

LA COMTESSE ILLUSTRÉE

par Claude-Anne Parmegiani

*Autant d'illustrateurs, autant de lectures distinctes :
Claude-Anne Parmegiani nous invite à saisir les interprétations
des différents illustrateurs de la Comtesse
jusqu'aux créations les plus récentes.*

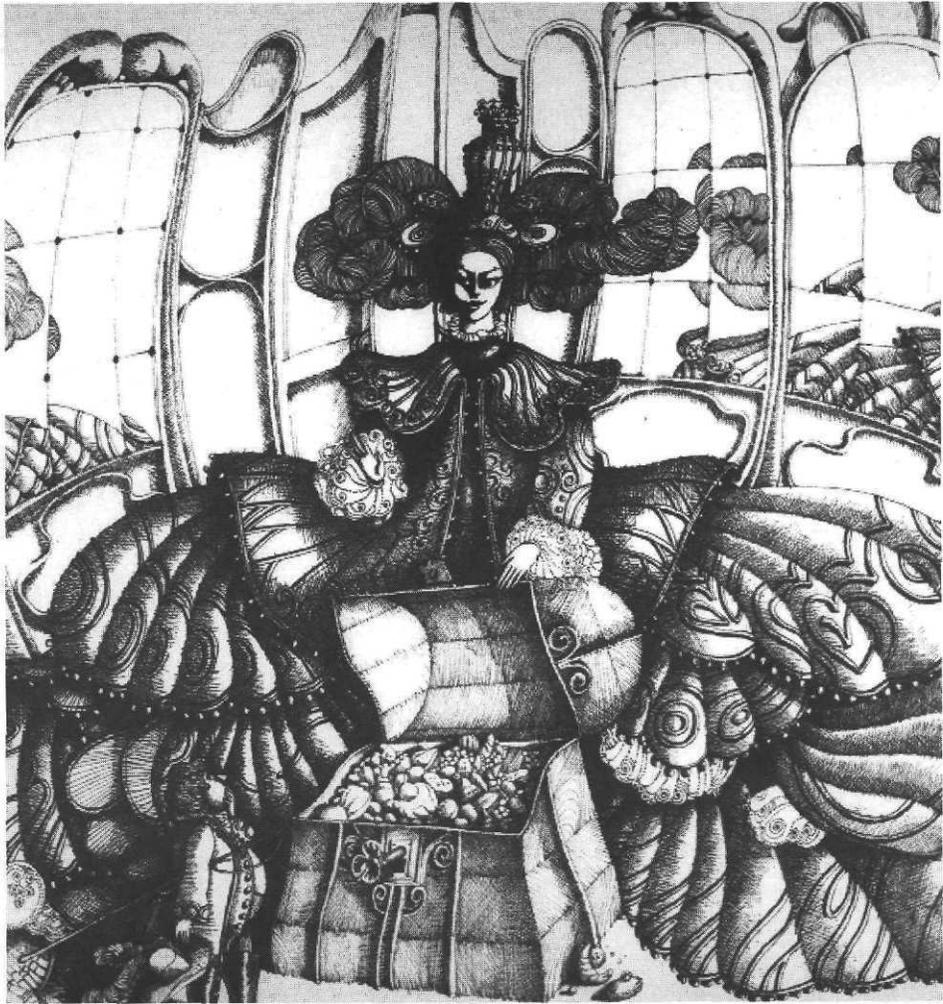


Nouveaux contes de fées, ill. Gustave Doré, 1856

Qu'en est-il des illustrations de la Comtesse de Ségur aujourd'hui ? Sommes-nous en face d'un phénomène comparable à celui des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne dont l'édition Hetzel est en partie contemporaine de la publication de la Comtesse dans la fameuse Bibliothèque Rose ? Il semble bien en effet que, dans les deux cas, les illustrations inaugurales constituent une référence. Mais si la parfaite complémentarité entre le texte de Jules Verne et les illustrations d'origine a, semble-t-il,

impressionné les dessinateurs au point qu'aucun, depuis lors, n'a osé relever le challenge, il n'en va pas de même pour Ségur. Car celle-ci a fait l'objet de tentatives de modernisation. Or, la publication actuelle de l'œuvre romanesque paraît toujours accompagnée de ses illustrations d'origine.

Certes, il convient de distinguer entre les différents genres abordés par la Comtesse, tout en précisant que, dans tous les cas, le choix des illustrateurs a été effectué par



La forêt des lilas, ill. Nicole Claveloux, Harlin Quist, 1970

Hachette avec le plus grand soin. Emile Templier, avec lequel l'auteur se trouve souvent en désaccord, veille à ce que les élus aient déjà fait leurs preuves et soient des artistes reconnus. Aussi la brochette d'illustrateurs attachés à l'œuvre de Ségur est-elle composée en grande partie de noms illustres : Gustave Doré (les *Nouveaux contes de fées pour les petits enfants*), Julius Schnorr von Carosfeld (l'œuvre religieuse) et enfin Bertall, Castelli, Bayard, Foulquier, Feroggio, Gerlier (les romans).

Des images enchantées

Les *Nouveaux contes de fées* paraissent en épisodes dans la « Semaine des enfants » à partir d'octobre 1856, accompagnés de vingt vignettes de Gustave Doré. A cette époque, Doré est déjà un artiste célèbre, les illustrations de Rabelais (1854) ayant assuré sa renommée. La Comtesse, en revanche, face à cet enfant prodige, est un auteur débutant de 56 ans. L'illustrateur, nonobstant sa gloire, n'a que 24 ans ; et s'il possède une technique éblouissante, il conserve toute la fraîcheur d'invention de la jeunesse. Bien qu'il ait déjà en projet l'édition illustrée de tous les chefs-d'œuvre de la littérature occidentale, il multiplie ses collaborations avec Hachette, montrant par là son intérêt pour le folklore et les récits merveilleux destinés aux enfants. Il vient précisément d'illustrer *Les contes d'une vieille fille à ses neveux* de Madame de Girardin. Son choix pour illustrer la première œuvre de la Comtesse semble tout indiqué à l'éditeur.

La rencontre de ces deux talents encore neufs est un véritable bonheur. Les textes de la Comtesse, inspirés par le Cabinet des Fées et par les contes de Madame d'Aulnoy, trouvent ici un complément figuré parfaitement adapté à la préciosité du genre. La sensibilité de Doré fait merveille car il combine l'innocence de l'enfance avec l'élégance du

XVIII^e siècle. Il se dégage de ses illustrations une délicatesse, une poésie sincère qui s'expriment à travers la grâce du dessin et la légèreté des figures. Aucun gros plan, mais un trait qui brosse des panoramiques où les personnages sont immergés dans une nature complice, luxuriante. Le caractère pittoresque que les contemporains reprocheront tant à l'artiste est ici absent. Il semble bien que la naïveté des *Contes*, la simplicité de leur écriture aient infléchi son goût pour le grandiose et l'aient détourné d'effets trop spectaculaires. En revanche, l'élégance de la composition combinée avec des formes ciselées lui permettent de peindre des figures fantastiques (en particulier animales) où il n'entre aucun caractère dramatique ou tragique, mais la fantaisie d'une imagination fertile. La vision d'un monde métamorphosé par le sentiment d'enfance devient ici un rêve aérien, emporté par une inspiration ingénue.

Les *Nouveaux contes de fées pour les petits enfants* comptent parmi les chefs-d'œuvre de la littérature illustrée pour enfants. Ils seront édités en volume en 1857. L'éditeur y adjoindra quelques vignettes totalement insignifiantes, dues à Gerlier. Six ans plus tard, quand Doré illustrera les *Contes* de Perrault, il ne retrouvera pas cet état de grâce : la fantaisie et la fraîcheur de jeunesse se sont envolées, elles sont remplacées par la gravité de la maturité.

Curieusement, une situation similaire se produit à l'époque contemporaine lorsqu'une jeune illustratrice s'attaque à l'*Histoire de Blondine, de Bonne-Biche et de Beau-Minon* à l'instigation de François Ruy-Vidal. La même ardeur, la même jeunesse animent éditeur et artiste encore néophytes. *La forêt des lilas*, conte de fées de la Comtesse de Ségur illustré par Nicole Claveloux (Un livre d'Harlin Quist, 1970), retrouve le climat de préciosité mais aussi la poésie naïve de Gustave Doré. Une reproduction sépia sur

papier bistre accuse encore le raffinement esthétique de l'image. L'écrasement de la perspective associé à un trait baroque suscite un climat d'étrangeté offrant une parenté formelle avec les visions surréalistes d'un Max Ernst, proches de certains délires enfantins. Le choix du titre : *La forêt des lilas*, annonce le point de vue exprimé par l'image ; l'envahissement prodigieux de la nature, l'exubérance des lignes, la bizarrerie des formes végétales, la répétition graphique sont chargés de visualiser la forêt enchantée des contes... Le livre peut rivaliser sans crainte avec l'édition d'origine. Malheureusement, cette vision très personnelle a été jugée trop sophistiquée par les contemporains et l'ouvrage est aujourd'hui introuvable. Les *Nouveaux contes de fées* continuent d'inspirer les illustrateurs français ou étrangers : il vient de paraître chez Hatier une *Histoire de Blondine*, illustrée par Mette Ivers.

Une illustration édifiante

L'œuvre religieuse à laquelle l'auteur attachait une grande importance est aujourd'hui peu connue des enfants : *L'Évangile d'une grand-mère I* (1865), *Les Actes des Apôtres* (1866), *L'Évangile d'une grand-mère II* (1869), et enfin *La Bible d'une grand-mère* (1869). L'illustration de tous ces ouvrages est confiée à Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) qui, au cours d'un séjour en Italie, avait adhéré au groupe des Nazaréens. Son choix est motivé, semble-t-il, par sa récente publication d'une Bible en images (1860) qui ne comprend pas moins de 240 illustrations. L'artiste, spécialiste dans sa jeunesse des sujets religieux, est à l'époque le peintre attitré de la cour de Bavière où il professe un art officiel et pompeux. Dès le départ, la Comtesse dénonce l'absence de sacré d'une représentation qui montre le Christ sous les traits d'un homme ordinaire : « ces illustrations anti-chrétiennes sont applicables à l'Évangile de

Renan ». Elle attribue l'insuccès de son *Évangile* à ces images impies. Elle exige que le travail de l'artiste lui soit soumis avant la publication des *Actes des Apôtres*. Car, en ce qui concerne le dogme, elle demande l'approbation de son fils Gaston : en effet, Monseigneur de Ségur est un ardent défenseur d'un catholicisme ultramontain.

En dehors des questions d'exégèse aux-quelles nous n'entendons rien, les griefs de la Comtesse semblent tout à fait fondés et les illustrations de Schnorr, dénuées de lyrisme, de fraîcheur, sont décevantes. Elles représentent des grandes figures antiques, nimbées d'une auréole ou ceintes de rayons (*Les Actes des Apôtres*), dont la sévérité est encore accusée par l'emploi des drapés grecs et une attitude compassée ; dans le second tome de *L'Évangile*, les paraboles sont traitées comme de simples anecdotes de la vie quotidienne, chargées de pompe et d'ennui. Ces scènes de genre demeurent si convenues qu'elles ne parviennent pas à traduire une émotion, un sentiment.

Cette « noblesse » serait-elle en accord avec le sujet et le ton du texte ? Non point, car la Comtesse, fine mouche, prend soin de rompre la gravité du propos par des réflexions familières soulignant le caractère pittoresque de certaines anecdotes :

« *Valentine* : Est-ce que la fiente d'hirondelle rend aveugle ?

— *Grand-mère* : Je ne sais pas du tout ! » (in : *La Bible d'une grand-mère*).

Nous sommes effectivement en présence d'une grand-mère racontant l'Histoire Sainte à ses petits-enfants, comme l'annonce le titre. Outre qu'elles constituent une trahison, ces illustrations ne tiennent pas compte de l'âge du lecteur ; l'emploi d'un style néo-classique et savant est inadapté au public qu'il laissera insensible.

En 1930, lorsque les éditions Hachette entendent actualiser le fonds Ségur, elles

confient l'illustration de l'œuvre religieuse à André Pécoud. Or, si le choix du premier illustrateur était justifié par sa carrière antérieure, rien dans le talent de Pécoud ne le destine à un sujet religieux. Le dessinateur sent d'ailleurs le danger et tente de l'éviter. Il substitue aux grands hors-texte de Schnorr des petites vignettes décoratives qui n'illustrent pas le texte, mais l'enjolivent grâce à un accompagnement figuré qui demeure allusif (esquisses de paysage, culs-de-lampe, etc.). Seules les couvertures sont fidèles au propos : elles s'inscrivent dans la tentative de modernisation et présentent une grand-mère, habillée d'une longue robe noire, entourée de jeunes enfants attentifs.

Le théâtre du petit monde

L'œuvre romanesque de la Comtesse est de loin la plus connue ; elle est aussi celle dont l'illustration est la plus variée. Mais, contrairement à l'édition des *Voyages extraordinaires* qui demeure un exemple de collaboration entre un éditeur et un auteur, les relations entre la Comtesse et Emile Templier laissent apparaître des dissensions, parfois fort vives, concernant le choix des illustrateurs et du rôle de l'image. La romancière proteste, avec vigueur, elle tempête, exige, mais n'obtient pas satisfaction. Est-ce pour cette raison que les éditions originales, contrairement aux romans de Jules Verne, ne présentent pas d'unité figurative ? Car, bien qu'on parle des « illustrateurs de Ségur », nous sommes ici en présence de lectures distinctes ; l'interprétation illustrée met donc en évidence les différentes facettes de l'œuvre romanesque, mais accuse également ses contradictions, voire ses limites. Trois noms dominent ; ce sont, dans l'ordre chronologique de leur participation : Bertall, Castelli, Bayard.

Bertall, dont la collaboration reste limitée aux titres du début : *Les petites filles*

modèles (1858) et *Les vacances* (1859), offre une lecture transparente du cycle de Fleurville. La romancière ne manque pas de lui reprocher « son insignifiance ». Car le dessinateur demeure un artiste romantique dont l'esprit est fort éloigné de l'univers ségurien. En revanche, il connaît admirablement la société décrite par l'auteur, et sa sensibilité sait transformer cette insignifiance en un air de distinction qui dénote l'univers des châteaux. Les personnages sont certes inexpressifs et conservent une attitude convenue, mais le trait traduit la délicatesse propre à l'état d'enfance ; son élégance, sa finesse apparaissent comme une volonté de réserve nécessaire à l'expression d'un climat social. L'emploi de stéréotypes figurés confère un aspect intemporel au récit qui autorise la peinture d'une série d'anecdotes touchantes, dépourvues de mièvrerie. Ainsi une physionomie simple, une attitude modeste gomme-t-elles tout caractère d'exception ; il en va de même pour le vêtement qui, à force de respect des conventions, finit par atténuer les différences sociales entre l'enfant de la noblesse et le petit paysan.

La peinture de scènes attendrissantes — en hors-texte — s'organise autour de quelques personnages unis par des gestes charmants. La grâce des figures répond à l'expression d'une sensibilité relationnelle. En outre, l'apparente neutralité du dessinateur lui permet d'introduire une tendresse dans les attitudes qu'on ne retrouve pas chez ses successeurs. La composition triangulaire obéit à un équilibre qui confère aux illustrations un air de bonheur qu'aucune autre ne présentera par la suite.

Car Bertall emploie ici un procédé qui surdétermine le discours figuré : il oppose des premiers plans très dessinés (personnages / héros) à des fonds à peine esquissés (paysage, décor / environnement). L'effet est très heureux ; non seulement il facilite la lisibilité de

l'image, mais il circonscrit l'espace privé ; il délimite la frontière entre l'individu et le milieu et sert à visualiser le climat privilégié de l'univers de Fleurville. Enfin, n'oublions pas que ces premiers titres, avant d'être publiés, sont des histoires racontées par une grand-mère à ses propres petits-enfants. La romancière s'adresse donc ici aux lecteurs de sa classe sociale dont Bertall peint avec un art discret les valeurs élitistes, l'éducation formaliste et les privilèges. Sans doute n'est-ce pas là l'objectif premier de la Comtesse, mais il n'en demeure pas moins que la lecture de Bertall est tout, sauf insignifiante.

A l'opposé se situe Castelli, l'illustrateur préféré de la Comtesse et celui qui collabore au plus grand nombre de titres : *Les malheurs de Sophie* (1859), *Les mémoires d'un âne* (1860), *La sœur de Gribouille* (1862), *Les deux nigauds* (1862), *Pauvre Blaise* (1862), *Jean qui grogne et Jean qui rit* (1865), *Un bon petit diable* (1865), *Diloy le chemineau* (1868). Bien que la romancière ne puisse se retenir de faire des remarques acerbes à son sujet, il est incontestablement celui qui comprend le mieux un message auquel il adhère au point de trouver les justes moyens de le visualiser avec efficacité.

En effet, Castelli, admirateur de Gustave Doré, s'inspire du sens de l'effet du maître post-romantique pour frapper l'imagination des enfants. Disons-le au risque de choquer, Castelli est l'exemple même de l'illustrateur hystérique : il peint avec excès des scènes d'action où tout est gesticulation, explosion, déflagration, écartèlement, démantèlement, chocs en tous genres. Chez lui, le monde entier semble saisi d'un délire convulsif, d'un mouvement paroxysmique qui se traduit par des compositions horizontales ou verticales où il peut à loisir montrer simultanément une cause et ses effets. Ainsi l'étirement en hauteur ou en longueur donne lieu à une trajectoire qui facilite la narrativité

figurée. L'artiste peut ainsi exprimer une dimension temporelle, nécessaire à la représentation du mouvement.

Dans le but de moraliser, Castelli introduit un découpage séquentiel, très rare dans l'illustration de l'époque. Il peut alors superposer deux temps distincts montrant la faute et ses conséquences. Dans *Les malheurs de Sophie*, deux images visualisent l'effet d'une bêtise : sur la première on voit Sophie s'appropriant à se tailler les sourcils, sur la seconde on voit son visage après l'acte. Dans les titres suivants, l'illustrateur insère plusieurs scènes hétérogènes dans une même image où il compose des portraits emblématiques, tels que la figure de Mme Bombeck surmontée par des roquets déchirant à belles dents un tissu où est inscrit son nom. Procédé plus rare encore, l'incrustation de bulles figurées dévoilant la pensée secrète des personnages : la vision de M. et Mme Gargilier assis au coin du feu coiffe les médailles de leurs deux enfants, objets d'un mutuel souci.

L'intention moralisatrice incite à la caricature où la laideur devient le signe apparent de la méchanceté. L'illustrateur ne répugne pas aux spectacles repoussants ou terrifiants qu'il juge instructifs. Il se complaît dans la vision sadique des catastrophes matérielles, des châtements corporels, des actions brutales. Et, pour être sûr d'être compris, il surenchérit avec des détails d'un réalisme saisissant.

A ce souci d'exactitude, Castelli joint une dimension allégorique qu'il est un des premiers à introduire dans l'illustration pour enfants. Mais alors que le procédé de rhétorique, fréquent dans la peinture savante du XIX^e siècle, est un moyen de concrétiser de façon élégante des idées abstraites, des phénomènes culturels ou des faits de société, Castelli s'en sert pour avoir une action psychologique sur l'imagination du lecteur enfant. Cette volonté, qu'il est d'ailleurs le

seul à manifester parmi les imagiers de Ségur, témoigne de l'intérêt qu'il porte aux besoins spécifiques de son public. C'est là sa force et aussi sa faiblesse. Car il aurait pu devenir un caricaturiste à la Daumier, si sa conception manichéenne du monde ne l'avait enfermé dans cette vision moralisante. Limitées par leur obsession éducative, ses illustrations conservent un caractère artificiel dû au carcan idéologique. Son trait satirique ne dénonce pas le Mal, les vices de la société, les contradictions de l'âme humaine, les abysses de l'inconscient, il tempête exclusivement contre les méfaits d'une éducation anti-chrétienne.

Quel est le lecteur qui ne se souvient du célèbre cauchemar de la mère Mac'Miche (in : *Un bon petit diable*) ? Alors que l'illustrateur pouvait utiliser l'image cornue et fourchue du folklore traditionnel, plus familière et donc moins effrayante, il dessine deux têtes, isolées dans un nuage blanc, qui ont l'aspect inquiétant de mutants. Moitié gargouille, moitié marionnette, ces créatures sont d'autant plus terrifiantes qu'elles sont privées de corps. Quelle violence dans la confrontation entre l'humain et le surnaturel !

Le diable est d'ailleurs une des figures favorites de Castelli, qui prend la précaution de le représenter sous une forme symbolique afin de ménager la sensibilité de l'époque. Le résultat est d'autant plus saisissant qu'il s'inspire tout à la fois d'une imagerie enfantine et populaire. Le diable, dans *Jean qui grogne et Jean qui rit*, ressemble à un pantin gigantesque qui écrase par sa taille les êtres vivants ; il surgit de sa boîte, armé d'un martinet. A la frayeur suscitée par la vision s'ajoute donc la surprise du jaillissement brutal déclenché par un ressort mécanique. Créature disproportionnée, dotée d'une tête énorme en bois grossièrement sculpté et d'un buste privé de jambes, ce pantin-là apparaît même sous des traits humains ; symbole de la

méchanceté, son caractère infernal est souligné par la présence d'un chat noir (Boxéar, le surveillant du collège, in : *Un bon petit diable*).

Par ailleurs, le même sentiment religieux inspire à Castelli une allégorie lénifiante de la sainteté. Et lui, l'artiste implacable, propose une figure d'ange gardien, sanctifiée par l'usage saint-sulpicien, dont l'aile protectrice caresse un chapelet de roses mousseuses ! (in : *Jean qui grogne et Jean qui rit*). De telles images sont rares et l'illustrateur reste attaché à un registre plus mordant.

Sous prétexte que le titre *Les deux nigauds* justifie sa sévérité, Castelli y exprime sans ambages sa vision de l'enfance. Quand il n'a pas la chance de recevoir une éducation chrétienne, l'enfant n'est qu'un pantin. Et le frontispice présente un montreur de marionnettes tirant les ficelles de deux poupées qui ne sont autres que nos nigauds : Simplicie et Innocent. Rien dans le texte ne conduit à cette interprétation qui persiste tout au long de l'histoire. Les deux héros apparaissent manipulés comme de vulgaires marionnettes, privées d'une vie autonome. Tantôt secoués



Jean qui grogne et Jean qui rit, ill. Castelli

de gestes convulsifs, tantôt abandonnés, inertes et mous, leur corps semblent soulevés de terre par une main invisible.

Cependant, les égarements des personnages, le mouvement perpétuel dont ils sont saisis autorisent une remise en cause de la place traditionnelle de l'image. Et Castelli bouscule le rapport matériel du texte et de l'image. Il introduit dans le corps du texte des vignettes de différentes formes dont la situation constitue un commentaire figuré de l'histoire. L'image n'est plus seulement décorative, elle est superbement narrative, elle aide à la lecture. Son audace folle ne cesse de surprendre le lecteur, ébloui par une mise en page singulièrement moderne. Madame de Ségur s'est montrée fort avisée en élisant Castelli, car il a bien du talent ; mais pourquoi diable le préférer à Bertall ou à Bayard ? Ne serait-ce pas que sa lecture figurée flatterait la veine sadomasochiste de la Comtesse ? Or donc, s'il faut en croire l'auteur, toute cette cruauté, cette douleur physique, cette souffrance corporelle pouvant entraîner la mort, seraient le prix à payer pour gagner son salut ?

Bien différent est Bayard qui ne s'encombre pas d'une morale superflue. Malgré les protestations réitérées de la Comtesse, il illustrera néanmoins six titres : *Le général Dourakine* (1863), *François le Bossu* (1864), *Comédies et Proverbes* (1865), *Quel amour d'enfant !* (1866), *Le mauvais génie* (1867) et le dernier roman : *Après la pluie le beau temps* (1871). Pourquoi ce choix de la part de l'éditeur ? Bayard, élève de Cogniet, académicien et peintre d'histoire, est dans les années 1860 un artiste officiel consacré et un illustrateur extraordinairement fécond. Il travaille notamment pour Hetzel et il comptera, rappelons-le, parmi les illustrateurs de Jules Verne. Le prestige de l'artiste, la rivalité entre les deux éditeurs, le succès croissant de la Comtesse expliquent le choix

d'Emile Templier. Et il suffit d'évoquer le nom du général Dourakine ou de Mme Papofski pour comprendre combien ce choix s'est révélé judicieux !

Car si Bertall est le peintre des mentalités, Castelli celui des événements sensationnels, Bayard s'attache, quant à lui, aux personnages. Portraitiste, il façonne des figurines en terre pour obtenir une ressemblance exacte avec son modèle. Habitué des salles de spectacles, amateur de mélodrames, il se sert de détails extravagants pour peindre des caractères exceptionnels. Bayard aussi pratique l'outrance, mais pour typer ses personnages. Il dessine des grandes figures un peu figées qui empruntent les gestes grandiloquents, les attitudes figées des acteurs, les poses affectées de la scène.

Son goût pour la peinture de genre provoque un sentiment de temps arrêté. Ici encore Bayard se situe à l'opposé de Castelli, quand celui-ci montre le monde entier ébranlé par une catastrophe, celui-là invite le lecteur à compléter une scène dont il immobilise le mouvement, sorte d'arrêt sur image auquel le magnétoscope nous a aujourd'hui habitués.

Enfin, l'enflure de l'expression permet à l'illustration d'exprimer des sentiments : chose rare chez Ségur ! On voit ainsi chez Bayard des sentiments mélodramatiques ou excessifs comme en miment les comédiens du Boulevard du Crime afin d'être rapidement compris d'un public populaire. Cette théâtralité, inspirée de l'écriture dialoguée de la Comtesse, donne lieu à des physionomies outrancières.

Madame de Ségur cependant ne cesse de se plaindre de la négligence de son illustrateur. Il est vrai que d'une page à l'autre l'âge, le vêtement, la condition sociale d'un personnage varient inconsidérément. L'explication est pourtant simple : Bayard, illustrateur célèbre et fécond, entretient une équipe de

nègres auxquels il confie la finition d'une esquisse ou l'exécution d'un travail jugé mineur. Doré fait de même et tous ceux que leur renommée et l'excès de commandes obligent à avoir recours à des assistants. Mais c'est bien au crayon de Bayard que l'on doit l'inoubliable silhouette de Dourakine, l'impossible figure de Papofski. Qu'importe alors que les caractères secondaires soient confiés à des sous-fifres ! Car qui sait si, sans son invention expressive, ces personnages seraient passés avec autant de force à la postérité ?

Une romancière haute en couleurs

A la fin des années 1920, Hachette entreprend de rajeunir la fameuse Bibliothèque Rose. Couverture claire, grande image en couleurs, lettrage rouge constituent le nouveau look de la collection Ségur. L'illustration du texte est toujours en noir et blanc, elle propose une alternance de hors-texte encadrés et des petits culs-de-lampe. La mise en page apparaît simplifiée, l'image occupe moins de place. On comprend parfaitement que Hachette veuille limiter son rôle dans l'intention d'alléger l'édition. C'est contre cet impératif réducteur que le talent excentrique de Lориoux va achopper. Le premier titre de Ségur qu'Hachette lui confie n'appartient pas à la nouvelle collection. Il s'agit d'une adaptation des *Deux nigauds* (1931) publiée dans un format plus généreux (24 x 32 cm), accompagnée de grandes illustrations pleine page, en couleurs.

Dès la couverture, Lориoux crée une image en abyme. Le livre dans le livre signale la volonté parodique qui caractérise la lecture donnée par l'artiste. Les personnages sortent tout droit d'une représentation théâtrale pour enfants : l'illustrateur dénonce ici, avec sa malice habituelle, le caractère factice d'un costume bouffon : jupe à crinoline, pantalons à dentelles, anglais, etc. L'inter-

vention des animaux ou des accessoires (objets, décors) accuse la cocasserie de cette comédie enfantine. L'aspect moralisateur, le propos éducatif sont totalement absents ; restent le pittoresque des figures qui apparaissent dans des situations loufoques et la vivacité de la couleur : le vermillon, opposé au vert, confirme l'insolence de l'illustration. Que reste-t-il du texte de Ségur dans cette version : rien ou presque. D'une part, l'adaptation est indigne, et d'autre part l'interprétation de Lориoux ne conserve de l'esprit que l'aspect comique des bêtises enfantines ! Pourquoi bouder cet irrespect qui rajeunit singulièrement l'irascible Comtesse ?

Lориoux se voit confier quelques titres dans la collection Ségur. Mais il se sent brimé par la formule éditoriale. Cependant, *Jean qui grogne et Jean qui rit* (1931) contient quelques beaux morceaux de bravoure. L'illustrateur accuse la couleur locale : voici nos deux héros transformés en cousins de Bécassine, à la mode de Bretagne. Cependant le folklore n'est pas seulement un élément pittoresque ; le chapeau rond et les sabots rappellent que la province est encore, entre les deux guerres, grande pourvoyeuse de gens de maison. La similitude vestimentaire induit une condition sociale commune : Bécassine est alors connue sous le nom de la « petite bonne bretonne ». Or, la fonction de domestique, pourtant abondamment évoquée dans les romans de la Comtesse où les serveurs occupent une place essentielle dans la hiérarchie sociale et jouent un rôle dans la transmission des comportements moraux, est singulièrement absente des illustrations originales. Autre actualisation étonnante : le remplacement de la Foire de Saint-Cloud par le spectacle des Ballets Nègres où Joséphine Baker remporte alors un succès triomphal ! Ces audaces ne manquent pas d'effrayer l'éditeur qui décide alors de

confier la poursuite de l'ensemble de l'illustration à André Pécoud.



Jean qui grogne et Jean qui rit,
ill. Félix Lorioux, Hachette, 1931.

Celui-ci avait commencé dès 1930 à collaborer au lifting de la nouvelle collection. Sans le vouloir, Pécoud donne à sa façon une lecture sociologique de l'œuvre de la Comtesse. Son style d'illustrateur de mode, très marqué par l'influence d'un Lepape, d'un André Marty et du couturier Jean Patou, connote le milieu qu'il peint avec un trait insouciant. Sa frivolité n'est pas si éloignée de l'univers ségurien. Certes, on peut lui reprocher l'insignifiance des scènes illustrées, mais les détails concernant le décor, le mobilier, le vêtement, le mode de vie indiquent l'appartenance sociale des personnages. La grâce des silhouettes, la distinction des manières sont ainsi destinées à faire rêver des lecteurs de sexe féminin et d'âge variable que l'élégance de l'époque fascinent. La collection a été conçue pour être vendue dans des Maisons de la Presse ou

dans les kiosques de gares. Elle met à profit le prestige et la renommée de la Comtesse de Ségur pour ressortir les romans à l'eau de rose de Zénaïde Fleuriot.

Tandis que Lorioux infantilise Ségur, Pécoud l'adapte à un public populaire autant qu'enfantin. C'est la raison pour laquelle Hachette le préfère à son rival plus original. Il faut bien constater que l'éditeur se montre ici fidèle à lui-même. Il poursuit les mêmes objectifs commerciaux que lors de la publication inaugurale. Finalement, c'est la vision conventionnelle qui triomphe : le prestige d'une classe sociale et la représentation des signes extérieurs de richesse classent la collection, le style flexible et agile de Pécoud évoquant aux yeux des lecteurs le luxe des années folles, la mode parisienne.

Notons cependant que la discrétion de Pécoud atténue les rigueurs éducatives des romans de la Comtesse ; l'aspect moralisateur, la religion sont gommés par l'influence art-déco dont il faut reconnaître enfin l'élégance.

Est-ce parce que ces illustrations sont très datées qu'elles ont disparu ? Après la guerre, une tentative de Manon Iessel, dont la mièvrerie ne vaut pas même qu'on l'évoque, clôt la série des réactualisations. Hormis des couvertures sans grand intérêt destinées à normaliser un titre à l'intérieur d'une collection (Folio Junior, Gallimard), aucun illustrateur n'ose aujourd'hui offrir une lecture contemporaine de l'œuvre romanesque de Madame de Ségur. Le temps qui nous sépare de sa création l'a-t-il définitivement enfermée dans une image historique ? Pouvons-nous encore voir la Comtesse autrement que dans une représentation en costumes sans que le mythe ségurien ne soit réduit en poussière sous la lumière aveuglante de l'actualité ? ■