



ANTHONY BROWNE

Anthony Browne est à l'image de son King Kong : derrière ce monstre sacré se cache un géant doté d'une sensibilité tout aussi aiguë que touchante. Cet auteur-illustrateur pose sur le monde un regard un rien décalé et parfaitement attentif, ponctuant ses dessins méticuleux de mille détails signifiants. Rencontre autour d'une œuvre singulière qui offre des relectures délectables et tout le loisir de trouver parfaitement acceptable, voire préférable, que le monde soit pétri d'aspérités insolites. PAR MATHILDE TELLIER*



PHOTOGRAPHIE DE MATHILDE TELLIER

Considéré comme un classique, et sans doute plus encore depuis qu'il est devenu en 2000 lauréat du prix Hans Christian Andersen, Anthony Browne est étudié dans les écoles, exposé dans les musées de beaux-arts de Séoul à Mexico, et multiplie les conférences sur tous les continents. Pourtant, l'homme qui m'attend sur le quai de la gare est frêle, fragilisé par son bras en écharpe, un doigt cassé lors d'une mauvaise chute en forêt. J'ose lui dire, à propos de cette blessure terrible, qu'il s'agit là d'un injuste «retour de bâton» si l'on pense aux magnifiques bois hantés qu'il a dessinés si souvent. Un immense sourire empreint de douceur éclaire alors ce visage étonnamment familial.

* Mathilde Tellier est monteuse de films, critique littéraire et auteure de poèmes et facéties pour enfants. Elle intervient dans des écoles de quartier, à Londres, pour lire des textes en français.

Le papa de plume de Marcel, petit chimpanzé complexé et immense rêveur, se sait profondément britannique mais décrit comme une évidence l'universalité de l'enfance, la perspicacité visuelle des jeunes lecteurs et le plaisir immodéré qu'ils manifestent tous pour le jeu et l'inattendu. En arpétant les ruelles pittoresques de Canterbury, il évoque ses propres enfants (et s'étonne qu'on appelle encore «enfants» les adultes qu'ils sont devenus), son goût du cinéma noir, son amour fou pour la peinture, ses projets multiples en cours ou en maturation.

Après avoir ouvert les portes de son atelier baigné de lumière, installé le long de la rivière Stour, il prépare un thé d'une seule main, tandis qu'Imelda, sa jeune chienne, prend place sur le canapé, comme prête à regarder le soleil entrer par les deux grandes baies vitrées. Sur sa table, face à la fenêtre, un dessin inachevé attend patiemment le retour de la motricité du peintre. Je jette un œil, évidemment. Une forêt, cela vous étonne? «Une collaboration avec un pédopsychiatre», commente Anthony Browne. Dans cette pièce assez nue, mon regard est attiré par une étagère qui jouxte des bouteilles de couleurs et des pots de pinceaux de toutes tailles. Ici reposent, comme autant de présences merveilleuses, des cadeaux confectionnés par des lecteurs touchés : un Marcel en bois, une Frida Khalo en papier mâché, une marionnette en forme de banane... Rien d'étonnant à ce jeu de miroir chez Anthony Browne car c'est là toute l'histoire de son travail artistique, un aller-retour permanent entre œuvres admirées et inspirations multiples.

Mathilde Tellier: Ce numéro de Parole explore l'envers du décor. Un thème qui résonne avec votre goût – affiché dès *Through the magic mirror* (1976, non édité en France) – pour ce qui ne se dévoile pas immédiatement. Pourquoi dissimuler ici et là des détails amusants ou porteurs de sens?

Anthony Browne: Je pense que nous ne sommes pas suffisamment incités à utiliser notre regard. La plupart du temps, nous regardons les choses superficiellement. Moi aussi, parfois! Je m'encourage alors à poser les yeux plus attentivement sur ce qui m'entoure.



Les gens sont très créatifs et débordent d'imagination, cependant on les incite à ne voir dans une table qu'un simple objet au lieu d'y découvrir un monstre ou un building! Pensez à l'expression «la beauté est invisible pour les yeux», voilà tout le crédit que l'on porte au regard... Des statistiques ont révélé que les visiteurs de musées passent plus de temps à lire la description et le titre d'une œuvre qu'à en apprécier le contenu. Il en va de même avec les albums: les enfants sont poussés bien trop tôt, et de plus en plus jeunes, à passer aux livres sans illustrations. Sans jeter la pierre à J. K. Rowling, il me semble que le succès de *Harry Potter* a appuyé cette tendance qu'ont les parents à éprouver une fierté secrète lorsque leur enfant engloutit les quatre cents pages d'un roman. Les jeunes lecteurs sont capables de trouver leur propre niveau. Ils adorent les images mais sont amenés à s'en éloigner à un âge inapproprié.

Vos illustrations sont à la fois extrêmement concrètes et indéniablement oniriques. Comment parvenez-vous à mêler ces deux aspects en apparence paradoxaux?

Je suppose que cela reflète ce qui m'a toujours intéressé. Je lis beaucoup de romans dans cette veine. Cela constitue une part de ma psyché! D'une certaine manière, je reste ce petit garçon de six ans qui racontait des histoires au pub où il grandit et qui dessinait déjà. C'est à cet âge que j'ai réalisé un dessin-clé: deux jambes auxquelles s'agrippent des pirates, sortis de chaussures et grimant le long des mollets. Par ma seule imagination, ces personnages rendaient une ennuyeuse paire de jambes nettement plus amusante. C'est tout simplement ce que je continue à faire aujourd'hui, sur un mode plus sophistiqué peut-être. (Il rit, comme il le fera souvent pendant l'entretien.)

Vous avez commencé votre carrière par l'illustration médicale et le dessin anatomique. Par la suite, vous en êtes venu à représenter l'intérieur des êtres humains non plus de façon charnelle mais en dépeignant, cette fois, leurs sentiments...

Quand mon père s'est effondré, mort, sous mes yeux, j'ai commencé à éprouver une fascination pour ce sujet. Je me suis demandé comment quelqu'un pouvait mourir aussi soudainement, à quarante-sept ans, dans la force de l'âge, et ne devenir plus qu'un «morceau de viande». Cela m'a poussé à observer ce qui se passe physiquement à l'intérieur du corps. Je me suis servi de l'illustration médicale pour exorciser ce traumatisme, d'une façon extrêmement concrète, en montrant ces entrailles



ILLUSTRATION D'ANTHONY BROWNE POUR DANS LA FORÊT PROFONDE. KALEIDOSCOPE

dans des images tellement réalistes qu'elles ressemblaient à de véritables photographies.

Rapidement, j'ai voulu sortir de cette prison des planches médicales, même si l'expérience se révéla fascinante pendant les deux premières années. J'éprouvais un étrange sentiment en réalisant ces images, presque un malaise. Avec le recul, j'ai compris qu'il s'agissait d'un exercice cathartique, destiné à me débarrasser de cette attirance pour la mort, la matérialité du corps, le sang, la peinture de Francis Bacon...

Je devais peindre les organes avec une grande précision; la tâche était difficile car il fallait vraiment que l'on puisse identifier ce que je représentais. Mais au bout d'un moment, ces entrailles ont commencé à devenir vivantes et à suggérer des formes... En fait, je revenais à mes «petits pirates». Heureusement, personne ne l'a jamais remarqué!

Vous avez écrit que les enfants étaient «naturellement sur-réalistes». Pourquoi? En quoi? Comment?

Je vais devoir mentionner mes «pirates», de nouveau, car c'est un dessin surréaliste. Je vois sans cesse des enfants créer ce genre d'images, mélangeant toutes sortes de sujets comme les premiers surréalistes: une machine à coudre, un parapluie, du pain, une table... C'est ainsi que les choses se produisent pour eux: tout est nouveau, les choses peuvent s'assembler sans que cela ne soit nécessairement sérieux. C'est sans doute lié au fait que leur monde est tout neuf.

Dans votre autobiographie rédigée à quatre mains avec votre fils (Anthony Browne - Déclinaisons du jeu des formes: mon métier, mon œuvre et moi, 2011), vous dites que trois choses sont essentielles à vos yeux: le regard, la beauté et l'empathie. Un mot sur ce credo?

Il y a un lien entre ces trois notions, évidemment, parce que la beauté n'est pas nécessairement telle que nous la pensons. Elle peut se loger dans une trace sur la fenêtre ou un peu de boue sur le sol. Le rôle du regard est précisément de chercher la beauté en tout, peut-être même dans les choses les plus laides. En regardant les gens, en les observant, vous entrez en empathie avec eux.

Au moment où j'ai peint l'image du petit garçon qui rentre chez lui dans *Une histoire à quatre voix* (1998) alors que l'arbre s'enflamme, j'étais en pleine empathie avec la mère. A partir de l'image du soleil couchant, des couleurs dans les feuilles des



ILLUSTRATIONS D'ANTHONY BROWNE POUR ANNA ET LE GORILLE, KALÉIDOSCOPE

arbres, est née cette idée qu'une partie du parc s'embrasait. Je ne crois pas m'être dit consciemment : « Ah oui, je vais montrer l'arbre en feu et cela traduira à quel point elle est en colère ». En revanche, je voulais cacher le petit garçon derrière le corps de sa mère afin de le rendre presque invisible alors qu'on verrait bien le chien. J'ai donc pensé certaines images quand d'autres relevaient plus de l'ordre de l'instinct. Il s'agissait davantage d'être dans l'image sans trop prévoir la peinture définitive. Voilà un exemple de ce qui lie beauté, regard et empathie.

...à la façon des symbolistes : la suggestion a plus de valeur que la dénomination.

En effet, montrer plus que dire... C'est pourquoi le dessin est si fascinant, à mon sens, en ce qu'il nous raconte une autre histoire. Il peut même y avoir une sorte de contradiction avec le texte. Je peux, par exemple, décrire de manière très terre-à-terre la vie des enfants alors que les images montrent quelque chose de différent. Pensez à la petite fille dans *Anna et le gorille* (1994, édité en anglais dès 1983) lorsqu'elle regarde la télévision. Elle mange un bon sandwich, il y a un très joli papier peint, une belle maison... Ce qui n'est pas dit, c'est ce qui se passe dans la chambre, et c'est ce qui m'intéresse. Un peu comme la peinture de Magritte, où les titres paraissent n'avoir aucun lien avec ce qui est représenté. Même si mes connexions sont plus évidentes, me semble-t-il. Jeune homme, je jouais volontiers au cadavre exquis. C'est un de mes souvenirs les plus vivaces : si je trouvais quelqu'un pour jouer avec moi, je sautais sur l'occasion. J'adore ce jeu, et mes enfants en étaient aussi très friands.

Dans beaucoup de vos livres, il est question de rencontres, de retrouvailles : *Le tunnel* (1989), *Tout change* (1990), *Dans la forêt profonde* (2004), *Petite beauté* (2008), *Et si jamais...?* (2013). Pourquoi ce thème est-il à ce point central dans votre œuvre ?

Je suppose que cela vient de mon enfance. Notre noyau familial était chaleureux, sûr. Beaucoup de monde gravitait autour de nous : des grands-parents, de nombreux oncles et tantes... Mais les récits qui m'intéressaient le plus étaient à l'image du conte de *Hansel et Gretel* : il fait sombre au-dehors, l'extérieur semble dangereux, et la sécurité des gens qui vous aiment n'existe pas. Et puis, encore une fois, j'en reviens à la mort de mon père. Je

ne suis pas du tout religieux, ni superstitieux, ni croyant en quoi que ce soit de surnaturel, mais j'aurais certainement aimé le voir et lui parler comme avant qu'il ne soit mort. Pouvoir le rencontrer, à nouveau.

Selon vous, les sujets graves ou effrayants ont-ils tous leur place dans la littérature de jeunesse ?

Les enfants savent parfaitement faire la distinction entre le conte et la réalité. Cependant, il est dangereux de se considérer, en tant qu'auteur, comme un pédopsychiatre. Si j'inventais une histoire autour d'un père abusif et violent, je ne parviendrais pas à imaginer la fin qui conviendrait : faudrait-il que cet homme aille en prison ? Que l'enfant alerte sa mère ? Je ne prétends pas que nous devons nous interdire d'écrire sur des sujets graves, mais j'estime qu'il nous faut rester extrêmement vigilants, et ne pas céder à la tentation de fabriquer uniquement un objet artistique.

Une universitaire britannique me vantait un jour l'édition jeunesse contemporaine danoise dont les univers terrifiants, peuplés de vaches à tête coupée ou de fœtus morts, sont les thèmes de prédilection. Elle regrettait que ces livres soient aujourd'hui épuisés. Si j'admire la puissance artistique de ce travail, le désintérêt du public me semble assez significatif. Je redoute en effet que certains illustrateurs oublient parfois leur lectorat. Je rejette l'idée qu'il faille babiller pour s'adresser aux jeunes lecteurs ou proposer des dessins simplifiés, sans exigence. Nous devons toutefois nous rappeler que nous exerçons ce métier pour que des enfants découvrent et apprécient notre travail, non pour prouver à nos pairs combien nous pouvons être brillants ou talentueux.

La mise en abyme, que vous pratiquez de façon récurrente, est-elle justement un moyen d'honorer l'intelligence des jeunes lecteurs ?

Tout ce qui émerge de mes images renvoie à ce que j'ai pu lire, voir ou expérimenter. C'est pour ça que je fais référence à des films ou des tableaux, des rêves ou des souvenirs d'enfance. Je les dessine et j'ai alors le sentiment qu'ils expriment quelque chose de juste. L'idée d'une image-miroir ou d'une image infinie me paraît aussi fascinante pour un enfant de six ans que pour celui de soixante !



ILL. D'ANTHONY BROWNE POUR UNE HISTOIRE À QUATRE VOIX, KALÉIDOSCOPE



ILL. D'ANTHONY BROWNE POUR DANS LA FORÊT PROFONDE, KALÉIDOSCOPE

Dans vos histoires les plus récentes, vous glissez même des références à vos propres livres. Quelle est votre intention ?

C'est un petit jeu avec mes lecteurs et une interconnexion entre mes livres. J'espère que ce n'est pas perçu comme une intention vaniteuse. Il s'agit de quelque chose de très conscient et de ludique. Dans *Une histoire à quatre voix*, il y a cette scène où l'homme revient du parc, son humeur est complètement modifiée par l'échange qu'il a avec sa fille. Pour le signifier, j'ai changé beaucoup de détails dans le fond : les arbres, le Père Noël qui danse... et, au sommet du gratte-ciel, se dresse King Kong. J'ai toujours été conscient qu'il n'existait aucune raison objective à sa présence, mais il est venu naturellement. C'est comme une fausse piste. Normalement, les éléments que j'introduis dans le décor sont des indices, mais ici c'est une forme de célébration pure, de jubilation, une façon de montrer comment le père se sent à cet instant : plus proche d'un King Kong que d'un Marcel la mauviette !

Parlez-nous des techniques que vous privilégiez.

J'ai toujours peint à l'aquarelle. Du moins, depuis mon expérience de peintre médical. Mais, pour couvrir une erreur ou ajouter quelque chose dans le fond du dessin, on ne peut pas se servir de l'aquarelle. Dans ce cas, j'ai recours à la gouache. Dans *Les histoires de Marcel* (2014) que je viens de terminer, Marcel ouvre les pages comme des portes, vit les aventures de ses lectures et invite l'enfant à en imaginer la suite. J'ai été inspiré ici par les immenses peintures à l'huile de N. C. Wyeth, même si je savais qu'il y aurait une dimension plus comique que dans *L'île au trésor* (1883). J'avais envie d'une sorte de solidité, de force, de structure. Or, je déteste l'acrylique, qui est trop plastique, inauthentique et techniquement désagréable. J'ai donc réalisé ce dernier livre entièrement à la gouache. Et cela a été une vraie révélation ! Même si cela m'a pris un temps infini. Avec l'aquarelle, on peut mouiller le papier, ajouter de la couleur pour soutenir la teinte ou éponger avec un chiffon pour l'éclaircir, et y revenir encore. Avec la gouache par contre, il n'est pas question de dire : « J'y suis presque ». On peut recouvrir à la limite. J'ai donc passé beaucoup de temps à repeindre... au point d'en rêver la nuit !

Pour mon livre précédent, *Un gorille, un livre à compter* (2012), j'ai utilisé un médium légèrement différent que j'avais employé

des années auparavant : des concentrés d'aquarelle en bouteilles. Ce sont des couleurs très marquées que l'on peut diluer. J'espère renouer prochainement avec cette agréable technique.

Votre processus de travail s'appuie-t-il sur un rituel précis ?

Oui, j'ai besoin d'une routine. En général, lorsque j'arrive dans mon atelier, le matin, un dessin en cours m'attend. Je travaille tous les jours sur un rythme très régulier. Pour construire une histoire, je suis toujours la même méthode. Avec ce qui m'habite – des images, des mots ou même le souvenir d'un rêve –, je crée un story-board comme le ferait un réalisateur pour son film. Je prépare des petits rectangles représentant chacun une page du livre. Tout s'enchaîne sur un mode un peu brouillon. Ensuite, je photocopie ces croquis et je fabrique une sorte de maquette. Après en avoir discuté avec mon éditeur, soit je modifie complètement mes esquisses, soit je réalise des illustrations plus détaillées sur du calque que je transfère ensuite sur du papier aquarelle. A ce stade, j'élabore ma petite préparation spéciale : je mouille le papier et je le tends bien pour qu'il ne gondole pas et qu'il soit parfaitement prêt. Cette phase constitue véritablement mon rituel sacré ! J'aime cette odeur du papier qui sèche.

Lors d'occasions très spéciales, on m'a offert de magnifiques carnets reliés de cuir et au papier fait main, mais je n'arrive pas à peindre dedans. Je ne parviens même pas à commencer ! Je devrais les utiliser pour les études de mes livres, mais ces carnets méritent des dessins particuliers, pas des croquis. On pourrait penser que la préparation de mon papier induit le même effet, que je n'ose pas me lancer... C'est tout le contraire : j'ai hâte, quand il est prêt, de poser mon crayon dessus.

J'ai été chargée par une jeune lectrice de vous dire que vous êtes le meilleur dessinateur de câlins du monde entier !

Ah, c'est gentil. Le meilleur dessinateur de câlins ! Oui, ça me va !



Les mentions d'édition concernent les albums édités en France par Kaléidoscope.