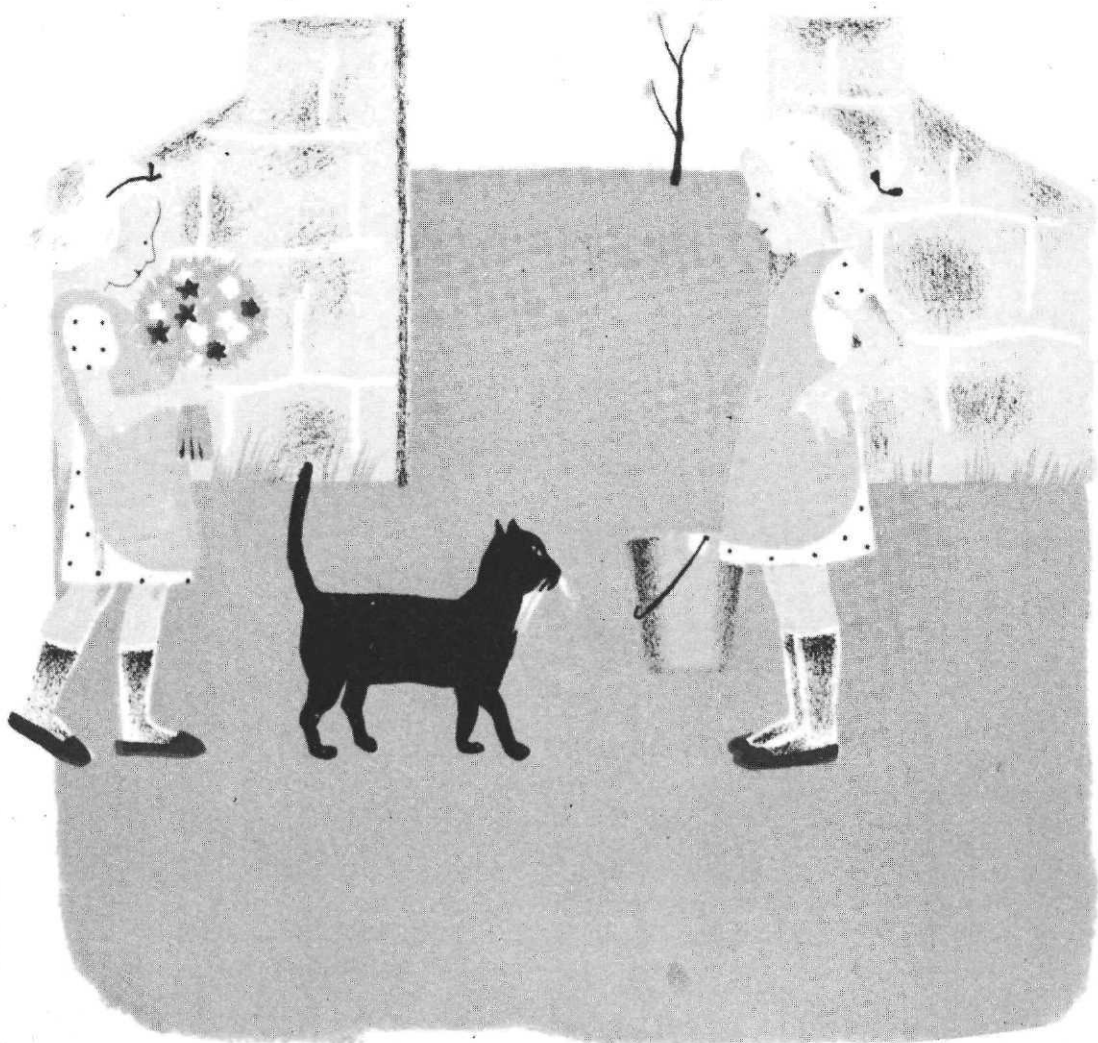


Les illustrations originales
des Contes du Chat Perché :

DIFFÉRENTES FORMES D'AYMÉ

par Claude-Anne Parmegiani



Dessin de Nathalie Parain pour *Le cerf et le chien*, Gallimard, 1938.

*Claude-Anne Parmegiani est responsable de la formation
à la Joie par les livres, et spécialisée dans l'histoire
de l'imagerie enfantine. Elle a recherché les illustrations originales
des Contes du Chat Perché et s'est interrogée sur le rapport
entre le texte et les images nées de la rencontre
de Marcel Aymé et Nathalie Parain .*

Si on connaît bien les Contes du Chat Perché, on les lit peu ; car ils sont victimes, comme les Fables de La Fontaine, d'une renommée qui les confine dans un panthéon scolaire où, rangés parmi les classiques de la littérature enfantine, on les soupçonne d'être ennuyeux. Les adultes, assurés de la légitimité du genre, se persuadent aisément qu'ils sont réservés à un âge où l'école se charge d'enseigner les rudiments d'une culture nécessaire mais fastidieuse et se dispensent de les lire. Regrettable erreur, qui prive le lecteur de « 4 à 75 ans » d'un véritable plaisir, alors que Marcel Aymé affirme lui-même ne pas vouloir se limiter à un public spécifique : « *En écrivant ces Contes [...], je ne savais pas, sauf pour le dernier, qu'ils seraient des contes d'enfants. Je les écrivais pour reposer les lecteurs éventuels de leurs tristes aventures où l'amour et l'argent sont si bien entremêlés qu'on les prend à chaque instant l'un pour l'autre, ce qui est forcément fatigant. Mes histoires sont donc des histoires simples, sans amour et sans argent.* » Et il enfonce le clou en faisant un constat qui reste toujours d'actualité : « *Si j'en crois mes souvenirs entre 6 et 12 ans, la littérature qui veut se mettre au niveau de l'enfant se ressent fâcheusement des limites qu'elle s'impose car la cible est étroite. Décider qu'on va faire un livre pour les moins de dix ans, c'est un peu comme si l'on écrivait, comble de ridicule, la prière d'insérer avant le livre lui-même.* »

Les Contes du Chat Perché commencent donc à paraître à la NRF en 1934. Le premier volume comprend : *Le loup, Les bœufs,*

Le petit coq noir, Le chien. Puis à partir de 1935 chaque histoire est publiée séparément sous forme d'un livre souple qui a la taille et l'épaisseur d'un cahier d'écolier (18×24 cm). L'édition originale des 17 titres constituant le corpus des Contes s'arrête en 1946 ; elle est illustrée par trois artistes dans des styles très différents.

Le premier en date est Natan Altman, peintre soviétique de réputation internationale qui, après avoir participé aux manifestations d'Agit Prop, travaille en France de 1928 à 1935. Il illustre le recueil paru en 1934, puis *Le mauvais jars* et enfin *L'éléphant* en 1935. A son retour en URSS, Madeleine Parry lui succède : *La buse et le cochon* (1936), *L'âne et le cheval* (1937). Mais son plagiat du graphisme d'Altman ne satisfait ni l'éditeur ni l'auteur qui songent alors à faire appel à une autre artiste d'origine russe, connue pour la création de livres d'activités à l'Atelier du Père Castor.

Nathalie Parain est l'illustratrice préférée de Marcel Aymé, sa collaboration d'une longueur et d'une qualité exceptionnelles porte sur l'ensemble de l'œuvre. Elle débute en 1937 : *Le canard et la panthère*, puis *Le cerf et le chien* (1938), *Le paon* (1938), *Les cygnes* (1939), *Le mouton* (1940), *Les boîtes de peinture* (1941), *Les vaches* (1942), *La patte du chat* (1944), *Le problème* (1946) ; elle est complétée par l'illustration de deux recueils parus en 1950 et 1953 qui regroupent certains titres.

Le pouvoir des mots

Marc Soriano, en qualifiant ces histoires d'anti-contes, exprime le détournement fait par Marcel Aymé quand il emprunte au conte ses structures, ses personnages, ses archétypes qu'il subvertit par le biais de l'écriture. A mi-chemin entre Perrault (noblesse oblige !) et Ionesco proches de Perrault par la convention littéraire et de Ionesco par la réflexion sur les fonctions du langage, les Contes du Chat Perché oscillent entre deux pôles : le message symbolique de l'adulte et la volonté ludique de l'enfant.

Auteur de nouvelles et de pièces de théâtre (*Lucienne et le boucher* date de 1932), Marcel Aymé est avant tout un conteur, c'est-à-dire quelqu'un qui croit dans le pouvoir des mots. Il est intéressant de noter qu'il entreprend la rédaction du cycle du Chat Perché dès qu'il connaît la consécration littéraire, c'est-à-dire aussitôt après la publication de la *Jument verte* (1933). Délivré de l'anonymat besogneux de la littérature, cet écrivain, connu pour sa causticité et son amitié fidèle pour Louis-Ferdinand Céline, engage avec l'enfant un dialogue dont l'ampleur, la gravité, la durée, s'étendant sur une des périodes les plus dramatiques de l'histoire contemporaine, excluent de le considérer comme le simple délassement d'un écrivain blasé par le succès.

D'emblée Marcel Aymé annonce la couleur : s'il revendique la tradition du conte merveilleux, c'est pour en jouer un air à sa façon. Dans la première histoire, il lui suffit d'évoquer un titre célèbre pour susciter des connotations qui lui permettent de prendre ses distances avec les lois du genre et avec les stéréotypes qu'il véhicule :

« Dites donc, Loup, j'avais oublié le petit Chaperon rouge. Parlons-en un peu du petit Chaperon rouge, voulez-vous ? » Point n'est besoin d'autres précisions pour que le lecteur se rappelle l'issue fatale du conte :

« Tout de même, soupira la plus blonde, vous avez mangé le petit Chaperon rouge ». Et à partir de cet instant, l'histoire prend une autre direction :

« Je ne vous dis pas, consentit le loup. Je l'ai mangé, c'est entendu. Mais c'est un péché de jeunesse. Il y a si longtemps, n'est-ce pas ? A tout péché miséricorde... Et puis, si vous saviez les tracasseries que j'ai eues à cause de cette petite : pensez donc, l'affaire était dans tous les journaux, et naturellement, on en a dit plus long qu'il n'y en avait. Tenez, on est allé jusqu'à dire que j'avais commencé par manger la grand'mère, eh bien, ce n'est pas vrai du tout... »

« Ici le loup se mit à ricaner, malgré lui, et probablement sans bien se rendre compte qu'il ricanait :

« — Je vous demande un peu ! manger de la grand'mère, alors que j'avais une petite fille bien fraîche qui m'attendait pour mon déjeuner : je ne suis pas si bête... »

Après avoir promené le lecteur jusqu'à lui faire perdre le sens (au propre comme au figuré) à travers tous les chemins de traverse du conte, après en avoir démonté toutes les ficelles, l'auteur change de tactique et insiste sur la réalité du danger :

« Au souvenir de ce repas de chair fraîche, le loup ne put se tenir de passer plusieurs fois sa grande langue sur ses babines, découvrant de longues dents pointues qui n'étaient pas pour rassurer les deux petites. » (*Le loup*, 1934).

Avec une naïveté feinte, Marcel Aymé s'amuse donc à prendre les topiques et les mots à la lettre. Partant, il dénonce, à travers cette transparence illusoire, le risque d'un jeu où le mensonge, né d'un divertissement enfantin, devient réalité. Dans *Le loup*, *L'éléphant*, *L'âne et le cheval*, *Les boîtes de peinture*, il rappelle l'angoissante interrogation de l'homme devant les pouvoirs du langage. Mais là où l'enfant stimule l'imaginaire à l'aide d'une formulette qui tire sa qualité magique d'une infraction à la grammaire

« on dirait que je s'rais », les Contes laissent apparaître un caractère d'irréversibilité dramatique. Dans un cas, le double conditionnel enfantin est un billet aller et retour qui, après avoir convoqué l'enchantement, renvoie à l'univers rationnel ; dans l'autre, c'est un artifice qui se pétrifie et révèle un piège meurtrier.

L'enfance, tentée par le rêve de bonheur qu'offre l'affectueuse compagnie des bêtes, doit y renoncer pour faire le dur apprentissage de la Loi enseignée par les parents (in : *Le canard et la panthère*). La familiarité qu'entretiennent les petites Delphine et Marinette avec le monde merveilleux les conduit à transgresser les règles humaines. Le sacrifice de l'utopie animale est alors nécessaire pour leur permettre de reprendre leur place dans la société des hommes, en dissimulant leur fugue grâce à un mensonge sublimé par l'art : le vieux cygne mourant chante pour ensorceler les parents et les retarder (in : *Les cygnes*). Dans cette perspective, il n'est d'autre alternative pour les bêtes que de mourir ou de se soumettre à un esclavage dégradant : soit qu'elles choisissent la liberté qu'elles paient au prix de leur vie, soit qu'elles subissent la tyrannie de l'homme et acceptent l'aliénation du travail, ce qui ne les empêche pas à l'occasion de finir à la casse-rolle (in : *Le cerf et le chien*, *Le petit coq noir*, *Les bœufs*).

Nul doute qu'il y ait eu coïncidence entre l'œuvre d'un écrivain acharné à traquer l'illusion des apparences et à sonder l'opacité existant entre être et paraître, et l'état d'enfance. La dérision de l'auteur pour adultes devient alors désinvolture amusée, l'ironie grinçante sourire moqueur qui prend prétexte d'un genre pour transformer l'espèglerie de l'enfant en Grand Jeu, en drame existentiel qui jamais n'oublie le péril qu'il y a à se soumettre à l'épreuve de la Vérité. C'est pourquoi les Contes du Chat Perché sont des histoires tristes, écrites sur un ton badin, mais des histoires vraies d'amour et de mort qui,

bien souvent, finissent mal, d'où la difficulté de les illustrer. Les deux artistes qui l'ont fait du vivant de leur auteur en ont donné une lecture qui, pour être contradictoire, n'en est pas moins signifiante.

Le choc des images

Le style de Natan Altman allie une malice savante à une naïveté enfantine : ce qui lui donne un air de fraîcheur et de gaieté irrésistible. La vivacité des couleurs, utilisées à des fins narratives autant que décoratives, rappelle la tradition folklorique de l'Europe de l'Est. Les images occupent en général une demi-page ; elles sont matériellement enveloppées par le texte qui les enferme dans une parenthèse typographique. Elles se présentent sous la forme d'un médaillon, découpé sur un fond gris, qui fait penser à un éclairage de scène. La présence de ce halo lumineux produit un effet de focalisation qui, concentré sur les personnages, les met en vedette. Le caractère spectaculaire de la représentation, en créant un refoulement des éléments anecdotiques et contingents, exclut toute trace de réalisme. Les illustrations de Altman désignent donc bien l'espace symbolique du conte.

Les grands gagnants de cette mise en scène sont les bêtes. Le nombre de leur apparition, leur échelle, leur importance, leur diversité, obligent à n'avoir d'yeux que pour elles. L'anthropomorphisme, inspiré du conte populaire, est donc suscité par des attributs et des positions humaines. L'animal n'est pas habillé, c'est un animal savant tel qu'on le voit dans les spectacles forains ; il n'est ni effrayant, ni fabuleux. Ce n'est pas un animal doté de pouvoirs magiques ; il n'est pas un relais symbolique pour la satire sociale ; tout juste est-il parodique dans la mesure où il se veut divertissant. Par contre les bœufs, le coq noir, le chien sont d'authentiques personnages de papier qui séduisent par leur intention graphique et leur drôlerie.

Les illustrations d'Altman conservent le caractère bon enfant de la fable populaire. Espiègles et primesautières, elles font un pied de nez au pessimisme de l'auteur et renvoient à l'univers ludique des Contes. Nourries des mêmes références enfantines que le texte, elles en donnent une équivalence visuelle assez fidèle.

Après le bref intermède de Madeleine Parry, Nathalie Parain illustre pendant seize années consécutives toutes les versions des Contes du Chat Perché. En 1937, quand elle entreprend ce travail de longue haleine, elle a déjà eu l'occasion de réfléchir sur le rôle de l'image en illustrant aussi bien un conte populaire de la tradition russe comme *Baba Yaga* (1932), que de brèves histoires dues au vagabondage de deux géants de la littérature moderne : *Châtaigne* de Tchekov (1934) et *Histoires vraies* de Tolstoï (1936).

La durée exceptionnelle de sa participation aux Contes du Chat Perché lui permet d'approfondir, d'explicitier, d'éclairer sous un jour nouveau la capacité de l'illustration à rendre compte de la dimension temporelle et imaginaire du conte. Démarche qui trouve son expression la plus achevée entre 1937 et 1942, années pendant lesquelles sont publiés : *Le canard et la panthère*, *Le paon*, *Les cygnes*, *Le mouton*, *Le cerf et le chien*, *Les boîtes de peinture*. Durant cette période, la volonté de Nathalie Parain de trouver une équivalence plastique à l'innocence enfantine au moyen d'une recherche de pureté et de transparence formelle est particulièrement servie par la qualité technique des lithographies réalisées chez Mourlot.

En 1942, le passage à l'impression en quadrichromie oblige l'illustratrice à modifier son style ; afin d'en préserver la lisibilité, elle est contrainte de renoncer à l'utilisation systématique des aplats de couleurs et à accuser les contrastes.

La collaboration de Nathalie Parain suscite un remaniement de la mise en page et un soin tout particulier apporté au choix de la typo-

graphie et de la palette chromatique. L'image a désormais la part belle : à chaque page de texte correspond une pleine page illustrée ; située d'abord à gauche, elle passe ensuite à droite après s'être épanouie dans une double page centrale. Cette disposition confère aux éditions originales un caractère singulier qui ne rentre ni dans la catégorie de l'album où domine l'image, ni dans la catégorie du livre illustré où domine le texte. Le rapport des forces qu'elle institue oblige à une lecture double et surtout dialectique qui tire son sens de cette nouvelle alliance entre le texte et l'image.

La volonté hégémonique de l'illustration saute aux yeux dès l'abord, son premier acte d'indépendance consistant à refuser tout indice anthropomorphique : seul le cheval des *Boîtes de peinture* a le droit de verser une larme. Sa seconde révolte réside dans un décalage matériel avec le texte. Cette fronde la conduit à retrouver la formule des images associées, chère à l'album, et à réintroduire un continuum temporel où interviennent des séquences souvent ternaires. Le procédé favorise un ordre discursif comparable à la structure linéaire mise en œuvre par le récit. L'image, quand elle étire, contracte ou dilate certains épisodes, superpose son rythme propre au rythme du texte. Par répétition ou par omission, elle parvient à une cristallisation visuelle de la dimension symbolique du conte, accusée par le caractère abstrait de la technique de l'aplat et la fluidité de l'estampe.

Les Bleus à l'âme de l'enfance

Couchée sur la page, l'image assume alors une double fonction sémantique et poétique. Elle montre, elle dénote mais aussi elle respire, elle rêve. Dans *Le paon*, l'emblème du château, incrusté comme une bulle de bande dessinée dans le coin gauche de l'illustration, devient le signe éclatant de la distinction dont

la basse-cour toute entière est obsédée ; répété trois fois, il prend valeur de signal en renchérissant sur son rôle d'avertissement. Dans la dernière image du *Canard et de la panthère*, l'impressionnante remontée du papier symbolise l'accomplissement du deuil : blancheur de la neige figurée dans laquelle la panthère s'enfonce jusqu'à la mort, blancheur de l'espace plastique dans lequel l'histoire se résorbe jusqu'à la fin, blancheur du linceul virtuel qui renvoie à l'infinie douleur de l'absence, blancheur de la feuille réelle qui invite à retourner au début du livre et à recommencer l'histoire. Ainsi l'illustration, quand elle prend au sérieux le public des enfants, trouve une forme qui, s'adressant à sa sensibilité, acquiert un caractère magique suffisant pour enflammer la braise de l'imagination et laisser un souvenir mémorable.

Ce travail sur la mémoire est favorisé, entre autres, par l'inscription dans la durée de la collaboration de Nathalie Parain. Livre après livre, l'illustratrice rappelle le cadre immuable des Contes. Le monde clos et utopique de l'enfance est représenté par la cour de la ferme qui n'est autre que la maison familiale de son mari, le philosophe Brice Parain, où elle passait les vacances d'été. La vision des bâtiments en hémicycle se trouve souvent glorifiée par la composition d'une double page centrale ; l'ouverture sur une campagne sans clôture accuse leur isolement au cœur d'une nature qui les protège et les menace tout à la fois. Le portail balise les limites du territoire : il marque la frontière entre l'univers merveilleux des bêtes et l'univers social des hommes. Le seuil de pierre, la fenêtre à croisillons évoquent l'intimité du foyer et l'enfermement familial. Ces signes, réitératifs, assu-

ment une fonction symbolique qui est amplifiée par une recherche sur la propriété sensible de la couleur à stimuler l'émotion.

La palette des Contes est le plus souvent limitée à l'emploi de tons mats, de camaïeux sourds, tantôt animés par le feu des ocres ou rompus par la majesté du noir. Partout où Nathalie Parain cherche à peindre les bleus à l'âme, en se servant du contenu expressif des couleurs pour fixer visuellement le caractère d'un texte, la subtilité des gris, le raffinement des verts céladons, la simplicité des bleus céruléens désignent la part secrète et douloureuse de l'enfance qui s'exprime dans : *Le cerf et le chien*, *Le canard et la panthère*, *Les cygnes*, *Les boîtes de peinture*. Car, à cette époque, chaque histoire possède une coloration particulière, déterminée par son thème et résumée dans un accord de deux couleurs qu'annonce la page de couverture. Ainsi, d'un livre à l'autre, on retrouve l'univers familier des petites, vu à travers un prisme coloré qui varie en fonction des heures du jour, du cycle des saisons, ou des alternances du cœur ; un peu à la manière, toutes proportions gardées, d'un Claude Monet regardant les Meules de foin.

L'accumulation de ces images, leur valeur symbolique obtenue à l'aide d'une esthétique fondée sur la rigueur et l'exigence de pureté formelle, leur qualité plastique, développent au fur et à mesure des parutions une imagerie visuelle qui enrichit considérablement la lecture des Contes du Chat Perché. On comprend alors l'attachement de Marcel Aymé pour ces illustrations qui, bien que formant contrepoint avec le texte, sont un creuset où s'allume et s'embrase l'affectivité des enfants. ■

BIBLIOGRAPHIE

Aucune des versions originales des Contes du Chat Perché n'a été rééditée ; par contre d'autres illustrateurs ont collaboré avec plus ou moins de bonheur au regroupement tardif, connu sous le titre de Contes Bleus, Contes Rouges : Palayer (1963), Eléonore Schmid (1978), Philippe Dumas (1979) ; et tout récemment il vient de paraître une publication en fascicules séparés illustrés par Claudine et Roland Sabatier (1985).