

LE PIÈGE DU STYLE

L'insidia dello stile

par Antonio Faeti*

Un remarquable catalogue de l'œuvre de Roberto Innocenti, Les Prisons de l'histoire, Grafis Edizioni Bologna 1989, a été édité conjointement par l'Instituto per i beni culturali (Région Emilie Romagne), le Salon du Livre de Bordeaux et le Centre Aquitain pour la Promotion du Livre à l'occasion de l'exposition réalisée par Michèle Cochet et Paola Vassalli à Bologne et à Bordeaux. Nous publions, avec l'aimable autorisation du professeur Pisauri, directeur de l'Institut, de larges extraits d'un article qui présente les composantes essentielles de l'art d'Innocenti.

Il y a une vibrante déclaration de poétique exprimée par Roberto Innocenti dans les limites extensibles d'un livre, *Ameropa*¹, où cet auteur a pu et voulu montrer, les multiples registres visuels qu'il maîtrise mais aussi une sorte de laboratoire iconographique technique, émotionnel, où on le voit à l'œuvre pendant qu'il médite, cherche et définit les rapprochements et les combinaisons d'où jaillit sa « rhétorique » personnelle.

Une constante émerge dans les images qui constituent l'ensemble de son œuvre d'illustrateur : c'est son rapport à l'Histoire, un rapport particulièrement intense et articulé. Le passé - même le plus récent et non seulement celui qui s'est perdu dans les mémoires que la distance a rendues opaques - est son

domaine, le milieu ambiant indispensable à ses impulsions créatives. Il s'y plonge, mû par une sorte de dévouement calviniste qui ne supporte pas qu'il puisse exister une Injustice Absolue. Innocenti partage la conviction de ceux qui pensent que l'Histoire a été soumise à un cynique contrôle orwellien fondé sur des choix définitifs qui cachent, éludent, recourent ou remodèlent les faits. Aussi il nous semble légitime de penser que parmi les motivations qui l'incitent à créer il y a l'indignation, une indignation insoutenable, instinctive envers ceux qui ont manipulé les mémoires ou enfermé dans les prisons de l'oubli absolument tout ce qui aurait dû être montré au grand jour. Ainsi son regard déterminé au départ par un intérêt historique devient

* Professeur de littérature à l'université de Bologne.
(1) E. Tibaldi, *Ameropa*, Milano, Editiemme, 1984.



Les Aventures de Pinocchio, Gallimard

« archéologique », car l'indignation ne lui permet pas d'utiliser la perspective du récit mais lui impose par contre une recherche archéologique minutieuse.

L'approche stylistique se fonde en premier lieu sur une *reconnaissance* des faits où rien n'est écarté, évité. Les événements sont soumis à une enquête générale : un *paradigme de présomptions* se constitue. En effet, ce n'est qu'après avoir soupesé la couleur d'un crépi, évalué le sens d'un bout de pierre cassée dans une cour, contrôlé si l'inclinaison d'un toit en pente est la bonne qu'il hasarderait une hypothèse qu'il étofferait ensuite, en racontant avec ses images, un cas, un épisode parvenu à sa connaissance et qu'il veut éclaircir.

Lorsqu'en 1979, Innocenti dessine les planches pour son *1905 : L'Orient Fulmine*² publié par Quadrangolo Libri, on ne peut certainement pas dire que la guerre russo-japonaise constitue dans l'opinion un épisode obscur ou marginal de notre siècle : Tsushima est même un nom presque légendaire, un des rares qui soient entrés dans l'imaginaire collectif des hommes du monde entier. Mais Innocenti va plus loin : il veut comprendre ce que l'épisode historique cache, la douleur, la souffrance, l'héroïsme de chaque acteur de cette tragédie et les restituer dans une sorte de *miniaturisation*.

Dans son livre, il y a par exemple une carte géographique au milieu des canons d'un croiseur³, il y a la forme des balles, il y a l'histoire particulière de chaque uniforme : d'abord flambant neuf et fringant, puis usé, déchiré, réduit à un tas de chiffons recouvrant le corps d'un moribond.

Nous y voyons également comment se décida le sort du cuirassé Potemkine avant les épisodes racontés dans un film célèbre, et aussi ce qu'était l'escalier d'Odessa avant les séquences de massacre et de mort que le film d'Eisenstein nous a gravées à jamais dans les yeux. Les soldats, les marins, les vieillards, les dames sous leur ombrelle, les marchands des quatre saisons, les paysans qui apparaissent dans ces dessins nous donnent déjà un aperçu des rapports qu'Innocenti entretient avec l'Histoire.

L'implacable précision avec laquelle sont rendus les détails ne provient pas d'un souci réaliste. Elle sert plutôt à opposer une nouvelle rhétorique à celle qu'on a utilisée jusqu'à présent, à raconter non des faits, mais leur sens symbolique. (...)

Soumis au procédé rhétorique de Roberto Innocenti, l'escalier montre une autre Histoire parce qu'elle participe de deux expédients narratifs qui s'opposent et se complètent. Il y a l'ensemble grouillant de petites figures, chacune contenant une histoire singulière ; et puis, il y a la planche

(2) O. Bin, *1905 : Bagliori a Oriente*, Conegliano, Quadrangolo Libri, 1979.

(3) *Ibidem*, p. 26.

avec une vue générale de l'escalier qui les contient et les résume toutes. Il en résulte que : les vies ne peuvent être additionnées, que chacun des candidats au massacre est unique dans sa différence et *devait* être épargné *quoi qu'il en soit*, parce que toute vie est irremplaçable ; mais l'escalier rend le massacre possible, probable, puisqu'il rend les hommes anonymes, il les transforme en une cible, en un seul objectif à éliminer. (...) Le rapport entre *minutie* et *agrégation* est si important (non seulement référé à Innocenti mais en général) qu'on doit le considérer comme la composante essentielle de l'art d'Innocenti, qui suffirait à elle seule à donner un sens à l'œuvre du grand illustrateur. Mais d'autres traits caractérisent cet art, dont il faut encore parler.

Qu'on regarde par exemple la planche où Pinocchio supplie la fée et la suivante, où on le voit pendu aux branches d'un chêne⁴ dans l'admirable séquence, où Innocenti a donné une nouvelle interprétation visuelle du *Pinocchio* de Collodi. Tout le livre est parcouru par un malaise persistant et secret...

Innocenti connaît parfaitement la situation désastreuse du paysage italien. Il sait qu'à la suite d'innombrables épisodes de dégradation, d'outrages avilissants, de violations et de saccages répétés, de mutations aberrantes et traumatisantes, il est sur le point de disparaître définitivement. La Toscane où se déroulent les aventures de Pinocchio assume la consistance d'un dossier judiciaire radical et contient avec la minutie habituelle, tous les actes d'accusation pour un futur procès possible bien qu'improbable.

Mais revenons aux deux planches auxquelles nous avons fait allusion. Personne n'avait songé à créer une maison qui fût un portrait

insidieux, cinglant et terrible de l'identité de la fée. En vérité nous sommes habitués à une démarche qui trouve ses raisons et ses extases dans la littérature et qui étrangement n'arrive pas à être traduite en un équivalent visuel, même s'il existe des volumes qui rassemblent dans leurs pages les images dessinées des plus célèbres maisons inventées par les écrivains⁵, mais ici la donnée essentielle est fondée sur l'équivalence et, à mon avis, même les plus grands illustrateurs de Dickens ne sont jamais parvenus à donner un air dickensien aux édifices de *Bleak House* et *Dombey & Son*.

Examinons la maison de la fée en nous laissant guider par le jeu des connotations et des correspondances qui structurent l'image, ce qui nous permettra de vérifier comment « fonctionne » l'interprétation d'un grand illustrateur, car cette œuvre doit être considérée aussi comme une approche herméneutique - parmi tant d'autres possibles et diversement motivées - d'un texte.

Cette maison, bien que située à la campagne comme il apparaît clairement, est dotée d'un numéro comme ceux qui distinguent les maisons de ville, inscrit sur un carreau de céramique. (...) Elle ne ressemble à rien. Elle n'a pas l'air d'une maison normale. L'ordonnance étrange des trois fenêtres de la façade ne se justifie pas, car elle laisserait présager une disposition en labyrinthe des pièces, ce qui est improbable. Cependant elle s'intègre dans le panorama grâce à son crépi, ses persiennes bleues et ses briques rouges. Elle a dû appartenir à un violoniste fou ou à un auteur de contes hypocondriaque et qui n'a jamais été édité, au Barbe-Bleu pédophile et monogame qui a laissé orpheline la jeune fille solitaire, l'indéfinitissable propriétaire actuelle.

(4) C. Collodi, *The Adventures of Pinocchio*, London, Jonathan Cape ; Mankato (Minnesota), Creative Education, 1988, pp. 49, 51.

(5) R. Ashe, *Literary Houses*, Dragon's World, 1982.



Les Aventures de Pinocchio, Gallimard

Naturellement toutes ces inférences n'apportent aucune information sur l'identité de la fée ! Mais l'*ombre du doute* plane désormais sur toute la maison qui semble vouloir tenir à distance les visiteurs par l'escalier d'entrée qui n'en finit plus, cet escalier où on voit Pinocchio implorer à genoux sur des marches inconfortables et plutôt délabrées si on les compare aux marches polies et brillantes des bonnes villas toscanes. La maison a, comme les marches, un air de décadence sénile peut-être à cause de l'hiver, mais ce pourraient aussi être les signes avant-coureurs d'une fin prochaine, d'un écroulement qui la fera disparaître à jamais. L'autre image montre Pinocchio pendu aux branches du chêne avec le visage tourné vers

la maison qui a un air dur, revêché, fermé à la pitié, face à face où chacun est seul. Au premier plan, des crocus fleurissent on se demande comment sur l'*humus* glacé d'un terrain encore plein de neige où rien ne pourrait survivre. Ces images évoquent la coupure, l'isolement, la pénitence, la stase d'un Carême qui ne coïnciderait pas forcément avec les découpages du calendrier catholique. Comme il arrive très souvent dans les contes (et *Les Aventures en font partie* en quelque sorte) ce n'est pas la jeunesse régénératrice du joyeux petit tailleur ou de la belle endormie qui triomphent, mais la vieillesse stérile et glacée.

A ce point, on ne peut plus éviter de se demander quelles sont les composantes poétiques déterminantes de l'œuvre de R. Innocenti. En effet les procédés expressifs que nous avons mis brièvement en évidence, reparaissent avec une rigueur inflexible dans toutes les images que Innocenti décide de placer près d'un texte. Si la maison on ne peut plus toscane, mais née aussi d'une réflexion sur toutes les maisons hantées du cinéma d'horreur, des bandes dessinées, de la littérature populaire, nous informe sur la manière dont il ordonne les éléments de son paysage en fonction d'un appareil interprétatif cohérent, il apparaît clairement que cet appareil interprétatif se fonde sur des choix durables et évidents. Quelques pages plus loin, une illustration présente une chaude journée de printemps ⁶. Au loin se dessine le doux relief encore intact d'une colline toscane, plus près une charrette tirée par des bœufs est le signe même de la vie triomphante, mais au premier plan l'image du pantin qui creuse donne un sens de mort à la scène, capable de détruire l'idylle agreste. Innocenti a éclairci le sens de ce trait récurrent dans son art sans utiliser des mots pour

(6) C. Collodi, *cité*, p. 63.

le dire naturellement mais en l'exprimant dans le dessin de certaines de ses planches qui témoignent de la vigueur de son style et de la cohérence de sa recherche.

A propos de la composante « hoffmanienne » qu'on peut également déceler dans son iconosphère, Innocenti a eu l'occasion de s'exprimer sur ce point en illustrant *Casse-Noisette*⁷. L'interprétation visuelle de son conte par Roberto Innocenti aurait enchanté Hoffmann, auteur lui-même de textes composites, très actuels, très proches d'une certaine sensibilité contemporaine qui a le goût des rapprochements inattendus, des assemblages hétéroclites, des convergences inédites aussi bien de styles, d'instruments et de domaines d'expression.

Hoffmann quand il écrivait défiait les fantaisies graphiques de Callot et Innocenti reprend les termes du défi en précisant les allusions aux deux auteurs. Callot domine en effet comme graveur l'imaginaire des écrivains romantiques. Il est presque impossible de séparer l'ironie de la tragédie chez Callot, le grotesque du drame, la légèreté enjouée et baroque de la fureur expressionniste. Les planches que Innocenti compose pour illustrer Hoffmann retrouvent le sens de cette contamination des genres et des humeurs. (...)

Après avoir souligné le rapport entre *minutie* et *agrégation*, mis en évidence l'ascendance hoffmanienne, il nous reste à traiter d'un autre aspect qui nous permettra de préciser encore mieux l'art d'Innocenti.

Si on considère les cruelles blessures qu'il inflige au paysage pour y projeter l'histoire des *Aventures*, aujourd'hui que le paysage

est réellement défiguré et démantelé, nous devrions peut-être nous interroger sur le prétendu « réalisme » de cet illustrateur. Si nous regardons sa Toscane, celle de ses dessins, nous savons qu'elle a existé parce que les quelques traces visibles qui restent d'elle sont justement les pièces, les morceaux, les résidus d'un paysage, plus entier, plus intact que Innocenti a recomposé pour nous. On peut donc le considérer à juste titre comme un « savant » du visuel, un illustrateur de réalités entomologiques, un botaniste, un encyclopédiste darwinien...

Mais si on voulait absolument définir son style en l'apparentant à un courant, on pourrait à la rigueur le rapprocher de l'expressionnisme, mais en aucun cas du réalisme. On peut remarquer clairement dans les illustrations pour *Cendrillon*⁸, comme pour *Rose Blanche*⁹, comment Innocenti a appris la leçon d'une certaine peinture allemande d'entre les deux-guerres, mais en l'appliquant à l'après-guerre qui va de 1945 à nos jours et qu'elle contient tout ce qui a trait à l'image, des couvertures de disques aux affiches de films, aux techniques publicitaires. Innocenti a regardé partout. Ses yeux ont tout vu et tout noté. Il sait pourquoi on glorifie les années vingt et trente, mais aussi pourquoi la boîte de montage d'un modèle réduit est si somptueuse. Et il a tout recomposé par la netteté incomparable de son style aux contours légers et incisifs avec cet alliage de contraires qui le distingue, de légèreté et de férocité sarcastique qui le rendent si unique et si grand. ■

(traduction par Mai Mouniama)

(7) Cf. les planches de Roberto Innocenti dans *The Book of Christmas*, Alexandra (Virginia), Time-Life Books, 1986.

(8) C. Perrault, *Cendrillon*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle ; Lausanne, Editions 24 heures, 1983.

(9) R. Innocenti, C. Gallaz, *Rose Blanche*, Neuchâtel, Editions Script ; Lausanne, Editions 24 Heures, 1985.