

# L'ILLUSTRATION DES CONTES

par Catherine Turlan

**A**u contraire de l'album, où l'image souveraine se passe aisément de l'écrit, dès qu'un texte pour enfants prend quelque ampleur, il appelle nécessairement une diminution des illustrations. Il ne s'agit pas seulement de souligner, en formulant cette évidence, avec quelle rapidité et quelle efficacité le texte est capable de rendre le mouvement, la succession et la simultanéité, et toute une gamme de sentiments et d'expressions qui exigeraient d'interminables séquences d'images, mais d'indiquer plutôt le statut de l'illustration comme art de l'ellipse, sous-entendant toujours un « avant », un « après » ou un « pendant » plus ou moins pris en charge par le texte. A titre d'exemple, dans *Le tour du monde en quatre-vingts jours* (Le Livre de Poche ou Folio junior), les dessins de Benett, pour abondants qu'ils soient, sont loin de pouvoir renseigner le lecteur sur le déroulement du récit de Jules Verne — mais ils ont l'avantage d'exciter la curiosité, d'aiguiser l'appétit de lire et de ménager des pauses heureuses dans la lecture.

Il existe un lien étroit, à la fois technique et esthétique, entre le nombre des illustrations décidé et le choix des scènes extraites du développement narratif. La nécessité d'un choix est particulièrement nette quand il s'agit du conte, avec son extrême richesse en symboles, allusions, références au monde extérieur, et où les évé-

nements, renvoyant à l'histoire et à la société, n'en sont pas moins saturés de rêve, d'imaginaire, de surnaturel. Multiplier les illustrations reviendrait à mettre sur le même plan tous les éléments du conte, et produirait une sorte de redondance ayant pour effet paradoxal d'appauvrir et de banaliser le récit. On peut toutefois considérer que la quantité d'images facilite le déchiffrement pour un jeune enfant, et lui permet une accession plus rapide et plus séduisante aux valeurs parfois complexes du conte.

Le célèbre conte d'Andersen, *Le vilain petit canard*, a tenté plus d'une fois les illustrateurs. Il est ainsi détaillé, dans les versions les plus récentes, en 35 images par Monika Laimgruber (Albin Michel, 1982) et en 43 images par Gerda Muller (Gautier-Languereau, 1983). Amples et riches compositions, occupant souvent la page entière, parfois deux pages, et qui suivent régulièrement et de près les mouvements du récit. Mais la répétition trop fréquente des mêmes thèmes (par exemple le rejet du petit canard) avec le retour des mêmes figures animales entraîne une sorte d'aplatissement des valeurs les plus poignantes du texte, et on croit se trouver devant une succession de planches documentaires. En revanche, les sept dessins de Hans Tegner, un contemporain d'Andersen (Le Livre de Poche jeunesse, 1979), ponctuent de façon à rendre à la fois la spécificité du conte (différence, agressivité,

menace de mort, laideur, etc.) et l'atmosphère de profonde mélancolie qui imprègne l'œuvre du grand écrivain danois. Spécificité et atmosphère qui, curieusement, se trouvent rendues avec intensité dans les images de couverture des deux ouvrages précédents : dans la version de Laimgruber, un bloc compact et hostile de têtes d'animaux chasse le petit canard du cadre de l'image, vers le bas, signifiant ainsi le malheur essentiel de l'être rejeté ; dans la version de Gerda Muller, au contraire, le petit animal méprisé, dans un mouvement du cou qui annonce la forme du cygne regarde vers le haut, en direction du grand cygne blanc aux ailes largement déployées qui figure son destin futur, encore inaccessible. Ces deux visions antagonistes du même conte, l'une soulignant le malheur, l'autre l'espoir, montrent, s'il en était besoin, le rôle considérable de l'illustration, toujours porteuse d'une interprétation particulière, allant parfois jusqu'à une véritable dénaturation ou falsification. De quelle façon, cependant, l'interprétation transmise par l'illustration agira sur le lecteur et modifiera sa lecture, c'est là un mécanisme qui est loin d'être éclairci.

Un autre conte d'Andersen, *La petite Poucette*, nourrit deux interprétations divergentes caractéristiques. Elsa Beskow (Bonnier, 1979), par une comparaison permanente avec les êtres et les choses environnantes, marque avec prédilection la taille minuscule de l'héroïne, en prenant bien soin de la maintenir à une distance de sécurité de toute agression, atténuant ainsi les menaces qui pèsent sur elle ; les coloris, la roseur et la rondeur du personnage semblent enrober les terribles épreuves traversées par Poucette et laissent des impressions de grâce, d'aisance, d'angélisme même. Dans le livre illustré par Tegner, en revanche, l'artiste n'a pas hésité à représenter l'effrayante étreinte du hanneton et de Poucette (image qui sert par ailleurs de couverture au livre), dans une sorte de vol nuptial chargé de violence et d'angoisse qui marque avec netteté le thème du rapt caractéristique du conte. Cependant, Tegner préserve par ailleurs d'autres valeurs significatives du texte : la cocasserie (représentation des crapauds), la critique discrète du conformisme.

Si l'on tient compte de l'abondance des éléments « atroces », « épouvantables » qui caractérisent tous les contes (mutilations, assassinats, rapt, disparitions,

enfermements, dévorations, violences, morts et transmutations de toutes sortes), on peut remarquer que, presque toujours, l'illustration demeure en deçà du texte, et que l'interprétation graphique va généralement dans le sens d'une atténuation. Une explication possible de ce processus pourrait être trouvée dans l'idée que Bettelheim a longuement développée dans sa *Psychanalyse des contes de fées* (R. Laffont) ; les atrocités ont une valeur symbolique, et une stricte représentation de celles-ci, outre l'effet fâcheux, voire traumatisant, qu'elle aurait sur les enfants, leur donnerait un statut de réalité qui irait à l'encontre des objectifs rassurants et quasi-thérapeutiques que Bettelheim reconnaît aux contes.

Tout se passe comme si l'illustration s'employait à tenir le conte à distance, et à prévenir une trop forte — et trop risquée — implication du lecteur enfantin (par identification, projection, assimilation, association, etc.). On se trouverait là devant un mécanisme inverse de celui qui régit l'illustration des albums au sens strict : dans ces derniers, palliant la trop grande transparence et la minceur du texte, l'illustration n'hésite pas à s'engager, parfois avec témérité, dans l'exhibition de contenus symboliques et de valeurs inconscientes et fantasmatisques. Que l'on contemple, pour s'en aviser, les albums de Ruth Brown (*La vengeance de l'ours*, Gallimard ; *Une histoire sombre*, Gallimard, etc.) ou de Steven Kellogg (*Il y a un cauchemar dans mon placard* ; *Le têtard mystérieux*, Lotus).

Cette exhibition du fantasme par l'image avait fait l'objet, en son temps, d'une vive critique formulée par la psychanalyste Françoise Dolto à propos d'un livre de Marguerite Duras, *Ah ! Ernesto*, illustré par Bernard Bonhomme (Harlin Quist). « Certaines images, écrivait-elle dans le journal *Elle*, sont aussi dangereuses qu'un rasoir ». Le problème beaucoup plus général soulevé ici par l'illustration est celui-là même qui continue, depuis Freud, de hanter toute la psychanalyse : les fantasmes, l'inconscient, sont-ils représentables ? Et que peut bien vouloir dire, en ce domaine, une représentation « fidèle » ?

Pour atteindre l'objectif, délibéré ou non, d'une implication limitée, désamorcée, aussi réduite que possible, du lecteur enfantin, l'illustration recourt à divers procédés. L'un des plus sûrs est constitué par l'imitation

d'un art traditionnel : ainsi Béatrice Tanaka évoque l'Inde dans *Savitri la vaillante* (Messidor-La Farandole, 1984, utilisant un tracé qui rappelle le batik ; dans un autre conte, *La savane enchantée* (La Farandole, 1972), c'est l'art africain qui lui sert d'inspiration, avec ses stylisations, ses volumes découpés, ses jeux d'impression et effets de matière, etc. Dans les *Contes de la Perse*, de Clara Malraux (G.P., 1972), ce sont évidemment les miniatures persanes qui autorisent Jean Schoumann à abonder dans le sens d'un certain maniérisme. Le procédé, apparemment facile, donne lieu à d'incontestables réussites, lorsque l'artiste sait maîtriser l'imitation (*Contes de l'Égypte ancienne*, illustrés par Viviane Kœnig, Nathan, 1983 : figures traditionnelles rénovées par des coloris très vivants et très agiles) ou lorsqu'il puise directement à sa propre culture : dans *L'ogresse* (Maspero, 1977 ; le Livre de Poche jeunesse, 1984), les fortes et sombres illustrations se combinent admirablement avec les lettres arabes calligraphiées par Nacer Khemir et sa famille, tandis que *Les contes du fleuve Amour* (La Farandole, 1983) présentent des compositions de G. Pavlichine, où les éléments d'un art folklorique traditionnel sont repris et élaborés de façon saisissante.

Humour et parodie constituent des recettes non moins efficaces pour cette distanciation entre texte et illustration. La drôlerie des illustrations de Morgan, basée avant tout sur la déformation et la caricature, dans *Les Mille et Une Nuits* (Bordas, 1979) qui rassemble neuf contes du célèbre ensemble, semble bien convenir pour un récit franchement comique comme « La dignité du bœuf », mais paraît beaucoup moins appropriée pour un récit plus troublant comme « Le pêcheur et le mauvais génie ». Quant à Puig Rosado, il a donné leurs traits de noblesse aux *Contes de la rue Broca*, de Pierre Gripari (Folio junior, 1980), en optant, selon l'esprit du texte, pour une allègre caricature. Reste à savoir ce qu'en ferait, là-dessus, un Claude Lapointe, autre illustrateur attiré de Gripari, qui, tout en respectant le ton comique de l'auteur dans *Pirlipipi, 2 sirops, une sorcière* (Grasset, 1978) ou dans *Le marchand de fessées* (Grasset, 1979), fait apparaître l'ambiguïté et affleurer l'angoisse. Parmi les parents qui se reconnaissent dans le portrait du sinistre et sadique pourvoyeur de sirop à dormir (ô le fameux récit de Théra-

lène !), combien seront saisis de remords à la vue de l'enfant Pirlipipi effondré dans le sommeil ? Enfin, puisqu'*Un conte peut en cacher un autre* (Gallimard, 1982), les deux compères anglo-saxons Roald Dahl et Quentin Blake se livrent à un joyeux massacre textuel et graphique de six contes célèbres. Mais est-ce la vocation profonde du conte d'être « marrant », et quel est le type de plaisir que l'enfant peut prendre à ce jeu de renversement ?

En fait, le conte recèle de tels mystères — et Bettelheim a tenté d'en approcher quelques-uns —, il semble venir de si loin et porter une telle mémoire d'humanité, que son obscurité fait en définitive partie de lui-même et qu'elle défie par là-même toutes les ambitions interprétatives. Mais c'est aussi ce qui permet de toujours y revenir, de lancer contre lui, incessamment, des charges d'images, auxquelles toujours en quelque façon il parvient à se dérober. Paradoxe du conte : tous le comprennent, enfants compris — personne n'en vient à bout. Or, d'une certaine façon, ce paradoxe est repris, pris en charge par les grands illustrateurs, qui offrent des images caractérisées à la fois par une lisibilité immédiate et par une secrète profondeur, qui requiert exploration et analyse. Exemplaires sont à cet égard les illustrations des *Contes* de Perrault par Gustave Doré (le Livre de Poche, 1979), et, pour évoquer un auteur plus récent, le travail de Maurice Sendak sur des contes de Grimm (Folio junior, 1979) et de I.B. Singer (Stock, 1978). Une analyse des étonnantes compositions de Sendak (noir et blanc, plans supprimés ou superposés, rapports de taille, traitement des corps et des visages, système des regards, etc.) exigerait de longs développements ; qu'il suffise de noter comment les axes des regards et des gestes agencent l'espace de façon rigoureuse et exposent les rapports conflictuels développés dans un récit comme « Le premier Shlemiel », de Singer, ou comment, pour « Le Roi-Grenouille », de Grimm, Sendak condense dans le regard à la fois terrorisé et fasciné de la fillette gonflée en femme toute la richesse symbolique du conte. Illustrant « Le petit Chaperon rouge », Doré valorise aussi le regard de la fillette, plus scrutateur et interrogatif qu'apeuré, nous renvoyant ainsi à ce qui est peut-être l'attitude essentielle de l'enfant face au conte, mais aussi face à toute réalité : interroger !

C.T.