

« A l'est du soleil et à l'ouest de la lune » :
quelques aspects rétrospectifs de

L'ILLUSTRATION DANS LE CONTE MERVEILLEUX

(1700-1940)

par Laura Noesser



« Il passa sous le pont et arriva en vue des délicieux jardins ». Dessin d'Arthur Rackham pour l'édition française de *Peter* (sic) *Pan dans les jardins de Kensington* (conte tiré du « *Petit oiseau blanc* »), Paris, Hachette et Cie, 1907.

*Responsable du fonds ancien de l'Heure Joyeuse,
Laura Noesser a revisité pour nous les vieux livres de contes
où nous puisons, comme nos parents et nos grands-parents,
des raisons de craindre et des terrains de rêves :
on constate que moralisme et censure
sont choses différentes. Les illustrateurs d'autrefois savaient
être terribles, effrayants, subversifs, merveilleux.*

Quand le conte trouve dans le livre d'enfant au XIX^e siècle un terrain d'asile, les illustrateurs vont investir avec prédilection ce domaine où ils ont la possibilité de se libérer du texte pour forger leur propre fantaisie. Les meilleurs d'entre eux échappent à la paraphrase pour développer une conception personnelle de l'œuvre (sans pour cela lui faire d'infidélités) et vont se donner la possibilité de traiter leur contribution graphique comme une œuvre d'art à part entière. A l'origine, en effet, l'éditeur se contentait d'enjoliver un texte consacré par l'adjonction d'un frontispice ou même seulement d'une vignette au titre, de culs-de-lampe, bandeaux et fleurons. Quand il s'aperçoit que les vignettes évoquant les scènes importantes valorisent énormément le livre, il confie une part de plus en plus importante à l'illustrateur qui sort peu à peu de l'anonymat. La petite vignette du XVIII^e siècle, fruste et anonyme, va s'anoblir en augmentant de dimension et atteindra le très grand format dans les planches de Gustave Doré.

Au cours de cette balade aux sources, nous nous arrêterons sur les images les plus intéressantes, les critères étant ceux de la qualité de l'inspiration et de la technique, sans prendre en considération le public (adultes ou enfants) à qui elles étaient censées s'adresser. Au passage nous essaierons de reconnaître les connexions et les courants de rencontre dans un genre qui, s'il participe fortement à l'his-

toire de l'illustration, ne peut prétendre en évoquer toutes les richesses.

La première édition des *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*, sans nom d'auteur (1697), était maigrement illustrée d'un frontispice (signé d'un obscur Clouzier), de vignettes au fronton de chaque conte « bien modestes et assez gentilles toutefois, et fort naïves », comme l'observait Sainte-Beuve. Très vite, ces illustrations sombrent dans l'oubli, à cause de leur facture gauche et empruntée. Il faut attendre presque un siècle avec la publication prestigieuse du *Cabinet des Fées* (41 volumes in-12 publiés à Genève chez Barde, Manget et compagnie, imprimeurs-libraires, 1785-1789) pour une édition illustrée complète des contes merveilleux qui avaient fait les beaux jours des salons littéraires de la fin du règne de Louis XIV : cette collection qui offrait tout le matériau des fées à la mode (depuis les précurseurs, Perrault et madame d'Aulnoy, jusqu'aux *Mille et une nuits*, dans l'adaptation de l'orientaliste Antoine Galland, en passant par les histoires du comte Hamilton, de M. Gueullette, du comte de Caylus, etc.) présentait pour chacun des petits volumes très soigneusement imprimés trois fines planches gravées de Marillier, un des illustrateurs les plus prisés de son époque.

L'éditeur, dans le « Précis de la vie et des ouvrages de Charles Perrault avec l'analyse de ses contes » servant d'avant-propos au

premier volume, précise que ces contes « seront pour les enfants une nouvelle source de plaisir et d'instruction », ce qui rend plus remarquable son projet bibliophilique. Avec un souci pédagogique, il ajoute, à propos de *Barbe-Bleue* : « On peut ici s'adresser aux parents et aux instituteurs de la jeunesse et leur dire : Voulez-vous connaître la trempe de l'âme du tendre objet que vous élevez ? Présentez-lui le spectacle du supplice que va éprouver l'imprudente qui a donné lieu à ce conte tragique. Si l'enfant babille, s'il n'est pas effrayé, et si la terreur de la victime ne passe pas dans son cœur et ne se peint point sur sa physionomie avec les traits de la pitié, c'est du marbre que vous formez. » Et, effectivement, l'illustration concernant cette histoire, légendée « Recommande-toi bien à Dieu », enseignait bien l'épouvante, à travers un art de la composition et de la mise en scène très dominés : au premier plan le groupe *Barbe-Bleue* et sa jeune femme, au deuxième plan l'environnement constitué par le château à l'architecture précisément dessinée (une balustrade de pierre, le départ d'un escalier, le bossage à l'angle évoquent le XVIII^e siècle ; un arbuste en fleurs complète l'ensemble raffiné), au troisième plan la fameuse tour au sommet de laquelle on aperçoit la silhouette de la sœur Anne, penchée en avant entre les créneaux. Les costumes élégants des protagonistes signent l'époque Louis XVI, ainsi que leur physique (la femme de *Barbe-Bleue* présente une poitrine ronde bien visible, un cou fin et une taille très menue). Mais c'est surtout la justesse des attitudes qui frappe, le mouvement de défense et d'imploration (elle) répondant au geste de fureur brutale (lui).

La gravure consacrée au *Petit Poucet* est centrée sur l'épisode dramatique de l'ogre découvrant les petits garçons cachés sous le lit. Le sentiment d'épouvante émanant du groupe des petits est clairement perceptible : l'un d'eux a les cheveux dressés sur la tête, un autre s'accroche à la botte de l'ogre, les

autres sont à genoux, suppliants ; la clarté d'un immense feu éclairant la scène ajoute à l'atmosphère d'effroi. Ces illustrations d'une délicatesse exquise déploient une science de la dramatisation tout à fait apte à faire naître l'émotion, bien que parfois elles sacrifient à l'esprit galant et édulcorent la force de l'histoire : par exemple, dans *Gracieuse et Percinet* (vol. 2), on voit le couple figé dans l'attitude conventionnelle de la déclaration d'amour (« *Je ne suis pas au Roi, Madame, je suis à vous et ne veux être qu'à vous* »), telle qu'elle devait se passer dans tous les recoins du parc de Versailles, sous l'ombre propice des feuillages. Mais après tout, ces scènes de badinage constituaient une halte dans le cours du récit et, si elles n'ajoutent pas à l'envol de l'imagination, elles offrent un plaisir rafraîchissant. Il faut accorder une place d'honneur à cette collection de contes de fées, sérieuse dans le propos « encyclopédique », où les illustrations pleines de grâce d'un professionnel s'égrènent dans chaque volume comme autant de promesses tenues.

Il faut cependant sauter à la génération suivante et passer en Angleterre pour assister au développement d'un style véritable dans l'illustration des contes. En 1750 déjà, le libraire John Newbery avait publié pour la première librairie réservée aux enfants (à l'enseigne « the Bible and the Sun ») des séries de « pocket books » faisant largement appel au patrimoine des contes, caractérisés par l'illustration encore anonyme qui se réduit à de petites vignettes sur bois assez malhabiles mais qui constituaient un grand pas dans l'édition pour enfants. Il faut aussi mentionner la « Tabart's Popular Stories for the Nursery », collection de contes de fées qui, pour la première fois (1804), présente des illustrations en couleurs pour quatre contes de Perrault (*Cendrillon, Le petit Chapeiron rouge, Le Petit Poucet, Barbe-Bleue*). Un exemplaire fut d'ailleurs possédé par les frères Grimm.

Mais celui qui va donner un élan vital aux

contes merveilleux, en mettant à leur service ses dons de caricaturiste professionnel et sa verve, fut George Cruikshank. C'est lui qui, en 1824, va donner une magistrale traduction graphique à l'histoire de Peter Schlemihl, l'homme sans ombre. Il dessine des personnages démesurément étirés, sans épaisseur, inquiétants, ce qui permet au héros de sauter par-dessus le détroit de Behring. Ici, la singularité des situations du texte de Chamisso est superbement mise en valeur.

C'est pourtant dans les contes de Grimm, *German popular stories* (deux volumes, 1824-1826), qu'il se surpassera, grâce à la pertinence de ses images amusantes, libérées des conventions. En ce début du XIX^e siècle, on peut obtenir des effets de contraste subtils. Aussi Cruikshank utilise-t-il plusieurs registres : le réalisme dans le décor pour *Les elfes et le cordonnier*, la gaîté grimaçante pour *Le Juif dans les épines* dans la scène de la pendaison. Si, au départ, l'illustrateur ne vise pas spécifiquement le public des enfants mais plus largement un public familial, l'humour de ses dessins atteint son but et consacre Cruikshank le plus important et le plus influent des illustrateurs de livres d'enfants. « *La beauté, la drôlerie, la fantaisie se sont réunies dans ces dessins admirables. Toute l'Europe les a copiés* », dira Thackeray.

En France, au milieu du XIX^e siècle, l'éditeur P.-J. Hetzel met son programme d'un nouveau livre d'enfants en priorité au service d'une collection de contes merveilleux : « *J'aime les fées et leurs histoires merveilleuses... Vous êtes si petits que je n'entreprendrai point de vous parler comme si vous étiez grands. Mon lot est de vous amuser en exerçant votre imagination au profit de votre cœur.* » (Prologue, in : *Nouvelles et seules véritables aventures de Tom Pouce*, imitées de l'anglais par P.-J. Stahl. J. Hetzel, 1844.) Cette collection, d'abord baptisée « Tom Pouce », s'intitulera ensuite « Nouveau magasin des enfants » et, pour bien montrer

qu'il entend le mariage de la forme et du fond pour un résultat de qualité, Hetzel convoque sous sa houlette d'homme cultivé tous nos grands romantiques. A son appel Alexandre Dumas, George Sand, Nodier, Paul de Musset, Alphonse Karr lui proposent des textes charmants auxquels il adjoindra la contribution des meilleurs artistes de son temps : Grandville, Tony Johannot, Bertall, Gérard Seguin, etc. Le résultat est une collection originale de 18 titres (on y a joint des contes de Perrault, Fénelon, Balzac) où la fantaisie des illustrations, l'ingéniosité de la mise en page, la belle typographie servent des textes dont les plus beaux fleurons restent *La bouillie de la comtesse Berthe*, le délicieux *Trésor des fèves et Fleur des pois*, où Nodier renouvelle brillamment le thème de Tom Pouce, et enfin l'adaptation du *Casse-Noisette* de E.T.A. Hoffmann par Alexandre Dumas (les vignettes de Bertall, dans la meilleure veine de l'illustration romantique, parsemant avec bonheur le texte, s'accordent au caractère fantastique et parfois morbide de l'inspiration : c'est du reste cette version, parue en Allemagne, qui frappera Tchaïkovski et lui donnera l'argument pour le ballet *Casse-Noisette*).

Au même moment, en Allemagne, la conception d'une fantaisie merveilleuse voit son apogée dans la gravure sur bois de Ludwig Richter, héritière de celle de Dürer. Richter puise dans l'imaginaire de la Vieille Allemagne pour créer des archétypes dont la « germanité » est aisément identifiable et fera école avec ses émules Oskar Pletsch et P. Thumann. Son époque « Biedermeier » lui fournit un décor rassurant, une campagne et des bourgs idylliques qu'il restitue par un dessin au trait appuyé et un goût du pittoresque domestiqué.

Ainsi sa version du *Casse-Noisette* d'Hoffmann (1848) est beaucoup moins grinçante que celle de Bertall. L'essentiel est dit, dans une veine d'art populaire parfaitement adap-

tée à une sensibilité enfantine. La scène où le cortège des nains aux longues barbes épaisses, éclairé par le croissant de lune au premier plan et traité en silhouettes à l'arrière-plan, accompagne la reine au cours d'une randonnée nocturne, dégage une poésie sans chichis. Ce type d'illustration bien équilibrée, enracinée dans la tradition et parfaitement accordée aux valeurs sociales de l'époque, trouvera son antithèse dans le *Struwwelpeter* (1845) du médecin Heinrich Hoffmann ou encore dans le graphisme iconoclaste de Wilhelm Busch, dans un tout autre registre que celui du merveilleux.

Au même moment, les « Münchener Bilderbogen », grandes feuilles in-plano éditées à Munich par Braun und Schneider (1848-1898), font largement appel aux contes dans l'abondance d'histoires en images qu'elles proposent chaque quinzaine aux enfants de la bourgeoisie munichoise. Elles étaient un peu l'équivalent de nos images d'Épinal mais les illustrateurs renommés qui y contribuaient donnaient à ces publications un niveau artistique bien plus élevé. L'un d'entre eux, Moritz von Schwind, se soumet avec brio à la contrainte de faire tenir toute une histoire en une seule image et élabore un *Chat Botté* d'une très grande perfection formelle (n°48, 1850). La composition utilise astucieusement la profondeur du paysage et toute l'histoire se déroule en plein air. Les différents plans suivent la structure narrative de l'histoire de Perrault, en mettant en valeur bien sûr le dénouement heureux et l'ascension du nonchalant fils du meunier qui s'isole dans un aparté avec la fille du roi : ce clin d'œil à l'amour naissant où les protagonistes ne voient qu'eux-mêmes au milieu de la pompe du cortège royal est une finesse psychologique.

En haut de la page, quatre petites scènes évoquent les initiatives du chat et la cohérence de son projet : elles sont traitées un peu comme des enseignes et, juxtaposées, forment un bandeau ornemental. L'équilibre de la com-

position est ainsi rétabli et la moitié supérieure de la page offre une densité graphique qui fait contrepois à la moitié inférieure où l'œil était attiré par le groupe compact que forment le château de l'ogre, l'ogre lui-même et l'arrivée du cortège. Cette image élégante et bien construite mêle harmonieusement l'homme, l'animal et le paysage.

Regardons maintenant ce qui se passe pour le même conte conçu et revu par Gustave Doré en 1862. Doré, l'homme du spectaculaire et de l'effet, ne propose pas une version synthétique de l'histoire, mais au contraire il immobilise le temps à un moment donné, il s'attache à une scène choisie, propre à développer une dramaturgie. Par exemple, le festin de l'ogre : ici la paraphrase opulente dérape vers le fantastique. Doré, en imaginateur puissant, prend des libertés avec le texte de Perrault dans la mesure où chaque élément ajoute à l'horreur. La scène se passe dans la salle à manger de l'ogre magicien, au moment du face-à-face du chat et de l'ogre. Celui-ci, enfoncé dans sa graisse, présente une bestialité évidente, marquée par l'abondance pileuse et le regard buté : la somptuosité du costume Renaissance n'atténue en rien l'inquiétante figure. D'une gigantesque terrine surgit une tête de veau entière accompagnée d'une garniture de petits enfants artistement disposés. La fraîcheur de leur chair ne laisse aucun doute : tout cela est cru à souhait. L'énorme carafe fait écho à l'embonpoint de l'ogre. Ce mélange savamment dosé d'élégance dans les attitudes (mouvement souple du page servant à boire, insolence contenue du chat debout, la queue retroussée), d'abondance et de macabre prend tout son sel quand on sait que l'instant d'après, l'ogre, séduit par le chat, se transforme en souris et que plus rien de sa puissance ne lui restera. Ce combat de David contre Goliath transposé dans le merveilleux atteint ici une force inégalée que magnifie le noir et blanc si apte à rendre les volumes et la

matière et à suggérer l'atmosphère de voracité effrénée de la scène. Il semble que pour toujours Perrault se soit incarné dans Gustave Doré et on ne peut que donner raison à Colette qui regrettait de ne pas trouver dans le texte du *Petit Poucet* la force des illustrations de son meilleur illustrateur. En effet la langue de Perrault, retenue et policée, ne livre pas « les noirs de velours, les cavaliers, les chevaux aux petits pieds de Gustave Doré » (in : *La maison de Claudine*). C'est lui qui se permet, véritable deus ex machina, de transmuier l'histoire en une succession de fantaisies fabuleuses, à une époque de spectacle qui révèle aux contemporains ébahis les machineries du nouvel Opéra de Garnier.

Evidemment l'héritage est lourd. Il faudra toute la séduction de la couleur et le savoir-faire de grands techniciens pour assurer le relais. La France continuera à produire des livres de contes illustrés souvent par des dessinateurs de talent (Hadamard, Désandré, Gerlier, Fath) n'ayant cependant pas le génie d'invention de Doré qui a mis inlassablement son imagination autant au service des grands « classiques » de la littérature internationale qu'à celui de l'édition pour enfants (dès sa parution en 1857, *La Semaine des enfants* a proposé les *Mille et une Nuits*, et précisément les voyages de *Sindbad le Marin*, avec des planches délirantes de Doré). La « Bibliothèque rose illustrée » de la maison Hachette, en particulier, éditera des recueils de contes d'Andersen, de Perrault, des frères Grimm, de Wilhelm Hauff, de Nathaniel Hawthorne avec des illustrations de qualité homogène par tous ces illustrateurs perpétuant une tradition de travail honnête et soigné.

C'est encore d'Angleterre que viendra le nouveau. Edmund Evans est le premier imprimeur à acquérir dans la reproduction de la gravure sur bois en couleurs une virtuosité qui aura une portée décisive sur l'évolution de l'illustration du livre d'enfants. En 1870, à

l'apogée du culte victorien de l'enfance, il signe avec *In Fairyland* de Richard Doyle un superbe livre de féerie. L'emploi de tons doux et lumineux et leurs rapports donnent une valeur décorative certaine à ces tableaux remplis d'elfes, de papillons et d'oiseaux évoluant à ras de terre dans une végétation épanouie. La miniaturisation et la grâce de ce petit monde procure un sentiment gratifiant. Comment ne pas fondre devant les elfes chevauchant un capricorne ou une hirondelle, tirant une aile de papillon, enlaçant tendrement des hiboux, siégeant sur des champignons ? Cette intimité avec une nature bonne et belle se retrouvera dans le *Peter Pan* de J. M. Barrie, illustré par Arthur Rackham, mais ce sera un refuge contre l'humanité blessante. Ici, la féerie s'affirme clairement du côté de l'enfance heureuse qui ne pose pas de questions dérangeantes : c'est l'anti *Alice au Pays des Merveilles* illustré en 1865 par Tenniel, dans un style grinçant pour nursery évoluée. La collaboration d'Evans avec trois illustrateurs influencés à divers degrés par le mouvement préraphaélite — Randolph Caldecott, Kate Greenaway et Walter Crane — va orienter le livre d'enfants vers un propos beaucoup plus décoratif, en le détournant de la veine narrative et caricaturale.

Le conte va évidemment profiter, autant que les nursery rhymes ou les chansons, de cette nouvelle esthétique où prévaut d'une part la ligne épurée pour une meilleure lisibilité, d'autre part la recherche de la couleur. Des trois, Walter Crane est celui qui puise avec prédilection dans le matériau des contes, créant pour les petits des albums-jouets, les fameux « toy-books » assez compliqués à produire et pourtant vendus à bas prix. L'illustration est un moyen de véhiculer ses options en matière de décoration et d'ameublement (Walter Crane était un membre influent du mouvement Arts and Crafts). Dans la collection « Walter Crane Toy-Books », éditée par George Routledge dans les années 1870, l'illustrateur emploie la cou-

leur stratégiquement, comme base de la composition. *La Belle au Bois Dormant* est un des plus réussis. Examinons la double page qui décrit le château plongé dans l'endormissement. Le modèle antique domine. Le prince surgit de la forêt et pose le pied sur la terrasse d'un palais néo-grec (qui ressemble à un décor pour le retour d'Ulysse) où se joue la scène. Les différents personnages assoupis présentent des profils grecs, on voit une cithare et les péristyles à colonnades sont ornés de motifs corinthiens, tandis qu'au centre de la composition un grand vase grec soutient un pavot largement épanoui. D'autres accessoires comme l'éventail, le motif des tentures, les paons, le lévrier et le chat noir appartiennent plutôt à la panoplie ornementale Arts and Crafts (qui dérivera à la fin du siècle vers les styles Art Nouveau, Stile Liberty et Jugendstil). Cet éclectisme n'est pas gênant tant la composition est équilibrée et les couleurs limpides, avec une prédominance de tons de vitrail — vermillon, bleu clair, jaune d'or et vert. Le texte lui-même est traité en ornement, inclus dans un cadre, à l'intérieur de l'illustration. Cependant cette prédominance avouée du décoratif, avec des formules peu variées, peut lasser.

Un des représentants de cette tendance est le Russe Bilibine qui, en cherchant ses racines sur le sol national, trouvera une expression plus forte que Walter Crane dans le domaine de la légende, du conte merveilleux. Ses illustrations pour les contes populaires de la Vieille Russie, réécrits par Pouchkine, font appel aux traditions de l'imagerie russe du XVII^e siècle, âge d'or de l'art populaire russe : il reprend les motifs de frise traditionnels, il réalise une ornementation ouvragée pour les

bordures qui figurent en leit-motiv et ont autant d'importance que l'image centrale. Les petites vignettes, fleurons et culs-de-lampe jouent aussi un rôle non négligeable. Tout cela exprime l'attachement de Bilibine pour le passé autant qu'une réflexion personnelle sur l'art de l'illustration : « *Si mon style est bien d'origine russe (imagerie populaire), il a été par mes soins ennobli* », dit-il. C'est-à-dire qu'il dépouille son art de la naïveté et de la spontanéité de l'art populaire mais qu'il en conserve les indéniables qualités graphiques. *Le conte du coq d'or* (1906-1907), *Le conte du Tsar Saltan* (1905-1906) sont des œuvres accomplies où la somptuosité des costumes nationaux préfigure les costumes de scène qu'il dessinera pour la représentation de *Boris Godounov* à l'Opéra de Paris par les Ballets Russes (1908).*

En entreprenant l'héritage culturel de la Russie, Bilibine a su magnifier la légende populaire (bilyne) et créer en même temps un style tout à fait contemporain : ce retour aux sources (éclat des coloris, ornementation miniaturisée) a débouché sur le modern style russe.

Les procédés d'impression en constante évolution déterminent les illustrateurs à orienter leur style dans d'autres directions et tout s'accélère dans les vingt années précédant la guerre de 1914-1918. Grâce à la reproduction de l'aquarelle par la quadrichromie, des illustrateurs peuvent donner à leur dessin toute la complexité voulue. Le rendu des valeurs sera très fidèle. La gravure est incorporée au volume de façon indépendante par rapport au texte, ce qui donne des possibilités variables de présentation : par exemple, le *Peter Pan* illustré par Rackham, évoqué plus haut, sépare nettement le texte de l'illustration,

* *Le conte du pêcheur et du petit poisson* (1908), encore réécrit par Pouchkine, verra disparaître les fleurons et culs-de-lampe pleins de virtuosité dans l'édition française publiée en 1933 par les Albums du Père Castor (sans le texte de Pouchkine). Bilibine, vivant à Paris, renonce, pour des albums vendus bon marché et imprimés sur mauvais papier, à une illustration sophistiquée. Cette nouvelle présentation du conte où les images elles-mêmes sont modifiées ne donne qu'une faible idée de la splendeur des illustrations du début du siècle. La même remarque est valable pour *Le tapis volant* et *La petite sirène*, toujours édités par le Père Castor avant la Seconde Guerre mondiale.

dont les cinquante planches sont regroupées à la fin. Comme Doré, Rackham est fasciné par la forêt qui recouvrait, encore au XVI^e siècle, l'Europe septentrionale et où fermes, hameaux, bourgs étaient rares et constituaient des asiles convoités par les voyageurs. Doré traite les arbres en immenses futaies où, à leur côté, l'homme n'est qu'un nain : il utilise la perspective en contre-plongée qui fait voir les choses par en-dessous, telle cette image célèbre de *La Belle au Bois Dormant* avec « la haute avenue couverte, la nef ogivale de frênes séculaires par laquelle le jeune prince s'avance vers le perron de l'escalier... » Rackham, lui, est obsédé par le matériau végétal dont il traduit le mystère par le biais de l'anthropomorphisme. Il insiste sur les formes tourmentées des branches, des racines, des nœuds qui deviennent œil, nez, bouche ricanants, autant de menaces imprécises pour l'humain égaré là par mégarde.

L'équivoque atteint un maximum dans le conte de Grimm intitulé en français *La vieille dans la forêt* (in : « *Little Brother and Little Sister and other tales* », illustré par Arthur Rackham, Constable and C^o Ltd, London, s.d.), où, justement, il est question d'un prince changé en arbre par une sorcière. C'est par la reconnaissance d'une servante à qui il a rendu service que le prince retrouve sa forme première. Rackham choisit d'évoquer le moment même de la métamorphose, quand les branches sinueuses de l'arbre développent à leur extrémité deux mains humaines tandis qu'un visage pur se dessine. A cet instant précis la tendresse va éclore entre les deux. On reste confondu par l'habileté de l'illustrateur qui imbrique organiquement la forme humaine naissante à celle de l'arbre, suggérant ainsi la relation entre le végétal et la virilité, matérialisée dans le geste d'élan amoureux du prince à peine rendu à lui-même.

Le monde de Rackham est celui des contrastes, entre la réalité et la légende, le civilisé et le primitif, le doux et le brutal — contraste

entre la jolie tête d'Alice et les formes inquiétantes ou grotesques de ses comparses (le Chapelier Fou, la Reine). Rackham est un visionnaire, comme Gustave Doré et, en prenant du recul par rapport à l'écrit, il se divertit à présenter à son public sa propre interprétation des textes qu'il illustre, qu'il transfigure, tels *Rip Van Winkle* (1905), *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906) et *Alice in Wonderland* (1907) qui sont ses chefs-d'œuvre. Il ne se donne jamais la peine d'adoucir l'univers qu'il livre où l'horreur est souvent présente dans le regard des personnages, où les moments déprimants se retrouvent tout au long : dans le conte de Grimm *Maid Maleen* par exemple, la fille du roi et sa servante, ayant réussi à sortir de leur tour-pression, examinent avec angoisse un monde en ruines autour d'elles.

Le merveilleux tient parfois dans la juxtaposition d'éléments incompatibles, au léger dérapage de la réalité vers l'insolite ou même le fantastique. Examinons les images de *Peter Pan* : la scène amusante où la marchande de ballons rebondie s'envole, emportée par ses ballons devant la grille du parc (réalisant l'espoir secret des enfants de Kensington !), le gnome qui surgit d'un massif de tulipes à la tombée de la nuit sont l'expression d'une fantaisie pleine d'humour. L'illustrateur suggère des choses plus profondes dans les scènes montrant Peter Pan lui-même. On voit le bébé, âgé de quelques jours, enveloppé de sa longue chemise de nuit blanche, survolant Londres et ses milliers de cheminées fumantes à la recherche des jardins de Kensington — enfant en rupture avec sa famille, avec la chaleur maternelle. Là où un illustrateur victorien aurait traité la scène en vol de l'ange, en sacrifiant au culte du corps de l'enfant, un Rackham méticuleux et inspiré fait surgir l'impossible d'une façon toute naturelle. Mais l'illustration la plus émouvante est celle où Peter Pan, aux rondeurs de bébé, a enlevé sa chemise de nuit pour en faire une voile de bateau et voguer sur

la Serpentine dans un nid d'oiseau. Arrivera-t-il à dépasser la voûte du pont, sombre et interminable, pour atteindre son but, sa mère ?

Parmi ses contemporains, beaucoup se spécialiseront dans le merveilleux, entre autres les trois frères Robinson, Edmond Dulac et Kay Nielsen. Trop souvent leurs albums tombent dans le genre du livre-cadeau de luxe et les illustrations ne réussissent pas à s'affranchir des écoles stylistiques dominantes. Aussi, aux planches trop léchées des Robinson pour les contes d'Andersen, préférera-t-on celles de Dulac, parues chez Piazza en 1912 (dans la version française). Ces images très raffinées, influencées par l'estampe japonaise et l'Art Nouveau, s'imposent par leur atmosphère poétique. Les tons fondus, la composition davantage basée sur les valeurs que sur le dessin, la fidélité au texte caractérisent ce recueil où se distinguent certaines planches : l'agonie de l'empereur qui voit le spectre de la mort approcher (*Le rossignol et l'empereur de Chine*), la séparation du renne et de Gerda sur fond de paysage lapon juste illuminé par un buisson de baies rouges (*La Reine des Neiges*), ou encore le cortège du Grand-Duc, nu sous le dais d'apparat, à l'humour retenu (*Les habits neufs de l'empereur*). Ces illustrations plongent avec moins de vigueur que celles de Rackham dans l'inconscient, mais elles charment. Après la Première Guerre mondiale, cette conception d'un art de l'illustration trop sophistiqué est complètement remise en question par les tenants du modernisme qui prônent le retour aux lignes simples et aux tons francs.

André Hellé, dans *Le petit elfe Ferme-l'Œil*, ballet pour enfants de Florent Schmitt d'après Andersen, se sert du pochoir pour colorier ses personnages-marionnettes, selon la tradition des images d'Épinal (édité et imprimé par A. Tolmer, 1924).

Félix LORIUX, lui, est subjugué par le monde

vivant et promène un regard d'entomologiste dans les contrées du merveilleux, en parsemant son œuvre d'insectes, d'oiseaux, de lapins, toute une faune innocente et bon enfant qui dédramatise complètement les histoires de Perrault qu'il propose pour Hachette (2 volumes, 1926). Son passage par la publicité lui permet d'acquérir un graphisme efficace aux lignes élégantes très valorisées par une utilisation de couleurs gaies. Des oranges et des rouges lumineux jouent avec leur complémentaires vert-laitue et bleu-violet dans une jubilation toute empreinte de l'esprit d'enfance. Les figures humaines parfois mièvres laissent heureusement la première place aux animaux qu'il dessine avec prédilection. Aussi *Le petit Chaperon Rouge* est-il le plus réussi de la série où le loup assez grand-guignolesque montre des yeux jaunes énormes et une monstrueuse langue rouge. On peut aussi admirer un chat botté plein de panache dont les immenses moustaches s'étalent sur la page ou l'attelage de bélier de Peau d'Ane dans la nuit étoilée. Pas de mystère ni de terreur chez LORIUX mais une paraphrase souriante mettant davantage l'accent sur les détails amusants que sur la structure du récit. (On comprend que Walt Disney ait utilisé sans vergogne son talent pour la publication des *Silly Symphonies* chez Hachette, dans les années 30 !) LORIUX apparaît aujourd'hui comme un représentant de cette race d'illustrateurs honnêtes et ingénieux qui, sans avoir le don de transmuier le conte par leur pouvoir évocateur, inventent des détails savoureux et donnent une tranquille interprétation au premier degré des textes pour la joie d'un public ingénu.

Pour clore la période qui nous intéresse ici, c'est sur Samivel que nous nous arrêterons un instant, et plus précisément sur sa magistrale création du *Joueur de flûte de Hamelin*. Il réécrit cette histoire très ancienne à sa manière, dans une langue verte et imagée, et il l'illustre d'aquarelles dans un petit format,

celui des Albums du Père Castor qui éditent l'album en 1942. Autant Lorioux accumule les éléments secondaires, autant Samivel va droit à l'essentiel. Les lignes sont simples, souples, les personnages, campés avec une étonnante économie de moyens, vivent et sont expressifs. Régulièrement, l'image en couleurs fait face à la page de texte qui laisse une petite place à un dessin en noir et blanc soulignant un détail facétieux. L'illustrateur utilise avec intelligence le support blanc de la page pour faire ressortir une composition aux éléments bien individualisés, très lisibles et harmonieusement répartis. La suggestion du mouvement est très présente dans l'arrivée de la troupe des rats à Hamelin, par exemple. Le serpent noir se perdant dans la profondeur du paysage enneigé a bien de quoi affoler le veilleur de nuit. Les couleurs primaires douces (bleu clair, rouge, ocre clair) associées au noir, laissant beaucoup de place au fond blanc, créent un espace adapté au format de la page — et, au milieu de l'album, de la double page réservée judicieusement à l'envahissement de la ville par les rats aux yeux de braise. Pourtant, jamais Samivel ne tombe dans la trivialité. Le contrepoids poétique est offert dans le personnage du joueur de flûte, quintessence du baladin sans racines, personnage désincarné, noble au milieu de tous ces matérialistes repus. Son bizarre costume, vert au moment de sa première intervention, rouge lorsqu'il enlèvera tous les enfants, suf-

fit à évoquer son appartenance à un autre univers, celui de la poésie. La trouvaille de Samivel est de le représenter dans son attitude de flûtiste par en-dessous, comme le voyaient les enfants accourant auprès de lui et dominés par sa stature, fascinés par cette musique d'une autre sphère.

Ce petit livre léger et sans prétention est sans doute l'anti-Perrault illustré par Gustave Doré, lourd volume in-folio que seuls pouvaient manipuler les adultes, qui ne pouvait qu'intimider les enfants. L'auteur-illustrateur Samivel prouve que l'on peut, dans un propos très modeste, développer une qualité artistique de premier ordre. La complémentarité entre le texte et l'illustration, des couleurs heureuses, une composition cohérente et vigoureuse réussissent à faire éclore un lyrisme discret capable d'émouvoir des enfants même petits.

Dans ce panorama sélectif, bien des noms manquent (et non des moindres), bien des courants sont passés sous silence (les images d'Epinal, par exemple, qui ont propagé si activement pendant six ou sept générations les contes populaires et merveilleux, et imprimé leurs archétypes sur le sol français). Mais il s'agit moins ici d'une étude exhaustive que de quelques arrêts forcément arbitraires sur des images-symboles auxquelles les textes sont largement redevables. ■

BIBLIOGRAPHIE

Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur (3 volumes et 1 volume complémentaire avec les index). Beltz Verlag, cop. 1982.

RIES (Hans) : *Paraphrasierende Märchenillustration* (La Paraphrase dans l'illustration des contes), in : *Jugendliteratur* n°3, 1983. Berne, Schweizerischer Bund für Jugendliteratur.

OPIE (Iona and Peter) : *The Classic Fairy Tales*. London, Oxford University Press, cop. 1974.

La Vie et l'œuvre de Gustave Doré. Etude de Annie Renonciat. Bibliothèque des Arts, 1983.

FEAVER (William) : *Les Images de notre enfance : deux siècles d'illustrations de livres d'enfants*. Le Chêne, 1976.

Ivan Bilibine, réalisation et texte : Sergueï Golynets. Editions d'art Aurore, Léningrad, 1981.

MUIR (Percy) : *English children's Books, 1600-1900*. BT Batsford Ltd, London, cop. 1954.

BUCHANAN-BROWN (John) : *The Book illustrations of George Cruikshank*. David & Charles, London, 1980.