel il les ajustait soit en les étirant, soit en les coupant si la taille du corps ne correspondait pas à sa longueur et sa largeur⁷⁰⁷.

Nous émettons l'hypothèse que c'est pour cela qu'Ungerer dessine un pied coupé sanglant porté par un figurant dans *La Grosse Bête de Monsieur Racine*, dans une scène de gare. Dans une société absurde, le corps est souvent coupé, déchiré, torturé et guillotiné, à cause des guerres, des accidents ou des peines. Les Polichinelles ou les Pinocchios ont aussi été pendus. De plus, selon la norme de l'esthétique imposée, certaines personnes se font faire des opérations de chirurgie esthétique pour correspondre au critère de beauté, tantôt à cause de la

⁷⁰⁶ À la guerre comme à la guerre, *op.cit.*, p. 55.

⁷⁰⁷ Sok-yong Hwang, *Le Prisonnier*, tome I, Séoul, Munhakdongné, 2017, traduit ce passage par Sun Nyeo Kim, p. 16

discrimination sociale, tantôt en raison d'un désir aveugle. C'est pourquoi il est nécessaire d'écouter, voire d'enseigner, la pluralité des voix, afin de savoir vivre dans des cultures plurielles : nous sommes « tous égaux et tous différents⁷⁰⁸ », comme disait Tomi Ungerer.

Aujourd'hui encore, chaque individu doit souvent être à l'intérieur du cadre de la loi, de la norme et de la standardisation en souffrant dans son corps pour s'adapter à des règles sociales sous la surveillance du pouvoir. En Chine, pendant la révolution culturelle, le gouvernement de Mao a contrôlé la littérature. En évoquant sa jeunesse, le romancier chinois Yu Hua raconte ironiquement cette révolution culturelle absurde avec un rire amer et triste dans son œuvre *La Chine en dix mots*. Il disait que « la voix va plus loin que la lumière⁷⁰⁹ ». Les expériences collectives des individus se transmettent au travers des contes et des romans, de bouche à oreille ou de l'écrit à l'écrit. Ainsi nous souhaitons, après cette thèse, poursuivre la comparaison des œuvres de Tomi Ungerer à celles de Hwang Sok-yong⁷¹⁰ et de Yu Hua, même si le genre est différent, dans le but de comprendre les formes différentes de la société et la manière dont la littérature donne la force de vivre, de revivre continuellement sur une terre souvent absurde.

Par ailleurs, dans l'édition américaine de l'album *La Grosse Bête de Monsieur Racine*, l'image hors cadre, où un enfant tient une souris dans la main, a été coupée par l'éditeur [fig. 121]. Cette image non coupée réapparaît dans l'édition de Diogenes [fig. 122]. Mais dans les éditions américaine, coréenne et française, l'image de la main de l'enfant est coupée pour que le lecteur n'aperçoit pas la souris. Cette censure nous rappelle « l'histoire du suceur de pouce⁷¹¹ » dans *Pierre l'ébouriffé*⁷¹² (1845), dans laquelle Heinrich Hoffmann (1809-1894) montre l'image du tailleur qui coupe aux ciseaux le pouce de l'enfant pour corriger sa *mauvaise* habitude [fig.123].

Pour illustrer ses albums, Tomi Ungerer utilise de l'encre de Chine et le lavis d'encres de couleurs, sauf dans *Pas de baiser pour maman*, pour lequel il a dessiné au crayon sur du papier calque, et dans *Otto* pour lequel il a dessiné au crayon noir et a mis en couleur au moyen du lavis d'encre de couleur sur papier. Ces deux derniers albums sont plus autobiographiques que les autres. Quand il souhaite effacer ses souvenirs honteux et douloureux, le raconteur

⁷⁰⁸ Philippe Thirault (Scénario), *Les enfants sauvés, huit histoires de survie*, illustré par Gabriel Liniero Ippoliti et alii., Avant-propos de Simone Veil, Préface de Tomi Ungerer, Delcourt, 2008.

⁷⁰⁹ Yu Hua, *La Chine en dix mots*, essai traduit du chinois par Angel Pino et Isabelle Rabut, Actes Sud, coll. « Babel », 2010.

⁷¹⁰ Hwang est le nom de famille du romancier et Sok-yong (est) son prénom. En Corée et en Chine, on a coutume de faire précéder le prénom du nom de famille.

⁷¹¹ « *Die Geschichte vom Daumenlutscher* ».

⁷¹² *Der Struwwelpeter*.

dessine certainement au crayon. Si l'on regarde les dessins originaux, on comprend bien qu'Ungerer aime bien les collages. Par exemple, pour la lune et la terre noire dans *Les Trois Brigands*, ou bien pour le personnage du nuage bleu, il a utilisé la technique du collage. Mais dans les albums, on ne le saisit pas bien. Pour la plupart des albums, Ungerer dessine séparément, à cause de la technique d'imprimerie à l'époque, le trait sur du papier calque avec l'encre de Chine, et fait la mise en couleur sur du papier dessin avec un lavis d'encre de couleur, par exemple pour *Le Géant de Zéralda*, ou *La Grosse Bête de Monsieur Racine*.

Ce qui est dommage aujourd'hui, c'est que les jeunes illustrateurs travaillent beaucoup sur l'ordinateur surtout pour la mise en couleur. En conséquence, on saisit moins les nuances et le charme des couleurs. Lorsque nous avons eu l'occasion de discuter avec le raconteur en image italien, Robert Innocenti, à l'occasion de l'exposition de juin 2014 à la médiathèque André Malraux de Strasbourg, il nous disait qu'il ne pouvait pas retrouver le papier épais qu'il avait utilisé pour dessiner *Les Aventures de Pinocchio*, car la production des papiers à dessin doit de plus en plus s'adapter à une norme industrielle unique.

Cette thèse n'aurait pu aboutir sans les albums de Tomi Ungerer accompagnés de la thèse de Thérèse Willer sur ses œuvres, sans la conception de la notion de *racontage* et la réflexion sur la voix de Serge Martin, et sans les discussions avec les raconteurs en album comme Roberto Innocenti, Claude Lapointe, Christian Heinrich, Christian Voltz, Clothilde Perrin, ou encore Young-kyung Lee.

Il semble que notre recherche soit comme une synthèse avant la thèse, du moins l'ébauche d'une thèse qui s'étend à tous les domaines de la vie. C'est pourquoi nous continuerons à chercher en vous priant de bien vouloir nous excuser de n'avoir pas tout étudié ou d'avoir omis d'autres travaux sur les œuvres de Tomi Ungerer.

BIBLIOGRAPHIE

1. BIBLIOGRAPHIE concernant Tomi Ungerer

1.1. Œuvres de Tomi Ungerer

1.1.1. Œuvre en édition pour la jeunesse

1957. *The Mellops Go Flying*, New York, Harper & Brothers.

- 1979. *Les Mellops font de l'avion*, traduit par Catherine Chaine, Paris, L'école des loisirs, coll. Lutin Poche.
- 2008. *Les Aventures de la famille Mellops*⁷¹³, Paris, L'école des loisirs.

1957. *The Mellops Go Diving For Treasure*, New York, Harper & Brothers.

- 2008. *Les Mellops à la recherche du trésor sous-marin*, traduit par Catherine Chaine, Paris, L'école des loisirs.
- 2010. *멜롭스 가족의 보물 찾기 소동*, traduit Hyun-Jung Lee, Paju, Bir.

1958. *The Mellops Strike Oil*, New York, Harper & Brothers.

- 1978. *Les Mellops trouvent du pétrole*, traduit par Catherine Chaine, Paris, L'école des loisirs.

1958. *CriCTOR*, New York, Harper & Brothers.

- 1978. *CriCTOR*, traduit de l'anglais par Adolphe Chagot, Paris, L'école des loisirs.
- 1996. *크릭터 CriCTOR*, traduit par Mi-ran Jang, Séoul, Sigong Junior.

1959. *Adelaide*, New York, Harper & Brothers.

- 1978. *Adélaïde*, traduit de l'anglais par Adolphe Chagot, Paris : L'école des loisirs.

1960. *Christmas Eve at the Mellops*, New York, Harper & Brothers.

- 1980. *Les Mellops fêtent Noël*, traduit par Catherine Chaine, Paris, coll. Lutin Poche, L'école des loisirs.

1960. *Emile*, New York, Harper & Brothers.

- 1978. *Emile*, traduit de l'anglais par Adolphe Chagot, Paris : L'école des loisirs.

1961. *Rufus*, New York, Harper & Brothers.

- 2009. *Rufus*, trad. de l'anglais par Florence Seyvos, Paris, L'école des loisirs.

1961. *Die Drei Räuber*, Muniche, Georg Lentz Verlag.

- 1962. *The Three Robbers*, New York, Atheneum Publishers.
- 1968. *Les Trois Brigands*, traduit par A. Chagot, Paris, L'école des loisirs.

⁷¹³ La collection comprend 5 tomes de la série « The Mellops... ».

- 1969. Version japonaise⁷¹⁴, Kaisei-sha Co. Ltd.
 - 1983 Version israélienne⁷¹⁵, Am Oved Publishers Ltd Tel Aviv.
 - 1987. Version chinoise⁷¹⁶, Hsinex International corporation.
 - 1987. *De Drie rovers*⁷¹⁷, Amsterdam Em. Querido's Uitgeverij b.v.
 - 1987. *De Tre rövarna*, traduit par Birgitta Lundborg och Lisa Christina Persson.
 - 1990. *Los tres bandiods*, Tradit par Miguel Azola, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguaras, S. A.
 - 1991. *Les Trois Brigands*, New York, First Aladdin Books edition⁷¹⁸.
 - 1995. *세강도*⁷¹⁹, traduit par 양희전 Hee-jeon Yang, 시공주니어 Séoul, Sigong Junior.
 - 2001. *Els Tres bandits*, traduit par Anna Gazol i Teresa Blach, Pontevera, Italia, Kalandraka.
 - 2003. *De drie rovers*, Rotterdam, Lemniscaat.
 - 2005. *Los tres bandidos*⁷²⁰, traduit par Miguel Azaola, Editorial Santilana, S.A.de C.V./Alfaguara (Comombia)
 - 2007. *Hiru Bidelapurak*, Kalandraka, (amets egilteko liburuak Bilduma)
 - 2007. *OI TPEIΣΣAHΣTTEΣ*, A PA.
 - 2008. *An tri forban*, Troet e brezhoneg gant Goulc'han Kervella, TES. Pet gwir miret strizh.
 - 2008. *De Tre RØverne*: Oversatt av Tor Age Bringsvaerd, Danmark, J.W. Cappelens Forlag AS.
 - 2009. 三个强盗 (édition chinoise simplifiée), Tomorrow Publishing House in conjunction with Hsinex International Corp.
 - 2009. *Trzej Zbojcy*, Wydawnictwo Format. (polish)
1962. *Snail, Where are You ?*, New York, Harper & Brothers.
- 1992. *Escargot, où es-tu ?*, Paris, coll. Aux couleurs du Monde, Circonflexe.
1963. *The Mellops Go Spelunking*, New York, Harper & Brothers,

⁷¹⁴ Copyright © 1962 by Tomi Ungerer; Originally published by Atheneum.

⁷¹⁵ Sens de lecture : de droit à gauche.

⁷¹⁶ Copyright © 1963 by Diogenes Verlag AG Zürich.

⁷¹⁷ Copyright © 1963 by Diogenes Verlag AG Zürich.

⁷¹⁸ Copyright © 1962 by Tomi Ungerer.

⁷¹⁹ Copyright © 1963 by Diogenes Verlag AG Zürich.

⁷²⁰ Copyright © 1963 by Diogenes Verlag AG Zürich.

- 1980. *Les Mellops spéléologues*, traduit par Catherine Chaine, Paris, coll. Lutin Poche, L'école des loisirs.
 - 2010. 멜롭스 가족의 동굴탐험, traduit par 이현정 Hyung-jung Lee, Paju, 비룡소 Bir.
1964. *One, two, where's my schoe?*, New York, Harper & Brothers.
- 1974. Zurich, Diogenes Verlag.
 - 2012. *Où est ma chaussure?*, Paris, L'école des loisirs.
 - 2014. *One, two, where's my schoe?*, London/New York, Phidon Press.
1966. *Orlando*, the Brave Vulture, New York, Harper & Brothers.
- 1980. *Orlando*, Paris, coll. Renard Poche, L'école des loisirs.
1966. *Der Mondmann*, Aus dem Amerikanischen von Elisabeth Schnack, Zurich, Diogenes Verlag.
- 1967. *Moon Man*, New York, Harper & Row.
 - 1969. *Jean de la Lune*, traduit par Adolphe Chagot, Paris, L'école des loisirs.
 - 1985. *El hombre de la Luna*, traduit par Olga Abasolo, Ediciones Alfaguara, S. A.
 - 1996. *L'Uomo della Luna*, traduzione di Glauco Arneri, Milano, Mondadori.
 - 1996. 달사람, traduit par 김정하 Jung-ha Kim, Paju, 비룡소 Bir.
 - 1998. *Moon Man*, Dublin, Tomico /The Rberts Rinehart Publishing Group.
 - 1999. édition chinoise
 - 2009. *Moon Man*, London/New York, Phidon Press.
1967. *Zeralda's Ogre*, New York, Harper & Row.
- 1970. *Zeraldas Riese*, Zurich, Diogenes Verlag.
 - 1971. *Le Géant de Zéralda*, traduit par Adolphe Chagot, Paris, L'école des loisirs.
 - 1996. *체랄다와 거인 (Zéralda et le Géant)*, traduit par 김경연 Kyung-youn Kim, Paju, 비룡소 Bir.
1968. *Ask Me a Question*, New York, Harper & Row.
1970. *The Hat*, Parent's Magazine Press, New York.
- 1971. *Le Chapeau volant*, trad. par Adolphe Chagot. Paris, L'école des loisirs.
 - 2002. 모자 (*Le Chapeau*), traduit par 진정미 Jung-mi Jin, Séoul, 시공주니어 Sigong Junior,
1971. *I'm Papa Snap and These are my Favourite no such Stories*, New York, Harper & Row,
- 1977. *Les Histoires farfelues de Papaski*, adapté de la version allemande par Yvan Noerdinger et Jacques Diord, Paris-Tournai, Casterman.

- 1992. *Je m'appelle Papaski et voici mes meilleures histoires à dormir debout*, concoctées, dessinées et mises en scène par Tomi Ungerer, trad. de l'américain par François Lasquin, Paris, L'école des loisirs.
1971. *The Beast of Monsieur Racine*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- 1971. *Das Biest des Monsieur Racine*, Ein Diogenes Kinderbuch/ Zurich, Diogenes Verlag.
 - 1972. *La Grosse Bête de Monsieur Racine*, traduit par Adolphe Chagot, Paris, L'école des loisirs.
 - 2010. *라신 아저씨와 괴물 (Monsieur Racine et le monstre)*, traduit 이현정 Hyung-jung Lee, 비룡소 Paju, Bir.
 - 2014. *The Beast of Monsieur Racine*, London/New York, Phaidon.
1973. *No kiss for Mother*, New York, Harper & Row.
- 1979. *Pas de baiser pour Maman*, Paris, Joie de lire, L'école des loisirs.
 - *엄마 뽀뽀는 딱 한번만 (Une seul bisou pour Maman)*, traduit par 조은수 Eun-soo Cho, 비룡소 Paju, Bir, 2003.
1974. *A Story Book from Tomi Ungerer*. A Selection of Old And New Fairy Tales, Glasgow/ Londre, Wiliam Collins Sons ans Company Ltd. 1.
- 1975. Tomi Ungerer's Märchenbuch, Zürich, Diogenes.
1974. *Allumette*, Zurich, Diogenes Verlag.
- 1974. *Allumette*, Paris, L'école des loisirs.
 - 1974. *Allumette*, New York, Parent's Magazine Press.
 - 2011. *성냥팔이 소녀 알뤼메트 (Petite fille marchandise Allumette)*, traduit par 이현정 Hyun-jung Lee, Paju, 초록개구리 Chorokkegouri.
1997. *Flix*, Zurich, Diogenes Verlag.
- 1997. *Flix*, trad. de l'allemand par Marie Lauxerois, Paris, L'école des loisirs.
 - 1998. *Flix*, Niwot-Colorado, Boulder, Dublin, Londres, Sidney, Roberts Rinehart Publisher, Tomico.
 - 2004. *플릭스 Flix*, traduit par 이현정 Hyun-jung Lee, 비룡소 Paju, Bir,
1998. *Tremolo*, Zurich, Diogenes Verlag.
- 1998. *Tremolo*, adapté de l'allemand par Svea Winkler et Tomi Ungerer, Paris, L'école des loisirs.
 - 1998. *Tortoni Tremolo, the Cursed Musician*, Niwot-Colorado, Boulder, Dublin, Londres, Sidney, Roberts Rinehart Publisher, Tomico.

- 2012. 못말리는 음악가 트레몰로 (*Musicien incorrigible Tremolo*), traduit par 이현정 Hyung-jung Lee, 비룡소.
1999. *Otto, Autobiographie eines Teddybären*, Zurich, Diogenes Verlag.
- 1999. *Otto, autobiographie d'un ours en peluche*, trad. de l'anglais par Florence Seyvos, Paris, L'école des loisirs.
 - 2001. 꿈인형 오토 *Nounours Otto*, traduit par 이현정 Hyun-jung Lee, 비룡소 BIR,
 - 2010. *Otto : The Autobiography of a Teddy Bear*, London/ New York, Phaidon Presse.
2000. *Die Blaue Wolke*, Zurich, Diognes Verlag.
- 2000. *Le Nuage bleu*, Paris, L'école des loisirs.
 - 2001. 꼬마 구름 파랑이 (*Le Petit nuage Bleu*), traduit par 이현정 Hyun-jung Lee, 비룡소 Bir.
2007. *Neue Freunde*, Zurich, Diognes Verlag.
- 2007. *Amis-Amies*, traduit de l'allemand par Svea Winkler-Irigoin, Paris, L'école des loisirs.
 - 2014. 꼬마 예술가 라피 (*L'Enfant artiste Rafi*), traduit par Hyun-jung Lee, Séoul, 비룡소, Bir.
2009. *Zloty*, Zurich, Diognes Verlag.
- 2009. *Zloty*, Paris, L'école des loisirs.
 - 2011. 즐로티, traduit par Seo-jung Kim 김서정, Paju (Corée du Sud), 살림어린이.
2012. *Fog Man*, Zürich, Diogenes Verlag AG.
- 2013. *Maître des Brumes*, trad. de l'anglais par Florence Seyvos, Paris, L'école des loisirs.
 - 2013. *Fog Island*, London/New York, Phidon Press.
 - 2015. 섬 (*L'île*), traduit par Hyung jung Kim 김현정, Séoul, 현복스.

1.1.2. Œuvres illustrés en édition pour la jeunesse

1959. E. SELSAM Millicent, *Seeds and More Seeds*, New York, Harper & Brothers.
- 1959. *Seeds and More Seeds*, London, Great Britain, World's Work Ltd.
1962. STOLZ Mary, *Frédou*, New York, Harper & Row.
1963. UNGERER Myriam, *Come into my Parlor*, New York, Atheneum.
1963. COLE William, *Frances face Maker*, Cleveland-New York, World Publishing.
- 1963. *Frances Face-Maker, A going-to-bed book*, London, Methuen & Co Ltd,

1963. HOLLANDER John, *A Book of Various Owls*, New York, W. W. Norton & Co.
1964. BEATTY Jerome, *The Clambake Mutiny*, New York, Young Scott Books.
1964. BROWN, Jeff, *Flat Stanely*, New York, Harper & Row.
- 1980. Der flache Franz, Diogenes Verlag, Kindertaschenbuch, Zurich.
 - 납작이 스탠리.
1964. COLE William, selected by, *Beastly Boys and Ghastly Girls*, A collection of nonsense verse from AA Milne, Lewis Carroll, Hilaire Belloc and many others, London, Mammoth.
1964. *Beastly Boys and Ghastly Girls*, poems selcected by Willam Cole, Cleveland-New York, World Publishing Co.
1966. BENNER Barbara, *Mr Tall & Mr Small*, New York, Young Schott Books.
- BENNER Barbara, *Mr Tall & Mr Small*, Angleterre William R. Scott, [s. d.]
1966. *Oh, what Nonsense !* poems selected by Wiliam Cole, New York, The Viking Press.
- 1990. *Oh, what Nonsense !* poems selectued by Wiliam Cole, New York, Puffin Books.
1966. HODEIR André, *Warwick's Tree Bottles*, New York, Grove Press Inc.
- 1967. Warwick's und die drei Flächen, Zurich, Diogenes Verlag.
 - 1976. *Les Trois Bouteilles de Warwick*, Paris, L'école des loisirs.
 - 1993. *Les Trois Bouteilles de Warwick*, Paris, Circonflexe.
 - 2015. 꺾꽂이 손님과 세 개의 병 *Un drôle de client et les trois bouteilles*, traduit par 김영진 Young Jin Kim, Séoul, 시공주니어 Sigong junior.
1967. COLE William, *What's Good for a Four-Year-Old?*, New York. Chicago. San Francisco, Holt, Rinehart and Winston.
1967. HODEIR André, *Cleopatra*, New York, Grove Press Inc.
- 1982. *Kleopatra fährt Schlitten*, Zurich, Diogenes Verlag.
 - 1984. *Cléopâtre*, Paris, Casterman.
 - 2015. 못말리는 클레오파트라와 배고픈 악어, traduit par Young-jin Kim 김영진, Séoul, 시공주니어 Sigong Junior.
1967. *A case of the Giggles*, Rythme giggles, non-sens giggles, limerick giggles and joke giggles collected by William Cole, Cleveland-New York, World Publishing Co.
1967. *The Book of Giggles*, Cleveland-New York, World Pblibishing Co.
1967. COLE William, *Limerick Giggles Joke Giggles*, London, The Bodeley Head Ltd.
1967. LEAR Edouard, *Lear's Nonsense Verses*, New York, Grosset & Dunlap.
1967. SHOWALTER Jean B, *The Donkey Ride*, New York, Doubleday Publishing Co.

- 1971. *Der Bauer und der Esel*, Zurich, Diogenes Verlag.
 - 1975. *Le Paysan, son fils et l'âne*, Paris, L'école des loisirs, coll. Renard Poche.
1969. CHAGOT Adolphe, HAZEN Barbara, *The Sorcerer's Apprentice*, New York, Lancelot Press,
- 1971. *Eer Zauberliehring*, Zurich, Diogenes Verlag.
 - 1997. *Guillaume l'apprenti sorcier*, Paris, Lutin Poche, L'école des loisirs.
 - 2012. 마법사의 제자 traduit par Hyun-jung Lee, Séoul, 비룡소 Bir.
1970. COLE William, collected, *The Book of Giggles*, Limericks, rhymes, jokes, and nonsense!, New York, A dell Yearking Book.
1970. COLE William, *That Pest Jonathan*, New York, Harper & Row.
- 1972. COLE William, *Giovannino La Peste*, Milano, Casa editrice Valentino Bompiani.
 - 1992. COLE William, *That Pest of Jonathan*, Dublin, The Obrien Presse.
1970. *Oh, How Silly !* poems selected by William Cole, New York, The Viking Press.
- *Oh, How Silly !* poems selected by William Cole, New York, Puffin Books.
1972. *Oh, That's Ridiculous !* poems selected by Wiliman Cole, New York, The Viking Press.
- 1991. *Oh, That's Ridiculous !* poems selected by Wiliman Cole, Londres, Mammoth.
1973. SHOWALTER JEAN B., *DE Rug Van de Ezel, een fable over een vader, een zoon en een ezel*, Van Holkema & Warendorf, 1974/Doubleday & Co. Inc., Garden City, New York⁷²¹.
1978. SPYRI Johanna, *Heidis Lehr-und Wanderjahre*, Zurich, Diogenes Verlag.
- 1979. *Heidi, Monts et Merveilles*, Paris, bibliothèque de L'école des loisirs, L'école des loisirs.
1978. SPYRI Johanna, *Heidi Kann brauchen, was es gelernt hat*, Zurich, Diogenes Verlag.
- 1979. *Heidi devant la vie*, Paris, bibliothèque de L'école des loisirs, L'école des loisirs.
 - 2006. *하이에나*, 김영진, Sigong Junior.
1979. *Das kleine Kinderliederbuch*, Zurich, Diogenes Kindertaschenbuch, Diogenes Verlag.
1989. JANOSCH, *Das grosse Buch vom Schabernack*, Zurich, Diogenes, Hausbuch, Diogenes Verlag.
1989. LASSAHN Bernhard, *Das grosse Buch der kleinen Tiere*, Elf gute Nacht-Geschichten, Zurich, Diogenes Hausbuch, Diogenes Verlag.
1991. *Was sagt die Ente, die ein eckiges Ei legt*, Munich, Heyne Mini, Wihelm Heyne Verlag.

⁷²¹ Le style de Zéralada, Orlando, mais l'héros est garçon. Echos av les images de Chapeu Volant.

1998. *Tomi Ungerer's Heidi*, -Colorado, Boulder, Dublin, Londres, Sidney, Robert Rinehart Publisher, Tomico.

BETTY Jerome, *The Clambake Mutiny*, New York, Yong Scott.

1.1.3. Œuvres en édition générale

1960. *Horrible*, An Account of the Sad Achievements of Progress, with an Introduction by Art Buchwald, London, Hamisch Hamiton.

1962. *Der Herzinfarkt*, Zurich, coll.« Ein Diogenes Tabu », Diognes Verlag.

1964. *Dear Nasa: Please send me a Rocket*, editide by Tait Trussell and Paul Hencke, New York, E. P. Dutton & Co. Inc.

1964. *The Underground sketchbook of Tomi Ungerer*, New York, The Viking Press / Diogenese Verlage, 1968/ *Pensées secretes*, avant-propos de Thérèse Willer, Paris, Les Cahiers dessins. 2016.

1967. *Basil Ratzki*, Eine Fabel, Zurich, Diogenes Verlag.

1969. *Fornicon*⁷²², Grove Press, Inc.

1970. *Compromise*, New York, Farrar, Strusus and Giroux.

1973. *Spiegel-mensch, Ein deutsches Wintermärche*, Zurich, Diogenes Verlag.

1974. *Eva und Adam*, Zurich, Diogenes Verlag.

1975. *Freut Euch des Lebens, 101 Studien und Skizzen für ein deustches Volks-und Kinderliederbuch Mit einem Nachwort des Künstlers, Club der Bibliomanen*, Zürich, Diogenes Verlag⁷²³.

1979. *Babylone*, Préface de Friedrich Dürrenmatt traduit de l'allemand par Luc de Goustine, Paris, A. Hubschmid / Zurich, Diogenes Verlag, 1981.

1979. *Politrics, Posters. Cartoons 1960-1979*, Harausgegeben von Anton Friedrich, Zürich, Diogenes Verlag.

1981. *Das Tomi Ungerer Bilder und Lesebuch*, Zürich, Diogenes Verlag.

1983. *Slow Agony*, Zürich, Diogenes Verlag, 1983. (la maison et la voiture en ruine *Heute hier, morgen fort*, Zurich, Diognes Verlag.

1984. *Far Out isn't Far Enough*, Londres, Methuen.

⁷²² Première publication dans Rhinoceros Press, New York, 1969, une maison d'édition créée par Tomi Ungerer.

⁷²³ Recueil des esquisses et dessins des *Kinderliderbuch*.

1985. *Grenouillades*, Herscher.
1985. *Testament*, a collection of satirical drawings 1960-80, London, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square.
1985. *Nos années de boucherie*, L'école des loisirs.
1985. *Warteraum, Wiedersehen mit dem Zauberberg*, Zurich, Diogenes Verlag.
1987. *Derby*, Zurich, Diogenes Verlag.
1988. *L'Alsace en torts et de travers*, Paris, L'école des loisirs.
1990. *Les Animaux de Tomi Ungerer*, Paris, L'école des loisirs.
1990. *Tomi Ungerer, Photographie 1960-1990*, Heidelberg, Edition Braus.
1991. *A la guerre comme à la guerre, Dessins et souvenirs d'enfance*, préf. de Jean Vautrin, Strasbourg, La Nuée bleue/ DNA.
- 1993. *Die Gedanken sind frei* [Meine Kindheit im Elsass], Büchergilde Gutenberg /Zurich, Diogenes Verlag⁷²⁴.
 - 1998. *Tomi. A Childhood under the Nazis*, Niwot-Colorado, Boulder, Dublin, Londres, Sidney, Roberts Rinehart, Tomico.
 - 2002. *A la guerre comme à la guerre, Dessins et souvenirs d'enfance*, (destinée à la jeunesse), Paris, L'école des loisirs, / coll. « Supermax », 2014.
1998. Tomi Ungerer & Daniel Riot, *Europolitain*, Préface Geleitwort Pierre Pflimlin, Strasbourg, Anstett.
2000. *Vracs*, Paris, coll. « Les Pensées », Le cherche midi éditeur.
2002. *Acadie*, Paris, Le Cherche midi éditeur.
2002. *De père en fils*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue.
2003. *Es war einmal mein Vater* [Mit einem Nachwort von Thérèse Willer], Zurich, Diogenes Verlag.
2006. *Tomi Ungerer et Burkhar Hoellen, Don't hope, cope ! Mut zum Leben*, Tübingen, dgvt Verlag.
2009. *Tomi Ungerer, Künstler, Tod und Königsklopfen*, éd. Par Dr. Alvaro Rebolledo Godoy, Lich, edition noir.
2007. Tomi Ungerer et alii, *Propaganda, Histoire de se souvenir*, la collection de Tomi Ungerer, Strasbourg, La Nuée Bleue.
2007. Tomi Ungerer, *Mes Cathédrales*, sur une idée de Jean Willer, Strasbourg, La Nuée Bleue,
2011. *Unternimm Was. Ideen Erfolgreich in die tat Umsetzen*, Würth Gruppe.

⁷²⁴ Édition augmentée de *À la guerre comme à la guerre*.

1.1.4. Catalogues d'exposition

Catalogues des expositions individuelles

1972. Hanovre, Kestner-Gesellschaft Studio, 6 octobre-5 novembre 1972, Tomi Ungerer. Plakate, exposition organisée par la Kestner-Gesellschaft Hannover, Hanovre, Kestner-Gesellschaft.

1975. Strasbourg, musée d'Art moderne (Ancienne douane), 28 septembre-9 novembre 1975, *Tomi Ungerer*, exposition organisée par les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, Éditions Musées de Strasbourg.

1981. Paris, musée des Arts décoratifs, 29 avril – 27 juillet 1981, *Tomi Ungerer*, exposition itinérante organisée par les Musées de la Ville de Strasbourg, avec le concours des musées des Arts décoratifs de Paris, Cologne, Argos Press.

1981. Montréal, Pavillon international de l'humour, 1981, *Tomi Ungerer, cartooniste de l'année*, expositions organisées par Le Pavillon international de l'humour, Montréal, Terre des Hommes.

1981. Hanovre, Wilhelm-Busch-Museum, 13 septembre 1981 – 10 janvier 1982, Tomi Ungerer Cartoons, exposition itinérante (Nuremberg, Graz, Zurich) organisée par le Wilhelm-Busch-Museum avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg et la galerie Daniel Keel à Zurich, Gifkendorf, Merlin Verlag.

1982. Munich, galerie Karl & Faber, 11 février – 30 avril 1982, *Jean Thomas Ungerer-Collagen, Aquarelle, Zeichnungen*, exposition organisée par la galerie Karl & Faber, München, Édition Galerie Karl & Faber.

1990. Kehl am Rhein, galerie in der Stadthalle, 23 septembre – 14 octobre 1990, Tomi Ungerer. Photographie 1960-1990, exposition itinérante en Allemagne organisée par Rainer Wick, Heidelberg, Édition Braus.

1995. Hanovre, Wilhelm-Busch-Museum, 18 juin – 20 août 1995, *Tomi Ungerer-Das spiel ist aus, Werkschau 1956-1995*, exposition organisée par le Wilhelm-Busch-Museum, avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Marburg, Jonas Verlag.

1999. Hambourg, Kunstgewerbemuseum, 18 décembre 1999 – 18 février 2000, Tomi Ungerer-Zwischen Marianne und Germania, exposition organisée par le Kunstgewerbemuseum de Hambourg, avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Munich-London-New York, Prestel Verlag.

2001. Tokyo, Itabashi Art Museum, Kariya City Museum, Kariya, 24 février – 24 juin 2001, *Tomi Ungerer*, exposition itinérante organisée par le musée Itabashi Art de Tokyo, avec le concours des musées de la Ville de Strasbourg, Tokyo, The Asahi Shimmun Company.

Erotoscope, 2001.

2001. Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 19 octobre 2001 – 13 janvier 2002, *Tomi Ungerer et New York*, exposition organisée par le Centre Tomi Ungerer commissariat Thérèse Willer, assistée de Martine Andlauer, Tomi Ungerer, Bob Cox, et *alii.*, Strasbourg, Editions la Nuée & Éditions des musées de la Ville de Strasbourg.

2007. Strasbourg, ouverture du musée Tomi Ungerer- Centre international de l'illustration, 2 novembre 2007, *Musée Tomi Ungerer* [sous la dir. de Thérèse Willer, assistée de Claire Hirner et Cécile Ripol], Strasbourg, Éditions des musées de la Ville de Strasbourg.

2008. Brühl, Max Ernst Museum Brühl des LVR, 2 décembre 2008 – 8 mars 2009, Tomi Ungerer. Ohne Wind wüssten die Wolken nicht wohin, exposition organisée par Max Ernst Museum Brühl en collaboration avec le musée Tomi Ungerer-Centre international de l'illustration, Cologne-Dumont.

2010. Strasbourg, musée Tomi Ungerer- Centre international de l'illustration, 1^{er} avril – 8 août 2010, *Tomi Ungerer, Les années canadiennes : « Here Today, Gone Tomorrow »*, [sous la dir. de Thérèse Willer, assistée de Cécile Ripol], Strasbourg, Éditions des musées de la Ville de Strasbourg.

2010. Schwäbisch Hall, Kunsthalle Würth, 13 mai – 19 septembre, Tomi Ungerer, Eklips. Neues für die Augen von 1960 bis 2010, exposition organisée par Adolf Würth GmbH & Co.KG, Kunsthalle Würth/Swiridoff.

2010. WILLER Thérèse (dir.), *Tomi Ungerer : les années canadiennes : here today, gone tomorrow* : [exposition « Les années canadiennes de Tomi Ungerer, « here today, gone tomorrow, Strasbourg, musée Tomi Ungerer-Centre international de l'illustration, du 1^{er} avril au 8 août 2010].

2010. WILLER Thérèse (dir.), *Tomi Ungerer et ses maîtres : inspirations et dialogues* : [exposition, Strasbourg, musée Tomi Ungerer-Centre international de l'illustration, du 18 novembre au 19 février 2011], Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg.

2011. WILLER Thérèse & GUÉNIN Didier (dir.), *Tomi Ungerer : la roue de l'énergie*, Strasbourg, La Nuée Bleue.

2013. *Du duel au duo : images satiriques du couple franco-allemand de 1870 à nos jours* : [exposition, Strasbourg, musée Tomi Ungerer-Centre international de l'illustration, du 12 avril au 14 juillet 2013]

2015. *Tomi Ungerer, All in one*, curated by Claire Gilman, The drawing Center, Main Gallery, Drawing Room, And Lab, January 16 – March 22, 2015, New York, The Drawing Center.

Catalogues des expositions collectives

1991. *Jean-Frédéric Oberlin, le divin ordre du monde, 1740-1826*, sous la direction de Malou Schneider et Marie-Jeanne Geyer, Les Musées de la Ville de Strasbourg et les éditions du Rhin, à l'occasion de l'exposition *Jean- Frédéric Oberlin, le divin ordre du monde*, organisée par le Musée alsacien à l'Ancienne Boucherie du 1^{er} février au 20 mai 1991.

2002. *Hansi, Tomi et l'Alsace, Un siècle mouvementé en images*, Saarbrück, musée historique de la Sarre, 14 avril – 14 juillet 2002, Saarbrück, musée historique de la Sarre.

2009. *Saul Steinberg, L'écriture visuelle*, Strasbourg, Éditions des Musées de la ville de Strasbourg, [exposition, Strasbourg, musée Tomi Ungerer-Centre international de l'illustration, du 27 novembre 2009 au 28 février 2010]

Anthologies

1960. *Der Schönste Tag, Achtundvierzig Hochzeitsbilder von*, Zürich, Diognes Verlage AG. (la scène de mariage, avec les enfants subversifs, est reprise pour *Flix* ; l'image de tapis en femme est reprise pour *Elveda* ; l'homme chassant une femme papillon est reprise pour *Refus* ; les parapluies pour *Le Nuage Bleu*).

1960. *Ho Ho Hochzeit, Achtundvierzig Hochzeitsbilder von*, Zürich, Diognes Verlage AG.

Tomi Ungerer, *Tomi Ungerer, un corrosivo repertorio di Mostri contemporanei in 107 disegni di un grande umorista, Italy, Aldo Garzanti Editore, 1976 / Horrible, 1960 ; Der Sexmaniak, 1968 ; Kompromisse, 1970 ; Adam & Eva, 1974. Zürich, Diognes Verlage AG.*

1985. *Testament*. A collection of satirical drawing 1960-1980, Londre, Jonatha Cape Ltd,

- 1985. *Testament*. Recueil de dessins satiriques 1960-1984, Paris, Éditions Herscher, / Zürich, Diognes Verlage AG, 1984 *The Ungergrund Sketchbook (1968, 1982) ; The Party (1969, 1973, 1980) ; Compromises (1970, 1980) ; Adam & Eva (1974) ; Politrics (1979), Babyon (1979) ; Symptommatcs (1982), Rigor Mortis (1983).*

1991. *Tomi Ungerer Fatras*, Issy-les-Moulineau, Éditions les Vents d'Ouest,

2006. BOEGLIN Paul, notices de Thérèse Willer, *Mon Alsace*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue,

2006. *Expect the Unexpected*, Zurich, Diogenes Verlag.

Articles

1995. Germain Muller, Pierre Pflimlin, Claude Rossignol, Bernadette Schnitzler, Tomi Ungerer, Raymond Waydelich, *Mutarotnergra. 3790 après Jésus-Christ*, Strasbourg, Éditions La Nuée bleu/DNA, Tomi Ungerer, « Livre de bord du Capitaine Reregnu ».

1982. « L'oncle Hansi mis à bien et à mal », dans *Le Grand Livre de l'oncle Hansi* (Marc Ferro, Georges Klein, Pierre-Marie Tyl, Tomi Ungerer, Paris Herscher, p. 18.)

2012. Tomi Ungerer et *alii.*, *Même pas peur*, « Envols d'enfance » pour les textes et les illustrations sauf mentions spéciales, Paris, Gallimard jeunesse.

1.1.5. Fonds d'archives

Bibliothèque de Tomi Ungerer ⁷²⁵

Dictionnaires :

Nouveau petit Larousse illustré. Dictionnaire Encyclopédique publié sous la direction de Claude Augé et Paul Augé, 6200 gravures, 220 planches et tableaux, 140 cartes. Paris, Librairie Larousse, 1924. (Trois cent soixante huitième Édition)

Albums

ALLSBURG Chris Van, *Le Jardin d'abdul Gasazi*, Paris, L'école des loisirs, 1982 / *The garden of Abdul Gasazi*, Boston, Houghton Mifflin, 1979 : cet album en noir et blanc est très ressemblé à *Tunnel* d'Antony Brown.

ALLSBURG Chris Van, *Jumanji*, Paris, L'école des loisirs, 1983 / *Jumanji*, Boston, Houghton Mifflin, 1981 : cet album en noir et blanc est très ressemblé à *Goril* et *Dans la forêt* d'Antony Brown.

ANNO Mitsumassa, *Jeux de construction*, Paris, L'école des loisirs, 1970 / 1968. Éditeurs Fukinkan, Shoten, Tokyo.

ANNO Mitsumassa, *Château de cartes*, Paris, L'école des loisirs, 1974 / 1969. Éditeurs Fukinkan, Shoten, Tokyo.

BRAUN Kathy & illustré par McMULLAN Jim, *Kangaroo & Kangaroo*, New York, Doubleday & Company, Inc, 1965 : composition de découpage – collage-montage des images avec les illustrations. Ressemble à Adélaïde.

⁷²⁵ 1. Consultées au Musée Tomi Ungerer de Strasbourg, aux archives départemental Bas-Rhin : donation par Tomi Ungerer.

BREITFCHWERT W. von, *Bilder-Rätsel*, Tluge Kinder, Stuttgart, K. Chienemann's Verlag, n.d. : signature en 1897. Composition de mots et d'images en une phrase, que Tomi Ungerer a insérée dans son journal.

BRUNHOFF Jean de, *Le Voyage de Barbar*, Paris, Hachette, « Albums Barbar », 1978/ 1939 : grand format, p. 19. Un grand bateau sur la mer fait penser les Mellops. p. 32. La vieille dame et deux éléphants comme *Cricitor*.

BRUNHOFF Jean de, *ABC de Babar*, Éditions du Jardin des Modes, 1934.

BUSCH Wilhem, *Max und Moritz. Bubengefchicht in fieben Streichen*. München, Verlag von Braun und Schneider, 1922.

BODIN Amélie von, *Neue Marchen*, Stuttgart Verlag, n.d.

Le Journal *Cœurs Vaillants* (revue catholique).

DORÉ Gustave : *Les Fables de La Fontaine* (Paris, Pierre-Jules Hetzel, 1867) ; *Les Contes de Charles Perrault* (Paris, Pierre-Jules Hetzel, 1862) ; *Les Contes drolatiques* de Balzac (Paris, Société générale de Librairie, 1855) : « Doré, mon maître ! Dans les Contes drolatiques se trouvent toutes les origines de mon travail ou presque !... Enfant j'étais fasciné par ses ambiances et par ses personnages⁷²⁶ ».

Magasin des fées ou Contes de fées de Perrault, de Mme Leprince de Beaumont, de Fénelon, et de Madame d'Aulnoy avec beaucoup de vignettes, Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1837. *Le cabinet des fées, ou collection choisie des contes des fées, et autres contes merveilleux*, tome dix-huitième, Genève, Barde, Magnet & Compagine, M.DCC. LXXXVL.

FORTON Louis : *Les Pieds nickelés*. Une bande dessinée dans la tradition française : du texte typographié raconte l'histoire sous chaque dessin.

GLASSBRENNER Adolf, *Sprechende Tiere*, mit 18 kolorierten bildern von Carl Reindardt, Faksimiledruck der Originalausgabe von 1854 mit einem Bachwort von Horst Kunze, Hamburg / Edition Leipzig, 1966 / Insel Verlag Frankfurt am Main, 1975 : Des fables. Les illustrations à la façon de Granville.

GNOLI Dominico, *Orestes or The art of smiling*, New York, Simon and Schuster, 1961. Dominico Gnoli (1933-1970) est illustrateur et scénographe pour les théâtres italiens. Il est influencé par le surréalisme. L'hyperréalisme pour des détails en vue rapprochée. Style de Margurit. Ses œuvres, *Two Sleepers* (1966), *Couple in Bed* 1(1967), représentent l'emprunte des dormeurs. Tomi Ungerer reprend ce motif dans l'incipit de *Pas de baiser pour maman* (1974).

⁷²⁶ Saison d'Alsace, n°17, hiver2002-2003, « Le petit album de Tomi Ungerer », p.50.

GRIMMS MÄRCHEN, *Eingeleitet von*, Karl Hobrecker, Mit Boldern von Franz von Pocci und Leopold Völlinger, Serbaldus-Verlag Nürnberg, 1944.

LEE BURTON Virginia, *Mike Mulligan and his Steam Shovel*, Boston, Houghton Mifflin company, 1939.

HANSI (WALTZ Jean-Jacques) : *L'Histoire de l'Alsace raconté aux petits enfants de France ; Alsace par l'oncle Hansi*, Paris, H. Floury, 1912 ; *Mon village. Ceux qui n'oublient pas. Images et Commentaire par l'oncle Hansi*, Willy Fischer, Strasbourg, 1976 (rééd.), p.6.

HAUPTMANN von Tatjana, *Ein Tag im leben der Dorothea Wutz*, Diogenes Verlag AG Zürich, 1978. L'histoire d'une famille de cochons sans texte comme un livre animé. Style de Maurice Sendak. Une lettre à Tomi dans ce livre.

HERGÉ (REMI Georges, 1907-1983) : *Les Aventures de Tintin et Milou*.

HERGÉ (REMI Georges, 1907-1983) : *Les Aventures de Tintin. Reporteur du petit « vigtième » au pays des soviets*, Belgique, Éditions Splendeurs Belge Georges Rémi, n.d. : le jeu de fantôme. Course de voiture accident, voix sur disques de phonographe, chute de l'avion. Scène de prison qui rappelle certaines scènes dans les albums d'Ungerer. Le personnage rond Tintin rappelle celui de Jean de la Lune.

HOFFMANN Heinrich, *Konig Nubknacker und der arme Reinhold*, Frankfurt am Main, Litterarische Anstalt Rütten & Loening, n.d.

HOFFMANN Heinrich, *Der Struwwelpeter (Pierre l'Ébouriffé)*, oder Inftige Derchichten und Drollige bilder für kinder von 3-6 jahren. Frankfur am Main, Litterarische Anstalt Rütten & Loening, n.d. : couverture intérieure : *Der Struwwelpeter*, jubilaumsblatt, Zur hundertsten Auflage. 1845-1876. Remarque: Suppen-Kaspar.

J. Staub's, *Bilderwerk*, Unfchauungsunterricht für jüngere Kinder. Ein Buch für haus und Shute. Dier hefte mit 48 Duppeltafeln in Farbendruck, Druck und Verlag : comme un dictionnaire des images en allemand. Observation des outils.

HOFFMANN Heinrich, *Bastian der Faulpelz*, Frankfurt, Litterarische Anstalt Rütten & Loening, n.d.

KÄSTNER Erich, *TRIER Walter*, Till Eulenspiegel, Basel, Atruim Verlag, 1938.

MAY Karl (1842-1912) : connu pour ses romans d'aventure au *Far West*.

MICHEIELS Alfred (1813-1892) : essayiste et bibliothécaire franco-belge, historien et critique d'art, traducteur. *Les Bûcherons et Schlitteurs des Vosges. Abattage, façonnage, transport et flottage des bois*, Strasbourg, E. Simon, 1853.

NEWELL Peter, *Topsys and Turvys*, A wicked robber horseman charged upon a woodland elf, but found the little manikin could well defend himself. New York, Dover Publications, Inc.

This Dover edition, first published in 1964m consists of a selection made from the following books : *Topsys & Turvys* by Peter Newell, as published by the Century Company in 1902. *Topsys and Turvys – Number 2* by P.S. Newell, as published by the Century Company in 1894. *Le Journal de Mikey*.

*Münchener Bilderbogen*⁷²⁷ (planche munichoise en images), Vol. 4, München, Verlag von Braun & Schneider, (1900-1905). Planches N° 73-96. N° 75 : *Das weife Sprüchlein* (Dicton sage)

Münchener Bilderbogen (planche munichoise en images), Vol. 20, München, Verlag von Braun & Schneider, (1900-1905). Planches N°458-480.

Münchener Bilderbogen (planche munichoise en images), Vol. 23, München, Verlag von Braun & Schneider, (1900-1905). Planches N° 529-552.

Münchener Bilderbogen (planche munichoise en images), Vol. 36, München, Verlag von Braun & Schneider, (1900-1905). Planches N° 841-864.

Münchener Bilderbogen (planche munichoise en images), Vol. 50, München, Verlag von Braun & Schneider, (1900-1905) : Planches N° 1177-1200.

Catalogue *Münchener Bilderbogen*, München, Verlag von Braun & Schneider, non daté.

PANNEMAKER Adolphe-François (1822-1900) : un des principaux graveurs de Gustave Doré, des illustrations des romans d'Erckmann-Chatrian, et des Voyages extraordinaires de Jules Verne chez Hetzel.

PICKWL Dickens, *The Fat Boy*, illustated by Thos Nast. New York, Mc Loughlin Brothers. n.d. : imprimé en belles couleurs sur le papier-tissu. Signature en 1886.

RABIER Benjamin :

- *Gédéon dans la forêt*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1930. Un deuxième exemplaire : Paris, Librairie Garnier Frères, 1977 : épisode d'un voleur avec l'image d'ombre.
- *Gédéon*, Paris, Librairie Garnier Frères
- *Fables* de La Fontaine, illustrées par Benjamin Rabier, Paris, L'école des loisirs, 1977.

RABIER Benjamin, *Les Derniers aventure de Gédéon*, Paris, Tallandier, 1939.

RACKHAM Arthur, Conçu et réalisé par David Larkin, *Introduction de Leo John De Freitas*, Chêne.

RICHTER Gerhard (1932-)

⁷²⁷ Les planches ont été publiées toutes les deux semaines, de 1848 à 1898 ; c'est donc un total de 1200 numéros qui ont été regroupés en 50 livres dans la période 1900-1905.

ROY Claude, *La famille quatre cent coups*, Presses de l'imprimerie Paul Dupont, 1954 : collages à la manière de Marcel Duchamp. Fin de page : « Le texte de cet album, les collages qui l'illustrent, le jeu de transparents destiné à ménager des surprises au lecteur-spectateur ont été conçus et combinés par Claude Roy. Leur édition a été réalisée sur les maquettes établies par Jacques Darche, pour l'amusement des petits, le contentement des grands, et autant que possible, la satisfaction de tous ». Jeux de découpage et montage des illustrations imprimées en noir et en rouge. Style surréaliste.

SAMIVEL ⁷²⁸ (Paul Gayet-Tancrède) (1907-1992) : il illustre de grands auteurs comme François Villon, Rabelais, Jean de La Fontaine, Swift. Il écrit et illustre des albums : *Brun l'Ours*, *Les malheurs d'Ysengrin*, *Goupil*, *François de France*, *Trag le Chamois*.

La Semaine de Suzette : le personnage de Bécassine apparaît dans cette revue enfantine, publiée en France de 1905 à 1960. Illustré par Jack Abeillé, Édith Follet, René Follet, Guydo, Manon Issel, Maggi Salcedo, Henri de Sta. « l'une des images de Bécassine, qui y était publiée et qui montrait un cambrioleur rentrant dans une maison avec une lampe sourde, a été reprise dans plusieurs [des albums de Tomi Ungerer], *Cricteur* par exemple » ⁷²⁹

SATTLER Joseph Kaspar (1867-1931) : peintre et dessinateur allemand. Il fréquente l'Académie des Beaux-Arts de Munich, associé au mouvement Jugendstil. Il devient professeur à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg. Il a eu comme élèves Léo Schnug et Dorette Muller. SCHUNG Léo (1878-1933) : *La Nef des fous*, sur la fresque de la Maison Kammerzell à Strasbourg

SCULER Théophile (1821-1878) : peintre romantique, fortement ancré dans la tradition alsacienne. Il a illustré plusieurs œuvres de Jules Verne, Victor Hugo ou Erckmann-Chatrian.

SÉGUR comtesse de (ROSTOPCHINE) Sophie (1799-1874) : *Les Malheurs de Sophie* (1858). *Le Premier Livre des petits enfants*, mis en ordre par J. Macé et P. J. Stahl. Gravure par Pannemaker, Pierre-Jules Hetzel, Paris, 1869 : « Je suis resté des heures devant ce dessin de l'ébrancheur, impressionné par le sens du détail, le réalisme de la chute ⁷³⁰ ».

PERRAULT Charles, *Contes de ma mère l'Oye*, illustrations de Gustave Doré, Paris, Gallimard, 1977.

⁷²⁸ *La Revue des livres pour enfants*, « Tomi Ungerer par Tomi Ungerer », p. 51.

⁷²⁹ Thérèse Willer, 2011, p. 251.

⁷³⁰ *Saison d'Alsace*, n°17, hiver2002-2003, « Le petit album de Tomi Ungerer », p. 55.

VALLE Jo(seph) (1865-1949) : scénariste et VALLET André (1869-1949) dessinateur : *L'Espiegle Lili*⁷³¹ (créée en 1909 dans le journal *Fillette*)⁷³².

VERNE Jules (1828-1905) : l'œuvre constituée de romans d'aventures et des science-fiction. *Les Enfants du capitaine Grant* (1868), *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873).

Vieilles chansons pour les petits enfants avec accompagnements de Ch. M Widor, illustrations par M.B de Monvel, Paris, Typographie Plon, 1927.

- p. 12. « Ragotin » - les hommes ivres sur l'illustration.
- p. 24. « As-tu vu la casquette ? » la marche des enfants soldats comme *À la guerre comme à la guerre*.
- P. 34. « Ah ! Mon beau château »
- p. 45. « La Mère Michel » : A la Gibelot te Lustucru traiteur.
- Fin de la page : une petite fille comme le chat de « Pas de baiser pour maman ».
- p. 38 « Fais dodo, colas » - image nocturne avec le hibou sur une branche de l'arbre rappelle *Les Trois Brigands*.

Livres scolaires

AUGÉ Claude, *Cours Préparatoire, Grammaire enfantine*, livre de l'élève illustré de 100 gravures, conforme aux programmes officiels Paris, Librairie Larousse, non daté.

AUGÉ Claude, *Cours Élémentaire, Grammaire enfantine*, livre de l'élève illustré de 180 gravures, conforme aux programmes officiels, Paris, Librairie Larousse, non daté.

COLOMB G., *L'enseignement par l'image, Leçons de Choses en 650 gravures*. Les pierres, les métaux, l'eau et l'air, les matières alimentaires, l'éclairage et le chauffage, Les vêtements, Les végétaux, Nos ennemis et nos alliés, les matières industrielles, l'homme, Paris, Librairie Armand Colin, 1930. Les explications avec les illustrations didactiques.

LYONNET A., *Le français par les choses et par les images*. Leçons de choses- vocabulaire. Lecture et récitation. Grammaire et orthographe, cours élémentaire, 1^{re} année, Paris / Strasbourg, Librairie Istra, non daté.

Remarques :

⁷³¹ Tomi Ungerer aimait le culte de la blague. (voir Thérèse Willer, 2011, p. 251)

⁷³² Jean-Paul Sartre évoque aussi ces bandes dessinées de Joseph Valle dans *Les Mots* (1964) : «...Arnould Galopin, Jo Valle, Jean de la Hire abandonnèrent leurs familiers, ces adolescents, mes frères, qui faisaient le tour du monde en biplan, en hydravion, et qui luttèrent à deux ou trois contre cent... »

- sur la couverture, la signature de Bernard Ungerer, le grand frère de Tomi Ungerer, sur la troisième page, la signature de Tomi Ungerer.
- P. 55. 35. La mère, Savez-vous ce que c'est d'avoir une mère ? Songez que vous avez été un petit enfant, faible, nu, misérable, affamé, seul au monde. Une femme se tenait alors auprès de vous, marchant quand vous marchiez, s'arrêtant quand vous vous arrêtiez, souriant quand vous pleuriez. Cette femme qui vous apprend à parler et plus tard à lire, ses mains, votre corps sur sa poitrine ; cette femme qui vous donna son lait.
- P. 148. « La rentrée des troupes françaises à Strasbourg ». Une gravure « L'armée », p 149 : La rentrée des troupes françaises en Alsace, 17-24 novembre 1918.
- P. 156. « La petite patrie » 111. L'Alsace. 112. La Lorraine.
- P. 157. « La grande patrie » 113. Les jours de France. 114. L'humanité.

Deuxième exemplaire : chaque thème de lecture comporte une gravure assez grande, placée en tête de la page gauche, par exemple, « La ville » avec l'illustration de 'l'Avenue de l'Opéra à Paris' (p. 128), 108. « Paris » pour la lecture (p. 129) sur cette page, les quelques mots sont contournés par le crayon « Paris », « ses », « larges », « j'ai voyagé », « au », « ces ».

MIRONNEAU A. & PHILIPPE A. *Méthode de lecture par l'observation et l'analogie (écriture-vocabulaire-orthographe)*, Paris, Librairie Armand Colin, 1936 : chaque page est cadrée avec l'illustration d'une scène de vie placée en tête, concernant une phrase énoncée par exemple. « Maman, veux-tu que je t'aide ? » (p. 67).

LEDOUX P., *Leçons de choses, avec des applications à l'Hygiène, à l'Agriculture et à l'industrie*, 85 Expériences, 210 Figures, 41 Devoirs écrits, cours élémentaires et moyen, Nouvelle éditions conforme aux programmes officiels du 23 février 1923, Paris, Librairie Hachette.

Auteurs cités par Tomi Ungerer

ARAGON Louis (1897-1982)

BIERCE Ambrose (1842-1913) : *Fantastic Fable* (1899), *Dictionnaire du Diable* (1911).

CAMUS Albert (1913-1960) : *L'Étranger* (1942), *La Peste* (1948).

CÉLINE Louis Ferdinand (1894-1961) : *Voyage au bout de la nuit*⁷³³ (Paris, éditions Denoël & Steele, 1932).

⁷³³ Tomi Ungerer est frappé par son style d'écriture combinaison langue écrite et orale, langage parlé et argot.

GURDJIEFF Georges (1866-1949) : *Gurdjieff parle à ses élèves* (1914, Édition Rocher, 20043), *La vie n'est réelle que lorsque « je suis »* (1974).

KIERKEGAARD Soren (1813-1855) : *Reprise* (1843) *Ou bien... ou bien* (1843).

LAFORGUE Jules (1860-1887) : *Des Fleurs de bonne volonté* (1890), *Le Sanglot de la terre* (1901), *Anthologie poétique de Jules Laorgue* (1952). Mélange d'une vision pessimiste du monde, mélancolie, humour et familiarité du style parlé.

LAUTRÉAMONT (Isidore Lucien Ducasse, 1846-1870) : *Chants de Maldoror* (1869).

MALLARMÉ Stéphane (1842-1898) : *Poésies* (1899).

MAROT Clément⁷³⁴ (1496-1544)

MICHAUX Henri (1899-1984) : *Poésie pour pouvoir* (1949), *Passage* (1950), *Mouvements* (1952).

PRÉVERT Jacques (1900-1977) : *Paroles* (Paris, Gallimard, 1949).

QUENEAU Raymond (1903-1976) : *L'instant fatal* (1946), *Analyse logique* (1947), *Petite cosmogonie portative* (1950), *Apprendre à voir* (1968).

RÉGNIER Mathurin (1573-1613) : poète satirique français.

SARTRE Jean-Paul (1905-1980) : *La Nausée* (1938), *L'existentialisme est un humanisme* (1945).

THURBER James (1894-1961), *The laste flower* (1939).

VERLAINE Paul (1844-1896) : *Poèmes saturniens* (1866), *Les Amies* (1867) *Sagesse* (1880).

Ouvrages des artistes

ARP Jean (1886-1966) : *Dans taches dans le vie* (1937), *Poèmes sans prénoms* (1941), *Rire de Coquille* (1944), *Vers le blanc infini* (1960).

DALI Salvador (1904-1989)

DAUMIER Honoré (1808-1879) : *Gargantua* (1831).

DE VINCI Léonard (1452-1519)

DÜRER Albert (1471-1528) : Le Chevalier Seul, avec son chien et son cheval, impavide face aux compagnons horribles et cependant sans espérance.

⁷³⁴ La Fontaine a prouvé qu'il était plein de sa lecture. Evolué de la discipline des Rhétoriciens vers un art très personnel qui le rapproche de l'humanisme. Dans les pays francophones, il est connu pour l'élaboration de psaumes protestants.

DUCHAMP Marcel (1887-1955) : un impact sur le mouvement Dada. L'invention du *ready-made*. Il collabore à la revue *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1930-1933) lancée par André Breton et éditée par José Corti.

ERNST Max (1891-1976) : un peintre et sculpteur allemand qui se rattache aux mouvements Dada et surréaliste.

GROSZ George Grosz (1893-1959) : un peintre allemand, un membre important du mouvement Dada.

HUGO Victor (1802-1885) : *Les chantes du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837), *Les contemplations* (1856), *Les Misérables* (1862), *L'Homme qui rit* (1869)

HOPPER Edward (1882-1967) : peintre de la société américaine (New-yorkaise). Ses personnages sont plus souvent esseulés et mélancoliques.

VALLOTTON Félix (1865-1925) : *La Sortie* (1894), *La Nuit* (1897), *Clair de lune* (1895)

WYETH Andrew (1917-2009) : un peintre américain, classé par les peintres réalistes américains.

Revues

PAUVERS Jean-Jacques (Dir.), *Bizarre*, N° 1, mai 1955, Paris, Librairie Jean-Jacques Pauvert.

PAUVERS Jean-Jacques (Dir.), *Bizarre*, Numéro spécial : les monstres, février 1961, Paris, Librairie Jean-Jacques Pauvert.

La vie et l'œuvre de Gustave Doré, préface de Maurice Rheims de l'Académie Française, Etude de Annie Renonciat, Paris, ACR Edition Internationale- Bibliothèque des Arts, 1983.

100 Deutsche Bilderbogen für Jung und Alt in einem Band, Mit einem Vorwort von Michael Schwarze, Zurich, Edition OLMS Zürich, 1978/ Nachdrucke der von 1866 bis 1873 in Stuttgart erschienenen Bilderbogen : sur la couverture : une chouette en haut, un bouffon joue de la flûte, que les enfants suivent.

- Nr. 14. L'illustration en silhouette, trois messieurs portés le chapeau.
- Nr. 100 L'image de Hamelou, un homme, costumé en bouffon, joue de la flûte, que les enfants suivent.
- Nr. 119. L'image du tonneau.

Les œuvres aux Archives départementales Bas-Rhin : Fond. Schwilgé-Ungerer

GLORY André et UNGERER Théodore, *L'Adolescent au cadran solaire de la cathédrale de Strasbourg : étude de la gnomonique du Haut Moyen-Âge*, Paris-Strasbourg, 1933.

GLORY André et UNGERER Théodore, *L'Adolescent au cadran solaire de la cathédrale de Strasbourg : étude de la gnomonique au XV^e siècle*, Paris-Strasbourg, 1932.

PALUEL-MARMONT, *Cloches et carillons, Leur histoire, leur fabrication, leurs légendes*, Paris, Segep, 1953.

UNGERER Alfred et Théodore, *Cloches et Carillons depuis leurs origine jusqu'à nos jours*, Extrait de la France Horlogère du 15 Novembre 1932, Besançon, Imprimerie Millot Frères, 1932.

UNGERER Théodore, *Les Habrecht : une dynastie d'horlogers strasbourgeois au XVI^e-XVII^e siècle*, Strasbourg, 1925.

UNGERER Théodore, *Die Astronomische, Uhr im*, Strasbourg Munster, 1927.

UNGERER Théodore, *L'Horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*, Paris-Strasbourg, Société d'Édition de la Basse-Alsace, 1970.

Les films adaptés

FREITAG Hayo, *Les Trois brigands*, d'après le conte de Tomi Ungerer à L'école des loisirs, Narration Tomi Ungerer, 2007/ Wild Side films, 2008.

SCHESCHE Stéphan, *Jean de la Lune*, d'après le conte de Tomi Ungerer publié par Diogenes/Phaidon/ L'école des loisirs, narrateur Tomi Ungerer, le Pacte, 2012/ France Télévisions, 2013.

1.2. Travaux critiques sur l'œuvre de Tomi Ungerer

Monographies

DEBAENE Matine PONS Sandrine, *Abécédaire Tomi Ungerer, Livret d'aide à la visite*, Musée de la ville de Strasbourg, 2007.

RENNERT Jack, *The Poster Art of Tomi Ungerer*, Darien House, New York, 1971.

FALKENSTEIN Ulrike, dir. Dr Konrad Hoffman, *Éros un Thanatos im Werk von Tomi Ungerer*, mémoire de maîtrise non publié, Université d'histoire de l'art de Tübingen, 1993.

MULLER Stéphane, *Un point c'est tout. Tomi Ungerer*, avec la collaboration éditoriale de Stéphan Muller, Paris, Bayard culture, « Essais », 2011.

SAKAMOTO Noboru, TADAHISA Nishio, *Tomi Ungerer*, Idea Extra Issue, Tokyo, Seibundo Shinkosha Publishing Co. Ltd, 1967⁷³⁵.

WILLER Thérèse, *Tomi Ungerer, tout sur votre auteur préféré*, Paris, L'école des loisirs, 2008.

WILLER Thérèse, *Tomi Ungerer, Graphic art*, Editions du Rocher, 2011.

WILLER Thérèse, *Tomi Ungerer, conversation avec Thérèse Willer*, Belgique, Éditions Tandem, 2015.

Actes de colloques et publications

HEARN Michael Patrick, *Tomi Ungerer : Chronicler of the Absurd*, The Eric Carle Museum of Picture Book Art, 2011.

MAILLARD Alain, SEBAG Sylie, *Le géant de Zéralda de Tomi Ungerer*, analyse de l'œuvre pour l'enseignant, activités pour l'élève CP CE1, Paris, Armand Colin, 1997.

PERROT Jean (dir.), *Tomi Ungerer, Prix Hans Christian Andersen 1998*, coll. « Lectures d'enfance », Paris, In Press Édition, 1998.

WILLER Thérèse (dir.), *Tomi Ungerer, les années new-yorkaise, 1956-1971*, éditions bilingue français/anglais, Actes du colloque organisé le 29 novembre 2001 à l'Auditorium du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg par l'Association T.C./ 70 ans de Tomi Ungerer. 2002.

Films

BERSTEIN Brad, *Tomi Ungerer. L'Esprit frappeur*, France Télévision Distribution, 2013.

POIRIER Philippe, *Tomi Ungerer : trait pour trait*, Bix Films, 2007.

Articles

CHASSAGNOL Anne, « Guerre et *teddy bear* chez Tomi Ungerer, ou l'autobiographie d'un ours en peluche », *Enfance Violence Exil*, colloque international Enfants en temps de guerre et littérature de jeunesse (20-21^e siècles), BNF & universités Blaise Pascal de Clermont-Ferrand (CELIS) & Paris 13, le jeudi 18 octobre 2012. http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers_sgc/Anne_Chassagnol.pdf

⁷³⁵ Une monographie en japonais. Voir *Tomi Ungerer. Graphic Art* de Thérèse Willer : ce dernier indique que l'auteur du livre a interviewé Tomi Ungerer et sélectionné les illustrations.

COTTYN Hans, « L'exposition *Ungeriana* », pour Le journal de *Standard* du 16 février 2013, traduit par Nicolas F. Parisot dans *Tomiscope*, n° 15, novembre 2014, Association internationale des amis de Tomi Ungerer.

GROMER Bernadette, « Tête à tête avec Philippe Corentin », *La Revue de livres pour enfants*, 180, 1998, p. 51-57.

KIM Sun Nyeo, « Constellation historique en album chez Tomi Ungerer, Mnémosyne dans et par le racontage » dans l'ouvrage collectif *Enjeux mémoriels en littérature de jeunesse*, Presses Universitaires de Rouen-Le Havre, 2017. (à paraître)

PERROT Jean, « Masque et caricatures dans les albums newyorkais pour enfants de Tomi Ungerer », dans *Tomi Ungerer, Les années new-yorkaises, 1956-1971*, sous la direction de Thérèse Willer, éditions bilingue français/anglais, Actes du colloque organisé le 29 novembre 2001 à l'Auditorium du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg par l'Association T.C./70 ans de Tomi Ungerer.

SCHNEIDER Anne, « Ecart de traduction et interculturelité à propos d'*Otto* de Tomi Ungerer, versions anglaise, allemande et française », dans le colloque Etat des lieux de la traduction pour la jeunesse, Université de Rouen. Département d'anglais, Journée d'études sur la traduction, 27/05/2010, à paraître, PU de Rouen-Le Havre, 2013.

SCHNEIDER Anne, WILLER Thérèse, « Tomi Ungerer, la traduction palimpseste », Strasbourg, colloque international sur la retraduction des œuvres littéraires, Université de Rouen, 6-8 février 2013, sous la direction de Virginie Douglas et Florence Cabaret, à paraître chez Peter Lang.

VAN DER LINDEN Sophie, « Le loufoque, entre humour et intertextualité. Les albums pour la jeunesse de Tomi Ungerer, Philippe Corentin et Claude Ponti » dans *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, J. -P. Mourey, J.-B. Vray (dir.), P.U. de Saint-Etienne, 2003, p.283-288.

WEINBERG-STABER Margit, « Tomi Ungerer : A Restrospective of His Cartoons » dans *Graphis*, n° 222, nov/déc, Zurich, Graphis press corp, 1982, p. 64-77. (TU doc 122)

WILLER Thérèse, « L'œuvre graphique de Tomi Ungerer » dans *La Revue des livres pour enfants, autours de Tomi Ungerer*, N° spécial 171, septembre 1996.

WILLER Thérèse, « Tomi Ungerer, des livres pour enfants subversifs » dans l'Actes colloque *De traits et d'esprit*, sous la direction de Guillaume Dégé et Olivier Deloignon, Haute école des arts Rhin, Ecole supérieure des Arts décoratifs de Strasbourg, 2011.

En ligne

Tomi Ungerer, *Esprit frappeur* de Brad Bernstein, 2012. (Band annonce) :

<https://www.youtube.com/watch?v=55ugHpsG4d8>

« Jean de la lune et Tomi Ungerer, l'esprit frappeur : Ungerer, la face cachée et la Lune » in *Lemonde*, 18.12.2012 :

http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/12/18/jean-de-la-lune-et-tomi-ungerer-l-esprit-frappeur-ungerer-la-face-cachee-de-la-lune_1807922_3246.html

Tomi Ungerer, interview 2012, « Square », Arte :

<https://www.youtube.com/watch?v=IQMz33ibVAQ>

http://www.musees.strasbourg.eu/uploads/documents/visites_ateliers/actions_educatives/docs-aide-a-la-visite/musee-tomi-ungerer/dossiers/UNGERER_LIVRET_VISITE.pdf

1.3. Sitographie concernant Tomi Ungerer

UNGERER Tomi, <http://www.tomiungerer.com>. Consulté le 31 janvier 2015.

Collection en ligne sur le site du Musée Tomi Ungerer, Centre international de l'illustration : <http://www.musees-strasbourg.org/collection/tu.html>. Consulté le 4 avril 2015.

<https://www.musees.strasbourg.eu/musee-tomi-ungerer>. Consulté le 05 juillet 2017.

2. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

2.1. Ouvrages

- ADLER Laure & BOLLMANN Stefan, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Flammarion, 2007, p. 13.
- ADORNO Théodore, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodrone, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et al., Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- AGAMBEN Giorgio, *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Éditions Macula, 2017
- AGHION Irène et alii., *Héros et dieux de l'antiquité, guide iconographique*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art encyclopédie », 1994.
- ALBERTI Leon Battista, *De Pictura*, Trauit du latin et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Édition Allia, 2007.
- ALCALDE Maxence, « Mélusine, « Métamorphoses » », *Marges* [en ligne], juin 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008.
- ARASSE Daniel, *Le Détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996.
- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2003.
- ARASSE Daniel, *Histoires de peinture*, Gallimard, 2006.
- ARISTOTE, *Poétique*, Introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990.
- ARNAUD Alain, *Les Hasards de la voix*, Paris, Flammarion, 1992.
- ARON Paul, BERTRAND Jean-Pierre, *Les 100 mots du surréalisme*, Paris, Puf, « Que sais-je ? », 2010
- DE BAECQUE Antoine, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.
- BAILLARGEON NORMAND ET BOISSINOT CHRISTIAN (dir), *Je pense, donc je ris. Humour et philosophie*, PUL, 2010.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BALANDIER G., *Le Pouvoir sur scène*, Paris, Fayard, 2006.
- BARTHE Roland, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Eléments de sémiologie*, Paris, Editions Gonthier, 1965.

- BARTHE Roland, *Essais critiques. 4. Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984.
- BAUDELAIRE Charles, *Critique d'art, suivi de critique musicale*, Édition établie par Claude Picbois, présentation de Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1976.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980.
- BELMON Nicole, *Mythe, conte et enfance, Les écritures d'Orphée et de Cendrillon*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidentale », 2010
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduction de Sibylle Muller, Flammarion, 1985.
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, traduction de traduction de Sibylle Muller, Flammarion, 1985.
- BENJAMIN Walter, *Ecrits français*, introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer avec les témoignages d'Adrienne Monnier, de Gisèle Freund et de Jean Selz, Paris, Gallimard, 1991 : « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov (1936), p.249-298.
- BENJAMIN Walter, Rastelli raconte (suivi de) *Le narrateur et autres récits*, trad. de l'allemand par Philippe Jacottet, Maurice de Gandillac, préf. de Philippe Ivernel, Paris, Seuil, 1987.
- BENJAMIN Walter, *Je déballe ma bibliothèque*, Trad. De Philippe Ivernel, Paris, Édition Payot & Rivages, Rivages poche, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Tome II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Piettre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN Walter, *Enfance, Éloge de la poupée et autres essais*, traduit de l'allemand, présenté et annoté par Philipe Ivernel, Paris, Édition Payot & Rivages, 2011.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction inédite de l'allemand par Frédéric Joly, Paris, Editions Payot & Rivages, 2013.
- BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire Suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien Et de Paris, la capitale du XIXe siècle*, traduction inédite de l'allemand par Olivier Mannoni ; préface de Patrick Boucheron, Paris, Édition Payot & Rivages, 2013.
- BENJAMIN Walter, *Le raconteur*, à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov, traduction de Sibylle Muller, suivi d'un Commentaire de Daniel Payot [essai], Strasbourg : Éditions Circé, 2014.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistiques*, I, Paris, Gallimard, Tel, 1966.
- BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice* (1907)
- BERGSON Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Puf, 1940.
- BISCHOFF Georges, VOGLER Bernard, *L'Alsace : Une histoire*, Strasbourg, Oberlin, 1998.

- BISCHOFF Georges, *Pour en finir avec l'Histoire de l'Alsace*, Belvédère, 2015.
- BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969
- BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Le sens commun, Editions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Ed. du Seuil, 1996.
- BRETON André, *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965.
- Jean Bribaum (dir), *Pourquoi rire ?*, , Paris, Gallimard, 2011.
- BRUBAKER Roger, *Citoyenneté et nationalité en France et en Allemagne*, Belin, coll. Socio-histoires, 2000.
- CALABRESSE Omar, *L'art du trompe-l'œil*, traduit de l'italien par Jean-Philippe Follet, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.
- De CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990.
- De CERTEAU Michel, « Une culture très ordinaire », *Esprit*, n° 10, Paris, pp. 3-26, 1978.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1969.
- CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 2009.
- CHEVREL Yves, *La recherche en littérature*, Paris, PUF, 1994.
- CHELEBOURG Christian, MARCOIN Francis, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007.
- CHISS Jean-Louis, *Théorie(s) et politique(s) du langage*. A propos des discours sur la Shoah. Chiss J-L. Dessons G. La Force du langage. Rythme, Discours, Traduction, Paris, Honoré Champion, p. 40-57.
- CHRISTIN Anne-Marie, (sous la dir.) *Espaces de la lecture : actes du colloque de la Bibliothèque publique d'information et du Centre d'étude de l'écriture*, Université Paris VII, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, Retz, 1988.
- CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image décrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.
- CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Peeters, 2000.
- CLAUSEWITZ Karl von, *De la guerre*, Paris, Minuit, 1995.
- CONNAN-PINANDO Christiane, GAIOTTI Florence, POULON Bernadette (dir.), *L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteur ?*, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.
- COSTE Daniel, « Étudier la langue par la littérature », dans PEYTARD J. (dir.),

- CUVELLER Jean, *Le petit Larousse du chat et du chaton*, Paris, Larousse, 2012.
- DEKISS Jean-Paul, *Jules Verne, Le rêve du progrès*, Paris, Gallimard, Coll. « Découvertes Gallimard Littérature », 1991.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1969.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de minuit, 1969.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit 1991.
- DELPORTE Christian et alii, « Brève histoire de la caricature », dans *La caricature... et si c'était sérieux ? Décryptage de la violence satirique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015.
- DEROUET Julien, *Le chat dans la bande dessinée, De Félix à Blacsad, un siècle d'espièglerie féline dans le petit monde du IX^e art*, Turquant, Cheminements, 2008.
- DESSONS Gérard, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- DEWEY John, *L'Art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, Folio.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La ressemblance informe : ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1996.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN George, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Essayer voir*, Paris, Les éditions de Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6*, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

- DIETRICH-CHÉHÉNEL Karin, WEISSER Marc, *L'interculturel dans tous ses états*, Editions Orizons, 2013.
- DOELKER Christian, *Une image est plus qu'une image, la compétence visuelle dans la société multimédiatique*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Lausanne, Editions Loisirs et Pédagogie SA, 2000.
- DROUAR Jean Paul *et al.*, « Lire un même album de la maternelle à la seconde », *Le français aujourd'hui*, 2005 /2 n° 149.
- DUCCASSE Isidore le compte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror. Poésies I et II*, Paris, Flammarion, 1990.
- ERRE Fabrice, *Le règne de la poire, caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.
- FABRE Michel, *Qu'est-ce que problématiser*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2017.
- FASSIN Didier & RECHTMAN Richard, *L'Empire du traumatisme, enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007.
- FAUDEMANY Alain, *Le grotesque, l'humour, l'identité, vingt études transversales sur les littératures européennes (XIX^e – XX^e siècles)*, Genève, Editions Slaktine, 2012.
- FEUERHAHN Nelly, *Le Comique et l'enfance*, Paris, PUF, 1993, p. 78.
- FRAISSE Emmanuel, HOUDART-MÉROT Violanie, *Les enseignants et la littérature : la transmission en question : Actes du colloque de l'université de Cergy-Pontoise (novembre 2002)*, coll. Argos Références, Canopé-CRDP de Créteil, 2004.
- FRAISSE Emmanuel, *Littérature et Mondialisation*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Puf, « Quadrige », 1913/2015.
- FREUD Sigmund, *La Tête de Méduse* (1922).
- FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Idée », 1969.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.
- GAIOTTI Florence, *Expériences de la Parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.
- GODARD Anne (dir.), *La littérature dans l'enseignement du FLE*, Paris, Didier, 2015.

- GOETHE, *Les affinités électives*, traduit de l'allemand Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, 1980.
- GUILHAUMOU Jacques, GIOVANNONI Augustin, *Histoire et subjectivation*, Éditions Kimé, 2008.
- GUILHAUMOU Jacques, FOURNEL Jean-Louis, POTIER Jean-Pierre, *Libertés et libéralismes : Formation et circulation des concepts*, ENS Éditions, 2015.
- HEAR M. P. et al., Clark, *Myth, magic, and mystery: one hundred years of American children's book illustration*. Boulder, CO : Roberts Rinehart Publishers, 1996.
- HOUDART-MÉROT Violanie et MONGENOT Christine, *Pratiques d'écriture littéraire à l'université*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- HOUDART-MEROT Violane (dir.), *Rires en Francophonie*, Amiens, Encrage édition, coll. CRTF, 2013.
- HUIZINGA Johan, *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, 1938/ 1988.
- HUOT Hervé, *Du sujet à l'image : une histoire de l'œil chez Freud*, Paris, Éd. Universitaires, coll. « Emergences », 1987.
- HUMBOLDT Wilhelm von. *Introduction à l'œuvre sur le kavi et autres essais*. Trad. et inter. Pierre Caussat, Paris, Le Seuil, La bibliothèque philosophique, 1974.
- IM Chul-Kyu, *L'histoire de l'œil et l'esthétique de l'œil*, Paju, Hangilsa, 2004.
- IONESCO Eugène, *Présent passé, passé présent*, Le Mercure de France, 2001.
- KIERKEGAARD Søren, *La Reprise*, Traduction et présentation par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.
- KINDERSLEY Dorling, *Le Petit Larousse illustré des symboles et des signes*, Paris, Larousse, 2013. Édition originale publiée en langue anglaise par Dorling Kindersley Limited, sous le titre : *Signs & Symbols*, 2008.
- LA FONTAINE, *Fables*, Préface et commentaires de Pierre Clarac, Notes de Marie-France Azéma, Paris, LGF, 1972.
- LAO-tseu, *Tao Tö King*, Traduit du chinois par Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, 1967.
- LAUTRÉAMONT Isidore Ducasse le Comte de, *Les chants de Maldoror, Poésies I et II*, Paris, Flammarion, 1990.
- LE RU Véronique, *Le temps, la plus commune des fictions*, PUF, Philosophies, 2012.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Traité sur la fable 1759*, traduit de Pierre Thomas d'Antelmy d'après la version de 1764, revue par Nicolas Rialland, Paris, Vrin, 2008.
- LÉVÊQUE Mathilde, *Écrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre deux guerres*, Préface d'Isabelle Nières-Chevrel, Presse Universitaires de Rennes, 2011.

- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LUHMAN Niklas, *La confiance. Un mécanisme de réduction de la complexité sociale*, coll. Études sociologiques, Éditions Economica, 2006.
- LUHMAN Niklas, *Systèmes sociaux : Esquisse d'une théorie générale*, Presses de l'Université Laval, 2011.
- LUHMAN Niklas, *La réalité des médias de mass*, Bienne-Paris, Diaphanes, 2012.
- MACÉ Marielle, *Façon de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2011.
- MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 1997.
- MARIN Louis, *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Klincksieck, 1986.
- MARIN Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, champs arts, 1997.
- MARTIN Laurent, « Le rire est une arme. L'humour et la satire dans la stratégie argumentative du Canard Enchaîné », *A Contrario*, 12, 2009.
- MARTIN Serge, *Langage et relation*, Poétique de l'amour, coll. « anthropologie du monde occidental », Paris, L'Harmattan, 2005.
- MARTIN Marie-Claire et Serge, *Quelle littérature pour la jeunesse ?*, Paris, Klincksieck, 2009.
- MARTIN Serge, *Poétique de la voix en littérature de jeunesse, Le racontage de la maternelle à l'université*, Paris, L'Harmattan, coll. « Enfance & Langage », 2014.
- MARTIN Serge, *Voix et relation, une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Marie Delarbre éditions, 2017.
- MELOT Michel, *Eloge de Daumier*, Suisse, Pagine d'Arte, 2012.
- MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Editions Verdier, 1982.
- MESCHONNIC Henri, *La rime et la vie*, Gallimard/ Editions Verdier, 1986/2006.
- MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Gallimard, 1988.
- MESCHONNIC Henri, *Nous le passager*, Lagrasse, Verdier, 1990.
- MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999.
- MESCHONNIC Henri, *Célébration de la poésie*, Verdier, 2001.
- MESCHONNIC Henri, *Spinoza, poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.
- MESCHONNIC Henri, *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 2007.
- MESCHONNIC Henri, *Vivre poème*, Paris-Creil, Bernard Dumerchez, 2006.
- MESCHONNIC Henri, *Langage, histoire, une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- MESCHONNIC Henri, *L'obscur travaille*, Arfuyen, 2013.

- MEYER Michel, *La problématologie*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 2010.
- MINIO PALUELLE Laurentius, *Histoire de l'œil*, Georges BATAILLE, Paris, J.J. Pauvert, 1967
- MINOIS Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- MONTANDON Alain, (dir.) *Littérature et anthropologie*, Paris, SFLGC, 2006
- MONTAIGNE, *Essais, Livre 3*, Chronologie et introduction par Alexandre Micha, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- MOREL Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2005
- MORIN, Edgar, *La complexité humaine*, Paris, Flammarion, 1994.
- MOURA Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, P.U.F, 2010.
- MOUREY Jean-Pierre et VRAY Jean-Bernard, (dir.) *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle, Arts et littérature*, Actes du colloque des 15, 16 et 17 nov. 2001, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.
- NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions de Seuil, 1964.
- NAVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.
- NIÈRES-CHEVREL Isabelle, (textes réunis et présentés par), *Littérature de jeunesse, incertaines frontières : colloque de Cerisy la Salle* [tenu du 5 au 11 juin 2004 au Centre culturel international de Cerisy la Salle], Paris, Gallimard jeunesse, 2005.
- NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Littérature de jeunesse, incertaines frontière*, Paris, Gallimard, 2005.
- NIÈRES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Coll. Passeurs d'histoires, Paris, Didier jeunesse, 2009.
- PAOLI Stéphane & REY Alain, *Causa. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015.
- PASTOUREAU Michel, *Le petit livre des couleurs de*, Seuil, 2014.
- PÉJU Pierre, *Enfance obscure*, Paris, Gallimard, 2011.
- PÉJU Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, Laffont, 1980.
- PERROT Jean, *Du jeu, des enfants et des livres*, Cercle de la librairie, 1987.
- PERROT Jean, *Art d'enfance*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991.
- PERROT Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Cercle de la librairie, 1999.
- PERROT Jean (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse : Actes du colloque d'Eaubonne*, Institut international Charles Perrault, 1-3 fév. 1997, Paris, In Press, 2000.

- PERROT Jean, *Mondialisation et littérature de jeunesse*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 2008.
- PEYTARD Jean, *Littérature et classe de langue*, Paris, Hatier-CREDIF, p. 59-74.
- PRINCE Nathalie, *La Littérature de jeunesse, pour une théorie littéraire*, Paris, Arman Colin, 2010/2015.
- QUEMENER Nelly, *Le Pouvoir de l'humour*, Paris, Armand Colin, 2014.
- RABATÉ Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, Les essais, 2010.
- RENONCIAT Annie (dir.), *L'image pour enfants : Pratiques, Normes, Discours*, études réunies et présentées par Annie Renonciat, La Licorne, Poitiers, 2003.
- RENONCIAT Annie, *J. J. Granville*, introduction et commentaires par Annie Renonciat, Paris, Delpire, 2006.
- REY Alain, PAOLI Stéphane, *Cause. Échanger, partager, reconnaître*, Éditions Jean-Claude Lattès, 2015.
- RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961
- RILKE Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, Éditions Allia, 2008.
- RIOT Claude, *Chants et instruments, Trouveurs et jongleurs au Moyen Age*, Paris, R.E.M.P.ART. 1995.
- ROSELLO Mireille, *L'humour noir selon André Breton, « Après avoir assassiné mon pauvre père... »*, Paris, Librairie José Corti, 1987.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1968.
- SCHNIEIDER Anne, *La littérature de jeunesse migrante. Récits d'immigrations de l'Algérie à la France*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- SIKE Yvones de, *Les masques, rites et symbole en Europe*, Éditions de la Martinière, 1998.
- SPINOZA, *Ethique*, traduction et introduction de Roland Caillois, Paris, Gallimard, 1954.
- SULLIVAN Pat, *Félix Le chat*, introductions de Jean-Paul Tibéri, Issy les Moulineaux, Éditions Vents d'Ouest, 1996.
- TCHOANG tseu, *Œuvre complète*, Traduit du chinois, préfacé et annoté par Liou Kia-hway, Paris, Gallimard/ Unesco, 1969.
- TROXILER H. J., *Légendes, contes et récits d'Alsace*, Éditions du Bastberg, 1994.
- TSIMBIDY Myriam, *Enseigner la littérature de jeunesse*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 2008.
- VAILLANT Alain, *Esthétique du rire*, Paris, PUF, 1987.
- VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006.
- VERDIER Aurélie, *l'Abcdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005/2013.

WARBUG Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, traduit par Sacha Zilber, L'Écarquillé, 2012.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractus logico-philosophicus* suivi des *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, Tel, 1975.

YATES Frances A., *Science et tradition hermétique*, trad. Paris, Éditions Allia, 2014.

YIM Chol Kyu, *L'Histoire de l'œil et l'esthétique de l'œil*, Corée : Paju, Hangilsa Publishing, 2005.

2.2. Articles

ALAMICHEL Dominique, *Albums mode d'emploi, cycles 1, 2 et 3*, CRDP de l'Académie de Créteil, 2009.

BENJAMIN Walter, « Le Conteur », *Œuvres III*, Folio Essais, n° 374, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.

BOUCHERON Patrick, « Encore la trace, encore l'aura : Walter Benjamin et l'obsession de l'historien », *Fabula / Les colloques*, Enfance. Autour de Walter Benjamin, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2299.php>, page consultée le 10 septembre 2015.

DEFOURNY Michel, FEUERHAHN Nelly, KROLL Pierre, NEYER Hans Joachim, *Wilhelm Busch de la caricature à la BD* ; cet ouvrage a été publié à l'occasion de l'exposition 'Wilhelm Busch, de la caricature à la BD, présentée au musée provincial Félicien Rops du 30 mai au 30 août 2009, Stichting Kunstboek, 2009.

KAMBAS Chryssoula, « Esthétique et interprétation chez Walter Benjamin », *Revue germanique internationale* [En ligne], 8 | 1997, mis en ligne le 09 septembre 2011, consulté le 11 septembre 2015. URL : <http://rgi.revues.org/641>

MARTIN Serge, « Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du « Raconteur » (Der Erzähler, 1936) de Walter Benjamin », *Strenae* n° 5 : *Les fables de la voix en littérature enfantine : actualités du Narrateur de Walter Benjamin*, 2013, <http://strenae.revues.org/961>. Consulté le 30 fév. 2015.

MORIN Edgar, *Peur*, *Communication* N° 57.

PINTATO Christiane, dans *Les contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours. De la production à la réception*, thèse de doctorat, soutenue le 21 novembre 2006, Rennes II.

ROUKHOMOVSK, Bernard : *Rire et littérature*. Hommage à Jean Serroy, textes recueillis et présentés par Bernard Roukhomovsky, Recherches et Travaux, 67, mai 2006, <http://recherchestravaux.revues.org/247>

SCHNEIDER Anne, « Parler d'une œuvre littéraire : la critique enfantine de l'enfant -lecteur, du racontage à la fable fabuleuse », *Mélanges à Jean-Christophe Pellat*, sous la direction de Jean-Paul Meyer et Nathalie GuttliFFE, Presses Universitaires de Strasbourg, mai 2013.

- « Tomi Ungerer, la traduction palimpseste », Thérèse Willer, colloque international sur la retraduction des œuvres littéraires, Université de Rouen, 6-8 février 2013, sous la direction de Virginie Douglas et Florence Cabaret, Peter Lang, 2014.
- « Ecart de traduction et interculturelité : *Otto* d'Ungerer, versions françaises, allemande et anglaise. », Université de Rouen, département d'anglais, Journée d'études sur la traduction, 27/05/2010, PU de Rouen-Le Havre, 2014.

ZOLESIO Emmanuelle, « Distanciation et humour noir : modes de gestion de la mort par les chirurgiens » in *Les soignants et la mort*, Erès, 2013, p. 91-104.

Revues

Regards sur le livre et la lecture des jeunes : La joie par les livres à 40 ans !, Colloque organisé au Grand auditorium de la Bibliothèque nationale de France, les 29 et 30 septembre 2005. La Joie par les livres.

MICHON Bruno, « Le rire dans l'enquête sociologique », *Revue des sciences sociales*, 43, 2010, p. 62-71.

ZAMBIRAS Ariane, « Les sens de l'humour », *Politix*, 96, 4, 2012, p. 139-160.

La Revue des livres pour enfant. La littérature de jeunesse en Corée du Sud, N° 253, juin 2010.

Films

CLAUDE Guibert, *La figuration narrative, encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain, volume 1*, le témoignage personnel des artistes (Adami, Brandon, Cueco, Erro, Fromanger, Guyomard, Rancillac, Segui, Imago, 2002.

FAYE Marc, *Benjamin Rabier, l'homme qui fait rire les animaux*, Novanima/ Girelle Production, 2012.

HARRIS Mark Janathan, *Les Chemins de la liberté, Histoire du Kindertransport*, Sabine Film Skywalker/United States Holocaust Memorial Museum, 2000.

TABLES DES FIGURES

Introduction générale : visages de Tomi Ungerer

1. André François, *Les larmes de crocodile*, © L'édition Delpire, 1956/ réédition, 2014.
2. Carles Perussaux, [mai 68] : « une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent... », © Google. 1968.
3. Gustave Doré, Frontispice de la page de titre de l'édition originale des *Contes* de Charles Perrault, © Hetzel, 1862.
4. Kaspar Braun ?, couverture de *Münchener Bilderbogen* © Verlag von Braun & Schneider, 1900.
5. Tomi Ungerer, *Tomi Ungerer's Märchenbuch* [*Le Livre des contes de Tomi Ungerer*], © Diogenes Verlag, 1975.
6. Otto Messmer, *Félix vagabond*, © Hachette, 1936.
7. Tomi Ungerer, « Pitch visiteur de ville » / « Félix V6 66 both », 1947, Crayon à papier, crayon de couleur, aquarelles, Collection musée Tomi Ungerer – Centre international de l'Illustration, Strasbourg © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer. Photo : Musée de la Ville de Strasbourg.

I : Tumultes et trait

8. Tomi Ungerer, *CriCTOR*, © L'école des loisirs, 1978, p. 24-25.
9. Tomi Ungerer, manuscrit de *Flix*, Collection musée Tomi Ungerer – Centre international de l'Illustration, Strasbourg, photo : Sun Nyeo Kim.
10. Tomi Ungerer, *CriCTOR*, © L'école des loisirs, 1978, p. 26.
11. Tomi Ungerer, *Les Trois brigands*, © L'école des loisirs, 1968.
12. Tomi Ungerer, *Allumette*, © L'école des loisirs, 1974, p. 29.
13. Tomi Ungerer, *Rufus*, © Harper & Row, 1961, p. 16.
14. . *Das weife Sprüchlein* (Dicton sage) (Planche N° 75) dans *Münchener Bilderbogen* vol. 4 (Planches N° 73-96) © Verlag von Braun & Schneider (1900-1905).
15. Peter Newell, *Topsys and Turvys*, © Dover Publications, Inc., New York, 1964, p. 52.
16. Peter Newell, *Topsys and Turvys*, © Dover Publications, Inc., New York, 1964.
17. Tomi Ungerer, *Les Trois brigands*, © L'école des loisirs, 1968, p. 34-35.
18. Tomi Ungerer, *Rotkäppche* (*Le Petit Chaperon rouge*), dans *Tomi Ungerer Märchenbuch*, © Diogenes Verlag/ Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer,

1973. Encre de Chine et lavis d'encres de couleurs sur verso de carton imprimé
29,7x22cm.
19. Tomi Ungerer, *Zloty*, © L'école des loisirs, 2009.
 20. Tomi Ungerer, *Pas de baiser pour Maman*, p. 7, © L'école des loisirs, 1979.
 21. Tomi Ungerer, *La Grosse bête de Monsieur Racine*, © L'école des loisirs, 1972.
 22. Tomi Ungerer, *CriCTOR*, © L'école des loisirs, 1978, p. 13.
 23. Tomi Ungerer, *Les Trois brigands*, © L'école des loisirs, 1968, p. 30-31.
 24. Tomi Ungerer, *The Three Robbers*, © Atheneum Publishers, 1962, p. 30-31.
 25. Tomi Ungerer, *Otto. Autobiographie d'un ours en peluche*, © L'école des loisirs, 1999.
 26. Tomi Ungerer, *Otto* © Phaidon, 2010.
 27. Tomi Ungerer, *Otto* © L'école des loisirs, 1999.
 28. Tomi Ungerer, *La Grosse bête de Monsieur Racine* © L'école des loisirs, 1972.
 29. *Tomi Ungerer s'amuse avec ses jouets*, Sullivan Street, New York, vers
1960. Photo : Burton Pike © Tomi Ungerer.
 30. Tomi Ungerer, *Les Trois brigands* © L'école des loisirs, 1968.
 31. Tomi Ungerer, *Rufus* © L'école des loisirs, 2009.
 32. Biho Takahasi, *Lune et chauve-souris* (1873- ?) © Google.
 33. Tomi Ungerer, *Trémolo* © L'école des loisirs, 1998.
 34. Tomi Ungerer, *Mellops font de l'avion* © L'école des loisirs, 2008.
 35. Tomi Ungerer, *Papaski*, jeune Loulou Vandal © Diogenes Verlag AG Zürich\Tomi
Ungerer, 1971.
 36. Honoré Daumier, *Les Poires*, illustration apparue dans le journal *La Caricature*, © BnF
« Les héritiers de Daumier », 1831.
 37. Tomi Ungerer, *Les Trois brigands*, © L'école des loisirs, 1968, p. 10-11.

II. L'œil et l'œuvre : l'art graphique et textuel du O

38. Tomi Ungerer, Sans titre, dessin pour *Symptomatics*, crayon et lavis d'encres de
couleur sur papier, © Diogenes Verlag, 1982, p. 10.
39. Tomi Ungerer, *Zloty*, © L'école des loisirs, 2009.
40. Tomi Ungerer, *Les Mellops fêtent Noël*, © L'école des loisirs, 2008.
41. Stefan et Dora Benjamin (février 1921), © Akademie der Künste, Archives Walter
Benjamin.
42. Thüring von Ringoltingen, *Die geschichte der schöne Melusine*, © Nuremberg, Nat.
Mus, ms 4028, f° 50r°. 150.

43. Tomi Ungerer, *Amis-amies*, © L'école des loisirs, 2007, p. 30-31.
44. Tomi Ungerer, *Amis-amies*, © L'école des loisirs, 2007, p. 33.
45. Koson Ohara, « Lune et chauve-souris », © Google.
46. La calligraphie de l'*enso* (en japonais, « cercle »), © wikipedia.org.
47. Luther rose dans « Luthéranisme », © wikipedia.org.
48. Tomi Ungerer, *Maître des Brumes*, © L'école des loisirs, 2013, p. 31.
49. Tomi Ungerer, *Maître des Brumes*, © L'école des loisirs, 2013, p. 13.
50. Tomi Ungerer, *Tomiscope* N° 1, © Tomiscope, 2001.
51. Grandville, *Les Fleurs animées*, 1847. © Garnier frères, 1899.
52. Won Buddhism (원불교) Il-Won Sang, © wikipedia.org.
53. Tomi Ungerer, *Les Mellops trouvent du pétrole*, © L'école des loisirs, 2008.
54. Francisco de Goya, *Los Caprichos*, n° 47 : « Le Sommeil de Raison crée des Monstres », 1799, [p. 43r], © Biblioteca virtual Miguel de Cervantes : www.cervantesvirtuaul.com.
55. Tomi Ungerer, *Jean de la Lune*, © L'école des loisirs, 1969.
56. Tomi Ungerer, *Jean de la lune* © L'école des loisirs, 1969.
57. Marc Simont, La couverture de *The Wolderful O*, © Simon and Schuster, 1957.
58. Tomi Ungerer, *Jean de la Lune*, © L'école des loisirs, 1969.
59. Tomi Ungerer, *Flix*, © L'école des loisirs, 1997, p. 32.
60. Tomi Ungerer, *Flix*, © L'école des loisirs, 1997.
61. Tomi Ungerer, *Das Feuerzeug (Le Briquet, un conte d'Andersen), Märchenbuch*, Diogenes Verlag, © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer, 1973.
62. Tomi Ungerer, *Crictor*, © L'école des loisirs, 1978, p. 8.
63. Tomi Ungerer, *Crictor* © L'école des loisirs, 1978.
64. Tomi Ungerer, *Das Kleine Kinderliederbuch*, © Diogenes Verlag, 1979, p. 25
65. Tomi Ungerer, « Ubu », projet d'affiche pour le théâtre de Dortmund, 1985, Encre de Chine et lavis d'encres de couleur sur papier bristol, © Diogenes Verlag, *Poster*, 1994, p. 81.
66. Tomi Ungerer, *Das Haus*. *Das Haus Bringtt Mehr...* : « ciseaux volent dans la campagne », © Magazine allemand *Das Haus*, 1974.
67. Tomi Ungerer, *Kinderliederbuch*, © Diogenes Verlag, 1979, p. 45.

III. Mécanique et musique : Des métamorphoses continuées

68. Tomi Ungerer, *Crictor*, © L'école des loisirs, 1978, p. 10.
69. Tomi Ungerer, *Le Chapeau volant*, © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer. 1971.
70. Tomi Ungerer, *Allumette*, © L'école des loisirs, 1974, p. 25.
71. Tomi Ungerer, « Le grand messager boiteux de Strasbourg », affiche, © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer. 1954.
72. Tomi Ungerer, *Emile*, © L'école des loisirs, 1978, p. 34.
73. Tomi Ungerer, *Amis-Amies*, © L'école des loisirs, 2007, p. 32.
74. Tomi Ungerer, *Où est l'escargot ?* © L'école des loisirs, 1992.
75. Tomi Ungerer, *Mon Alsace*, © La Nuée Bleue, 2006, p. 56.
76. Tomi Ungerer, « L'hommage à Maurice Sendak après son décès » © Tomi Ungerer
77. Tomi Ungerer, dessin original des *Trois brigands*, © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer, 1961, p. 14.
78. *Nouveau petit Larousse illustré*, © Larousse, 1924.
79. Granville, « Zoomorphoses » © Google. 1844.
80. Tomi Ungerer, *Carnet d'esquisse*, © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer, 1959. 12.8 20.4 cm.
81. Tomi Ungerer, *Papasky*, © L'école des loisirs, 1992.
82. Tomi Ungerer, *Trémolo* © Bir.(Corée du Sud), 2012.
83. Max Ernst, *La Femme 100 têtes* © Google. 1929.
84. Tomi Ungerer, « *Faites de la musique* », © Ministre (français) de la Culture et de la Communication /Tomi Ungerer, 1985.
85. Tomi Ungerer, *Trémolo* © L'école des loisirs, 1998, p. 20-21.
86. Gustave Doré, *Bibliothèque de Don Quichotte* © 1863.
87. Tomi Ungerer, *Otto*, © L'école des loisirs, 1999, p. 14.
88. Tomi Ungerer, *Otto*, © L'école des loisirs, 1999, p. 26.
89. Tomi Ungerer, *Amis-Amies*, © L'école des loisirs, 2007, p. 7.
90. Maurice Sendak, *In The Kitchen*, © Harper & Row, 1970.
91. Tomi Ungerer, *La Grosse Bête de Monsieur Racine* © L'école des loisirs, 1972.
92. Tomi Ungerer, *Jean de la lune*, cour des véhicules © L'école des loisirs, 1969.
93. Photo des jouets en course des véhicules, *Jean de la lune* © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer.
94. Tomi Ungerer, *Crictor*, © L'école des loisirs, 1978, p. 20-21.

95. Tomi Ungerer, *Emile*, © L'école des loisirs, 1978, p. 20-21.
96. Tomi Ungerer, *Cricter*, © L'école des loisirs, 1978, p. 27.
97. Tomi Ungerer, *Pas de baiser pour maman*, © L'école des loisirs, 1979, p. 23.
98. Tomi Ungerer, *The Beast of Monsieur Racine*, © Phaidon, 2014.
99. *La Caricature*, 15 novembre 1832 Exercices calligraphiques © Delpire. 2006.
100. Tomi Ungerer, *Besser nie als spät. Neue Gedanlien und Nolizen*, © Diogenes Verlag AG Zürich\Tomi Ungerer, 2015.
101. Tomi Ungerer, sans titre, vers 1960 : *The Underground Sketchbook* © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer, 1964.
102. Robert Wiene, *La Cabinet du docteur Caligari*, © Google.1920.
103. Tomi Ungerer, couverture intérieure d'*Allumette*, © L'école des loisirs, 1974.

IV. Identité et histoires : pluralité des voix

104. Jean-Léon Gérôme, *Diogène*, 1860 © Walter Art Museum, 1931.74, 5 x101cm.
105. Tomi Ungerer, *Le Nuage bleu* © L'école des loisirs, 2000.
106. Tomi Ungerer, *Maître des Brumes*, © L'école des loisirs, 2013, p. 25.
107. Tomi Ungerer, *La Grosse Bête de Monsieur Racine* © L'école des loisirs, 1972.
108. Tomi Ungerer, *Spiegel-mensch. Ein deutsches Wintermärche*, © Diogenes Verlag AG Zürich\Tomi Ungerer, 1973.
109. Tomi Ungerer, sans titre [*La Nef des fous* de Sébastien Brant], Sérigraphie au crayon de papier, © Diogenes Verlag AG Zürich\Tomi Ungerer.
110. Tomi Ungerer, « *Prévert* » : carnet de Tomi Ungerer © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer. 1951 : photo Sun Nyeo Kim.
111. Tomi Ungerer, *Flix*, © L'école des loisirs, 1997.
112. Tomi Ungerer, *La Grosse Bête de Monsieur Racine*, © L'école des loisirs, 1972.
113. Tomi Ungerer, *Les Trois brigands*, © L'école des loisirs, 1968.
114. Tomi Ungerer, *Trémolo*, © L'école des loisirs, 1998.
115. Tomi Ungerer, *Les Trois brigands* © L'école des loisirs, 1968.
116. Tomi Ungerer, *Les Trois brigands* (version japonaise) © Kaisei-sha Co. Ltd. 1969.
117. Saul Steinberg, *The Line*, 1954. Encre sur papier, 18 x 404 © The Saul Steinberg Foundation, New York.
118. Tomi Ungerer, *Carnet d'esquisse*, © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer, 1959. 12.8x20.4 cm.
119. Tomi Ungerer, *Amis-Amies*, © L'école des loisirs, 2007.

- **Conclusion : un raconteur double**

120. Tomi Ungerer à New York dans les années 1960, photo : Leni Iselin, © Musée de la Ville de Strasbourg/ Tomi Ungerer.
121. Tomi Ungerer, *La Grosse Bête de Monsieur Racine* © L'école des loisirs, 1972.
122. Tomi Ungerer, *Das Biest des Monsieur Racine*, © Diogenes Verlag AG Zürich\Tomi Ungerer, 1972.
123. Heinrich Hoffman, *Der Struwwelpeter*. © Esslinger Verlag, 2007.

INDEX DES NOMS

Agamben, Giorgio 136, 264, 285
 Aghion, Irène, 267, 285
 Apollinaire, Guillaume, 78, 104, 129, 130
 Aragon, Louis, 52, 106, 245
 Arendt, Hannah, 20
 Arp, Hans, 26, 104, 105
 Augé, Claude, 211, 351

 Ball, Hugo, 26
 Baudelaire, Charles, 105, 120, 195, 226, 227, 246,
 251, 273, 292, 293, 306, 308, 309, 313, 314,
 315, 390
 Beckett, Samuel, 245
 Belmont, Nicole, 179
 Bernstein, Brad, 13, 23, 29, 79, 363
 Bierce, Ambrose, 227, 253, 289
 Bachelard, Gaston, 295
 Bakhtine, Mikhaïl, 164, 165
 Balandier, 79
 Benjamin, Walter, 32, 36, 42, 44, 112, 125, 146,
 178, 180, 194, 195, 212, 219, 233, 241, 242,
 264, 285, 309, 373, 377
 Bergson, Henri, 44, 73, 74
 Bemelmans, Ludwig, 22
 Bernstein, Leonard, 217
 Besson, Jean-Louis, 24
 Berzosa, José Maria, 11, 214, 236
 Blanchot, Maurice, 128, 210
 Boeglin, Paul, 237, 306
 Bonhomme, Bernard, 25
 Boujon, Claude, 26
 Brant, Sébastien, 27, 86, 281, 380
 Breton, 24, 52, 106, 218, 242, 250, 254, 359, 372
 Brown, Margaret Wise, 20
 Brunhoff, (de) Jean, 18, 40, 64, 110
 Buñuel, Luis, 52, 151
 Busch, Wilhelm, 29, 34, 116, 231, 242, 373

 Capa, Robert Frank, 24
 Cartier-Bresson, Henri, 24

 Cole, William, 11, 16, 344, 345
 Chelebourg, Christian, 18, 25, 111
 Claveloux, Nicole, 25
 Clavel, Bernard, 267
 Clairvaux (de) Bernard, 167
 Corentin, Philippe, 26, 92, 124, 362
 Couratin, Patrick, 25
 Collodi, Carlo, 35
 Compagnon, Antoine, 195, 226, 269, 309, 314

 Daumier, Honoré, 121, 215, 227, 247, 370, 377
 Dali, Salvador, 102
 Debussy, Claude, 137, 160, 182
 Delas, Jean, 25
 Delessert, Étienne, 25
 Deleuze, 99, 120, 130
 Derouet, Julien, 249, 250
 Dewey, John, 44, 94, 290, 291
 Dickstein Morris, 19
 Didi-Huberman, George, 32, 44, 66, 72, 99, 106,
 139, 147, 148, 210, 255, 303, 304
 Diogène de Sinope, 269
 Disney, Walt, 98, 272
 Dix, Otto, 52
 Deleuze, Gilles, 44, 74, 103, 252, 266, 303
 Delpire, Robert, 20, 24
 Doisneau, Robert, 24
 Doré, Gustave, 28, 29, 34, 35, 36, 124, 125, 224,
 354, 355, 359, 376, 379
 Dubout, Albert, 302
 Duchamp, Marcel, 52, 73, 106, 118, 141, 202, 247,
 355
 Duras, Marguerite, 24, 154
 Dürer, Albert, 27, 272, 282
 Dürrenmatt, Friedrich, 31, 252, 346

 Eckhart (Maître), 154
 Erasme, (van) Rotterdam, 27, 210, 273, 283
 Ernst, Max, 52, 56, 73, 102, 106, 130, 176, 202,
 218, 254, 255, 349, 379

- Fabre, Jean, 25
- Faucher, Paul, 18
- François, André, 24, 202, 252, 376
- Freud, Sigmund, 43, 83, 150
- Foucault, Michel, 150, 270, 282
- Gag, Wanda, 22
- Gautier, Alain, 25
- Gay, Michel, 26
- Gogh, (van) Vincent, 153
- Gorey, Edward, 20, 105
- Granville, Jean-Jacques (Jean Ignace Isidore Gérard, dit) 156, 194, 215, 216, 247, 352, 372, 379
- Grimm, Jacob et Wilhelm, 125, 227
- Grosz, George, 52, 253, 255, 359
- Guattari, Félix, 99
- Gromer, Bernadette, 92
- Gérôme, Jean-Léon, 269, 380
- Grünewald, Matthias, 27, 52
- Guédron, Martial, 10, 31, 38, 98, 252
- Gutenberg, Johannes, 27
- Hansi, (Jean-Jacques Waltz, dit), 88, 153, 350, 351, 353
- Haskin, Byron, 128
- Hazard, Paul, 18
- Heinrich, Christian, 76, 337
- Hearn, Michael Patrick, 12
- Hiroshige, 153, 162
- Hoe Kyun, 68
- Hoffmann, Heinrich, 29, 336
- Holbein, 28, 98, 272, 273
- Hopper, Edward, 204
- Hodeir, André, 11
- Hugo, Victor, 61, 304, 355
- Hurd, Clement, 20
- Hubschmid, Arthur, 12, 19, 21, 24, 25, 54, 63, 70, 199, 234, 269
- Hwang, Sok-yong, 43, 44, 329, 335
- Im, Chul-Kyu 144, 151
- Ingres, 253
- Ionesco, Eugène, 105
- Ippoliti, Gabriel Liniero, 101, 115, 239, 336
- Jacob, Max, 308
- Jaquet-Droz, Henri-Louis, 141
- Jaquet-Droz, Pierre, 141
- Jarry, Alfred, 29, 52, 175, 202, 206, 235, 244, 245, 246, 247, 248, 252
- Junod, François, 141, 142
- Kafka, Franz, 63, 105
- Keel, Daniel, 10, 19, 26, 27, 104, 105, 268, 269, 333, 348, 386
- Kierkegaard, Søren, 259
- Klatzmann, Joseph, 119
- Klein, Christian, 233
- Klimt, 253
- Koson Ohara, 153, 378
- Krauss, Ruth, 25
- Kris, Ernst, 31
- La Fontaine, (de) Jean, 29, 39, 110, 111, 123, 296, 316, 335, 352, 354, 355, 358
- Lamoris, Albert, 143
- Lang, Fritz, 256
- Lapointe, Claude 6, 25, 37, 196, 208, 232, 337
- La Rochefoucauld, 117, 213
- Lautréamont, (Isidore Lucien Ducass dit), 52, 242, 245, 246, 253, 293, 294, 295, 368, 390
- Lear, Edouard, 11, 16
- Lee, Young-kyung, 337
- Le Foll, Alain, 24
- Lemoine, Georges, 24
- Leray, Marjolaine, 124
- Lévi-Strauss, Claude 33, 44, 56
- Liebeskind, August Jacob, 221

Lionni, Leo, 20, 25, 37
 Lobel, Arnold, 20, 25
 Lu, Xun, 116
 Luca, Ghérasim, 135
 Luther, Martin, 154

 Magritte, René, 102
 Mallarmé, 28, 64, 105, 186, 222, 223, 235, 252, 268, 291, 292, 293, 372, 390
 Marin, Louis, 179
 Monvallier, (de) Henri, 270
 Morin, Edgar, 149
 Mazzanti, Enrico, 35
 Marcoin, Francis, 18, 25, 111
 Martin, Serge, 6, 11, 32, 33, 35, 36, 37, 42, 44, 60, 92, 94, 106, 109, 110, 119, 126, 128, 135, 148, 177, 179, 180, 187, 201, 206, 207, 236, 239, 241, 270, 293, 299, 300, 317, 318, 328, 337
 Mathey, François, 6, 11, 214, 236
 Mauss, Marcel, 44, 58, 59
 Méliès, George 162
 Meschonnic, Henri, 9, 33, 44, 64, 170, 171, 173, 187, 188, 194, 211, 242, 254, 265, 293, 300, 305
 Messmer, Otto, 42, 174, 376
 Meyer Michel, 80
 Meyer, Stéphanie, 91
 Michon, Pierre, 146
 Mine, Alan Alexander, 146
 Mitsumasa, Anno, 25
 Montaigne, Michel, 252, 253
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 140, 221
 Muller, Sibylle, 32, 365
 Muller, Stéphan, 12, 29, 30, 113, 317, 361
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 256

 Newell, Peter, 68, 354, 376
 Nières-Chevrel, Isabelle, 16, 35, 18, 25, 369
 Nietzsche, Friedrich, 44, 143, 206
 Noël Bernard, 24
 Nordstrom, Ursula, 18, 19, 20, 21, 199, 264, 386

 Payot, Daniel, 32, 365
 Perrault, 34, 35, 70, 71, 112, 114, 123, 124, 352, 373, 387
 Pennar, (de) Geoffroy, 124
 Picasso, 24, 129
 Perrot, Jean, 12, 33, 95, 98, 212, 249, 272
 Posse, Michael, 141, 142
 Prévert, Jacques, 28, 197, 235, 252, 291, 292, 294, 306, 380
 Prince, Nathalie, 17, 34, 320, 321
 Proust, 22

 Rabelais, 164, 165, 166, 355
 Rabier, Benjamin, 18, 29, 89, 92, 116, 354, 374
 Paoli, Stéphane, 68, 78, 79, 81, 84, 91, 109
 Perrault, Charles, 34, 35, 36, 39, 70, 124, 352, 371, 376
 Perrin, Clothilde, 337
 Perussaux, Carles, 25, 376
 Philipon, Charles, 121, 247
 Ponti, Claude 26, 212, 362

 Quist, Harlin, 24

 Racine, Jean, 122, 277
 Ray, Man, 52, 141, 202, 247
 Rey, Alain, 68, 78, 79, 81, 84, 91, 109
 Rey, Hans Augusto, 22
 Rey, Margaret Elizabeth, 22
 Richter, Hans, 199
 Rimbaud, Arthur, 51
 Rodin, Auguste, 253
 Roger, Jérôme, 270
 Roy, Claude, 24, 355
 Rocquet, Claude-Henri, 204
 Rubens, Pierre-Paul, 150
 Ruy-Vidal, François, 24, 25

 Sakamoto, Noboru, 12
 Sarg, Freddy, 119, 236

Sartre, 24, 29, 135, 356
 Schneider, Anne, 61, 81, 205, 313, 321, 322
 Schiller (von) Friedrich, 67
 Schikaneder, Emanuel, 221
 Schwilgué, Jean-Baptiste, 74
 Sendak, Maurice, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 39, 41,
 208, 230, 353, 379
 Sergueï Eisenstein, 95, 255, 304
 (Dr.) Seuss, (Theodor Seuss Geisel, dit), 23
 Sike, (de) Yvonne, 85, 86, 87
 Silverstein, Shel, 20, 105
 Simont, Marc, 116, 161, 378
 Spiegelman, Art, 223
 Steiff, Margarete, 146
 Stein, Joseph, 217
 Sophocle, 150, 330
 Spyri, Johanna, 11, 16, 333
 Stevenson, Robert-Louis, 120
 Sullivan, Pat, 42, 248
 Steinberg, Saul, 64, 76, 252, 289, 315, 350, 380
 Savignac, 253
 Schiele, Egon, 253

 Tadahisa, Nishio, 12
 Takahasi, Biho, 91, 153, 377
 Thirault, Philippe, 101, 115, 239, 336
 Thurber, James, 116, 118, 137, 161, 162, 252, 289,
 388
 Tiepolo, Giambattista, 285, 286, 334
 Töpffer, Rodolphe, 117
 Troxler, Hans, 24
 Twain, Mark, 324
 Tzara, Tristan, 26, 52, 105, 179

 Veil, Simone, 101, 115, 239, 336
 Verlaine, Paul, 28, 137, 159, 160, 161, 235, 291,
 306, 388
 Vermeer, Johannes, 73, 204, 317
 Verne, Jules, 137, 161, 162, 183, 211, 321, 354,
 355, 366, 388

Vian, Boris, 244
 Vigée, Claude, 82
 Voltz, Christian, 260, 337
 Watteau, Antoine, 284
 Wells, H. G., 128
 Wieland, Christoph Martin, 221
 Wiene, Robert, 256, 380
 Wimpfeling, Jacques, 283
 Willer, Thérèse, 6, 10, 12, 13, 19, 20, 21, 28, 29,
 30, 31, 34, 38, 41, 54, 61, 64, 70, 71, 74, 75, 82,
 88, 95, 96, 97, 98, 105, 107, 117, 128, 139, 141,
 145, 160, 185, 194, 202, 215, 237, 253, 255,
 256, 271, 272, 273, 289, 290, 291, 302, 306,
 313, 323, 329, 332, 333, 334, 337, 346, 347,
 349, 350, 361, 362, 373
 Wittgenstein, Ludwig, 54

 Yu, Hua, 336

 Zereven, Van, 124
 Zucchi, Jacopo, 150

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction : visages de Tomi Ungerer</i>	9
Tomi Ungerer, les albums, les enfants.....	10
Reconnaissance et légitimité des œuvres de Tomi Ungerer	10
Quel corpus ?	13
Le genre de l'album	16
Contexte historique de l'album en France	18
New York et Ursula Nordstrom.....	19
Caractères multiculturels et musicaux de l'album	21
Nouvelle vision de l'enfant dans les années 60-70 en France	24
Daniel Keel, éditeur fidèle et défenseur de l'art de Tomi Ungerer.....	26
L'art et la littérature rhénane au cœur de l'Humanisme	27
La littérature et la vie mouvementée.....	28
Vivre ensemble en famille avec les livres et les contes	29
Autodidacte : observation et reprise.....	30
Raconteur-monteur double, Tomi Ungerer.....	32
Pourquoi raconteur ?	32
Raconteur en album : La voix double, texte et image.....	33
Figures du raconteur en image	34
« Racontage » dans la littérature de jeunesse.....	35
« Racontage-montage » en album comme « langage mixte texte-image ».....	36
« Chroniqueur [imagé] des problèmes de société »	38
L'humour satirique et absurde comme arme de critique social	40
Réinventer des contes et des fables.....	40
Regard comparatif entre l'Alsace et la Corée du Sud.....	42
Remarques méthodologiques et problématiques.....	44
TUMULTES ET TRAITS.....	49
1. <i>SYMBOLE ET TEMPS : LE PRÉNOM TOMI ET LA LETTRE T</i>	54
PERSONNAGES COLLECTIFS ET HÉROS	54
Communauté ou famille.....	54
Totémisation.....	56
Persona-je(u)	58
De la famille à la communauté	60
PROSODIE GRAPHIQUE DU « T ».....	63
Le « T » comme la hache du franc.....	63
Couleurs symboliques et référentielles pour marquer le réalisme	65
« Image survivante » ou source des histoires des brigands.....	66

Provocation avec « T » : un coup contre la peur.....	69
L'humour noir pour apprivoiser la peur ou contre la morale de Perrault	70
INVENTEUR OU DESTRUCTEUR DU TEMPS ?.....	72
Maître du temps : relativiser le temps.....	73
Contre la mode.....	75
Contre la valeur dichotomique : la frontière entre deux, « le bien et le mal ».....	78
« Langues fraternelles ».....	80
Contre les Tabous.....	82
2. VOIX THÉÂTRALES : DÉGUISEMENTS ET CATASTROPHES	85
JEU DE MASQUE	85
Déguisement carnavalesque.....	85
Fascination pour les uniformes et les costumes	87
Jeu de silhouette.....	89
CATASTROPHE.....	92
Catastrophes : « rire carnavalesque ».....	92
Rythme /f/ comme de la catastrophe.....	94
Apocalypse : l'image de l'incendie ?.....	97
CHOC ET CHUTE.....	100
Onomatopée (voix bruyante) et bruitage	100
Dépaysement : voix déguisée et absurde	102
Voix incongrue et influencée mais pacifique, partagée	104
3. RENCONTRES : SIMULTANÉITÉ	107
ALBUMS COMME JANUS	107
La voix du conteur : Temps hétérogène.....	108
Album comme poème critique : <i>Jean de la Lune</i> et <i>Le nuage bleu</i>	108
Fables ou contes pour crier ou rire.....	111
Album pour tous, enfant et adulte.....	113
Fables : réalité et morale	116
RIRE ET RUSE : JOUER AVEC LE MAL OU L'OMBRE	119
Caractères multiples du rire chez Ungerer.....	119
Humour absurde comme critique sociale, le cas <i>Monsieur Racine</i>	121
Jeux de fantôme : la peur et le rire	122
Transmission du courage par le conte.....	124
Langage de l'œil : jeu confidentiel	126
Réhabilitation des personnes blessées et ridiculisation du pouvoir	127
ŒIL ET ŒUVRE : L'ART GRAPHIQUE ET TEXTUEL DU O.....	133
4. FORMES DU O.....	138
HORLOGES	138
Horloges : allégorie de la vie et de la mort	138

Automate en image ?.....	139
JOUETS	142
Balle, ballon, cerceau, vélo, roues	142
Jouets mécaniques : automatisme du mouvement	144
Otto, « racontage » continu	146
OBSESSION.....	149
Obsession d'observer : voyeurisme ? ou volonté.....	149
« L'œil est une prison ».....	150
« PUIITS »	152
L'affinité avec l'art japonais et la forme de zen	153
« Puits rouge », auréole ?	154
La vacuité, la forme du <i>O</i> et de sagesse	156
5. POÉTIQUE DU O.....	159
LUNE UNIVERSELLE.....	159
Jean de la Lune : relation avec « Clair de lune » de Verlaine.....	159
Affinité avec les œuvres de James Thurber et de Jules Verne.....	161
L'influence de l'estampe japonaise.....	162
ORIFICES CORPORELS.....	163
Bouche ouverte	164
Érotisme : quintessence ?	166
« L'AMOUR EST ROND »	168
Crictor : La forme d'Ouroboros et de l'amour maternel et fraternel	168
Le cercle comme une chaîne.....	171
6. RYTHME DU O.....	173
TOURNER.....	173
Rythme cosmologique : comme une comptine « Ringel, Ringel, Reihe »	173
Comme un tournage : racontage-montage	175
Encore ! « Éternel retour » ?	176
ORALISER.....	177
Bouche	177
Poétique de l'étonnement : la bouche ouverte du O	180
Voyelle O et prosodie du /o/	182
ŒUVRER	183
Thème de l'or	183
Rythme pour le sujet : la couleur existentielle des cheveux d'or.....	186
Médaille (d'or) comme rythme du travail et du temps	188
MÉCANIQUE ET MUSIQUE: DES MÉTAMORPHOSES CONTINUÉES	191
7. REPRISES	195
CASTING	195

Transformation continue des figurants	195
Subjectivation des enfants et des personnages	199
DÉSIR DE FORMER	200
Sens du damier	200
Amusements des <i>patterns</i> et des couleurs	203
Art des signes	207
DES MOTS ET DES IMAGES	210
Archives des objets illustrés et des mots	210
Métamorphoses continuées	213
8. <i>RYTHMES DES VIES</i>	216
IMAGES AUDITIVES	216
Silence, de la cacophonie à l'harmonie	216
Relation entre regarder et écouter	218
Voix agitée contre l'absurde	221
ARTS DU « RECYCLAGE »	224
Chiffonnier artistique et littéraire	224
« Bonne nuit, douce chose »	227
Recyclage des jouets	230
AUTODIDACTE ET DIDACTIQUE	233
Autodidacte- autocritique	233
Leçon de transformation	236
Ethique-poétique et leçon de morale	238
9. <i>RACONTAGES-MONTAGES</i>	240
ESPACE LUDIQUE, PARODIQUE ET CARICATURAL	242
Jeux du point, du cadre et de l'enfance	242
Historicité de la pensée pataphysicienne et du rire ubuesque	244
Rire du chat noir et humour noir	248
IMAGE ET HOMMAGE	252
Art des ciseaux	253
Rencontre avec le cinéma	255
Hommage et offrande	256
IDENTITÉS ET HISTOIRES : PLURALITÉ DES VOIX	261
10. <i>VOIX PLURIELLES</i>	265
PARADOXE	265
Vulcain ou la voix du volcan	265
Voix cynique	267
Memento mori et danse macabre	270
VOIX DU (RE)TRAIT	273
Héros du retrait	274

Voix de l'éthos : auto-bio-graphie	277
HISTORICITÉ DES VOIX SATIRIQUES	280
Voix transmise de la Nef des fous	280
Affinité avec Polichinelle.....	283
<i>11. FORMES DE VOIX ET GESTES</i>	288
VOIX POÉTIQUE DES SOURCES	288
Voix concise et profonde	288
« Mon Mallarmé ».....	290
Historicité poétique des voix de Lautréamont	293
L'AMOUR ET LA RELATION.....	295
Des gestes affectifs à la voix subjective : Voix féminine	295
L'altérité et l'amour : solution des problèmes de la communauté.....	297
GESTES.....	300
Gestes renversés.....	300
« L'émotion, c'est la question de communauté »	302
<i>12. DES VOIX DANS LA VOIX</i>	305
ECOUTER L'HISTOIRE DANS LES HISTOIRES.....	305
Pluralité du sens du mot « brigand ».....	305
Double image du soldat.....	307
Double facette des trois armes dans <i>Les Trois brigands</i>	309
Pluralité des voix et des langues	311
VOIX POÉTIQUE ET ÉTHIQUE.....	313
Vin comme ivresse poétique de Baudelaire	313
L'amour familial et amical, médiateur de la paix	316
Transmission du savoir-faire et du « racontage »	317
LE « MONDE FLOTTANT » : PLURICULTURALITÉ	320
Voyager et emporter le monde.....	320
Zone de grisaille : des brumes entre le bien et le mal	323
Contre la discrimination linguistique et la pensée unique	326
<i>Conclusion : un raconteur double</i>	329
BIBLIOGRAPHIE.....	339
1. BIBLIOGRAPHIE concernant Tomi Ungerer.....	339
2. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	364
TABLES DES FIGURES	375
INDEX DES NOMS.....	381
TABLE DES MATIÈRES	387

RÉSUMÉ

Pour construire la paix dans le monde, Tomi Ungerer raconte ses mythes personnels et impersonnels, tel Janus. Durant son enfance, il a été choqué par la Deuxième Guerre mondiale et endoctriné par les nazis : depuis lors, il est comme un témoin de l'Histoire. Dans cette recherche, nous étudions son art provocateur et éveilleur à travers les albums qu'il a réalisés à destination des enfants. L'artiste rebelle s'arme de son « T », sa hache graphique et identitaire, afin de proposer de nouvelles fables face à une société qu'il juge absurde. Dans son *racontage-montage*, la poétique du « O » est à la fois une forme parfaite et cosmologique, et un rythme infini, répétitif, tourbillonnant. Cette poétique concerne la forme, le mouvement, l'observation, la voix, mais aussi la vacuité que les rythmes du « M » organisent dans de multiples métamorphoses. Il s'agit du rythme de la vie et du vivre ensemble. Son *racontage-montage* est mécanique, musical et thématique, il est effectué dans un style bref, avec l'humour et le rire, mais aussi profond, avec une voix juste et plurielle que le « I » des identités et des histoires pluralise vocalement. Ainsi, la reprise des lettres de son prénom engagerait la poétique des albums de Tomi Ungerer, celle d'un raconteur double puisqu'ils ne sont pas réservés aux seuls enfants et constituent une œuvre majeure de la littérature.

Discipline : Littérature française et comparée

Mots-clés : Tomi Ungerer, album, littérature jeunesse, *racontage-montage*, geste graphique et vocal, enfance, Histoire, double

Équipe : École doctorale 120 (littérature française et comparée)

Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité XIX^e - XXI^e siècles

ABSTRACT

To spread peace in the world, Tomi Ungerer tells his personal and impersonal myths, such as Janus. During his childhood, he was traumatized by the Second World War and also brainwashed by the Nazis: he has thus witnessed to History. In this research, we study his provocative and awakening art through the albums he made for children. The rebellious artist armed himself with his “T”, his graphic and identity ax, in order to oppose his new fable to a society he regards as absurd. In its telling-editing, the poetics of the “O” symbolize a perfect and cosmological form, but also an infinite repetitive, whirling rhythm. This poetics concerns form, movement, observation, voice, but also deep, with a fair and plural voice the “I” of identities and Histories vocally pluralizes. Thus, the letters of his first name would reflect the poetics of the picture book of Tomi Ungerer, the double storyteller, since his picture books are not only intended for the children but also constitute a major work of literature.

Keywords: Tomi Ungerer, picture book, children's literature, *racontage-montage*, graphic and vocal gesture, childhood

요약

세계의 평화를 건설하기 위해, 토미 움게러는 야누스 신처럼 개인적인 동시에 보편적인 신화를 이야기한다. 어린시절, 그는 제 2 차세계대전에 충격을 받았고 나치의 정권 아래 학교 교육을 받는다. 그때부터 그는 역사의 증언자이다. 그러므로 본 연구는 그의 선동 예술과 그가 들려주는 그림책을 분석한다. 강요된 복종을 거부하는 이야기꾼 움게러는 부조리한 사회를 반대하는 새로운 우화를 이야기하기 위해 그래픽과 정체성을 나타내는 도끼를 상징하는 그의 이름 Tomi 의 이니셜 ‘T’는 예술적 힘을 상징한다. 그는 ‘이야기 합성’ 안에서 완벽하고 우주적인 형태와 영원히 반복적이고 소용돌이같은 리듬으로 ‘O’ 시학을 이야기 한다. 이는 ‘달의 시학’이자 ‘시간의 시학’이다. 이 시학은 형태, 운동(mouvement), 관찰, 목소리, 공(vacuité) 과 동시에 끊임없이 변화(metamorphoses) 를 상징하는 ‘M’의 리듬이다. 이는 삶과 모두가 평화롭게 살기 위한 멜로디와 리듬이다. ‘이야기 합성’은 유머와 웃음의 간결한 문체의 메커니즘과 그림을 통한 음악적, 테마적 오브제들의 함축적 요소들은, 정체성(identité)과 다중적 목소리 이야기의 ‘I’로서 간결함과 다중적인 깊은 의미가 축적되어 있다. 그러므로 작가의 이름을 상징하는 알파벳 문자는 토미 움게러의 ‘존재적 시학’을 상징하며, 그림책이 단지 어린이 전용이 아닌 문학 전반의 작품성을 구성하는 그림과 글로서의 종합적 예술장르의 가치를 가지며, 그림책 작가는 그래픽 언어와 텍스트 언어의 경계를 넘나드는 이중(겹)으로 표현하는 이야기꾼이다.

키워드 : 토미 움게러(Tomi Ungerer), 그림책, 어린이 문학, 이야기 합성(*racontage-montage*), 그래픽과 소리 몸짓, 어린시절, 역사, 이중(겹)