



LIBRE PARCOURS

Actualité de la recherche sur le livre et la lecture des enfants et des jeunes

AUTOUR DU CONTE « LA BARBE- BLEUE » DE CHARLES PERRAULT

PAR PHILIPPE MORLOT

Enseignant en Arts visuels.
Université de Lorraine. IUFM.

Un éclairage fort intéressant sur l'influence que peuvent exercer les illustrations, au fil des éditions successives, sur notre réception d'un texte, ici le conte « La Barbe-Bleue » de Charles Perrault, revisité par Jean Claverie en 1991 chez Albin Michel et par Maurizio A.C. Quarello en 2010 chez Milan Jeunesse. Mieux encore, Philippe Morlot met en évidence les citations explicites faites par ces deux illustrateurs à des œuvres picturales qui réorientent toute l'interprétation de ce conte, en nous donnant envie d'y aller voir de plus près !

L'analyse qui suit porte sur quelques albums choisis autour du conte « La Barbe-Bleue » de Charles Perrault. Nous souhaitons étudier la façon dont certains illustrateurs, par la création d'images, donnent une nouvelle interprétation de ce conte. « La Barbe-Bleue », un texte en soi autosuffisant, peut évidemment se passer d'illustrations, mais il est toujours pertinent de s'interroger sur ce qu'apporte une nouvelle version. Nous avons retenu des albums qui respectent au plus près le texte original et plus particulièrement deux dans lesquels les illustrateurs font le choix de citer des œuvres picturales, pour montrer comment celles-ci permettent de contextualiser le texte de Perrault.

↩ ← ↪

Charles Perrault : *Barbe-Bleue*,
ill. Maurizio A.C. Quarello, Milan
Jeunesse, 2010.

↩

Charles Perrault : *La Barbe-Bleue*,
ill. Jean Claverie, Albin Michel
Jeunesse, 1991.

ILLUSTRER LE CONTE « LA BARBE-BLEUE »

Parfois les illustrations ne servent qu'à mettre en images le propos. Ainsi, l'album *La Barbe-Bleue* de Zaü¹ présente-t-il des illustrations qui suivent au plus près le récit. Les personnages et le décor renvoient conjointement l'histoire à des temps anciens. Certaines images complètent simplement la narration, comme celle qui évoque le début du voyage de Barbe-Bleue, pendant que le texte relate l'arrivée des voisines (p. 9). D'autres semblent vraiment en contrepoint, telle celle qui montre l'épouse indifférente à la remise des clés alors que le texte évoque « l'impatience qu'elle avait d'aller ouvrir le cabinet de l'appartement du bas ». Nous sommes en tout cas devant une version classique de l'illustration du conte, au sens où l'illustrateur, malgré tout son talent, ne prend pas le parti de se mettre à distance de l'écrit et de proposer une perception personnelle.

A l'opposé, nous voulons montrer comment deux albums autour de ce même conte, celui de Jean Claverie et celui de Maurizio A.C. Quarello, offrent au lecteur une version distanciée sans altérer le texte original. Nous verrons comment la référence à une œuvre de Jan Vermeer inscrit le récit dans une période historique précise avec l'album de Claverie. Nous tenterons ensuite de comprendre pourquoi Quarello, lui, a voulu replacer l'histoire de Barbe-Bleue au début du XX^e siècle.

INSCRIRE LE CONTE DANS UNE PÉRIODE HISTORIQUE

Jean Claverie choisit d'inscrire le conte au XVII^e siècle, époque où Perrault, lui-même, en livre une version écrite. Une illustration de Claverie retient particulièrement notre attention (p. 28) : elle présente la femme de Barbe-Bleue tentant de nettoyer la clé souillée et elle s'inspire directement d'une œuvre de Vermeer, *La Femme en bleu*². Ce tableau expose un moment fugitif, voire insignifiant de l'existence. L'espace est délimité par différents objets, chaises, table et une carte au mur. Le personnage est isolé, la présence de deux chaises et de la table nous empêche d'entrer dans son univers. La source de lumière, venant de la

gauche, n'est pas visible, nous devinons une fenêtre. Nous sommes devant une scène intime, « l'intime dans le privé³ » plus exactement comme le souligne Daniel Arasse. L'essentiel échappe au regardeur, qu'y a-t-il d'écrit sur la lettre ? Personne ne le sait, mais la carte laisse imaginer la possibilité d'une lettre d'un homme parti en voyage. Autour de cette simple supposition, le peintre se joue de nous et construit son œuvre autour de l'ambiguïté d'une peinture qui cache ce qu'elle prétend montrer. Il introduit également, à l'aide de cette lettre, la présence d'une absence. L'ensemble de la composition, savamment agencé avec ses différents plans, cet axe vertical au centre de la toile, la forme triangulaire dans laquelle s'inscrit la femme, est réalisé dans une harmonie de couleurs simples : des bleus, des ocres et des blancs. Le contraste d'ombres et de lumière traduit un certain calme et concourt à l'équilibre de l'ensemble.

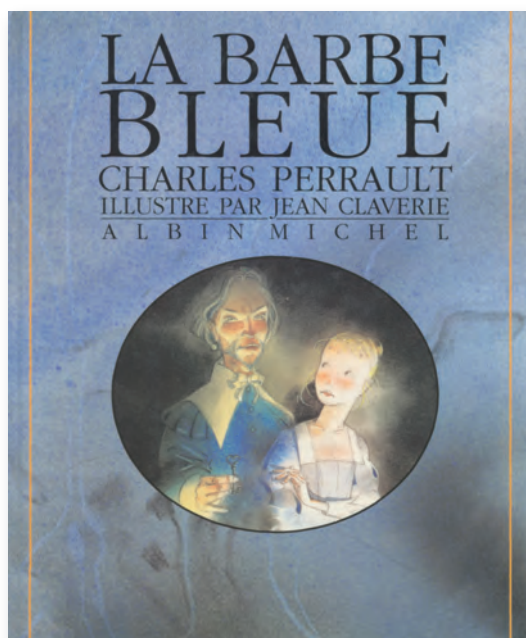
Qu'en retient Claverie ? Le cadre, c'est-à-dire la carte au mur et la fenêtre hors-champ dont la lumière inonde la pièce dans ce clair-obscur si spécifique du peintre. Une chaise bleue, de style identique mais déplacée, la posture de la femme en bleu, couleur dominante retenue d'ailleurs pour l'ensemble de l'album, excepté la dernière page. Il retient également la composition avec ses trois plans. Il faut noter le choix de la palette de l'illustrateur qui semblait conditionnée par la couleur de la barbe de l'homme et qui s'avère ici être davantage un choix en harmonie avec le tableau de référence. Il modifie les objets présents sur la table dans un style plus sobre, introduisant un pichet, une coupe et un bol. La femme ne lit pas, elle tente, en vain d'après le texte, de nettoyer la clé souillée. Chez Vermeer, il est impossible de connaître le contenu de la lettre, donc les pensées de cette femme, mais que savons-nous vraiment des pensées de la femme de Barbe-Bleue à ce moment-là ? Dans l'illustration réalisée par Claverie, cette dimension mystérieuse n'est pas aussi forte, nous savons ce que fait la femme et nous mesurons son angoisse, d'autant qu'un croquis sur la page de droite nous montre l'héroïne couchée sur son lit, pleurant de désespoir. Le choix de cette œuvre de Vermeer est cependant fort judicieux puisqu'il s'agit aussi ici de montrer



↖
Jan Vermeer, *La Femme en bleu*, vers
1662-1664 – huile sur toile – 46,5 x
39 cm. Rijksmuseum, Amsterdam
– Pays-Bas.



↑↙↓
Charles Perrault : *La Barbe-Bleue*,
ill. Jean Claverie, Albin Michel
Jeunesse, 1991.



«l'intime dans le privé» et la présence opprimente du mari, pourtant loin du lieu du drame qui se noue. Toutefois, nous ne pouvons pas nous arrêter sur cette seule illustration pour en saisir le sens ; nous sommes, à cet instant de la narration, à un point de tension du conte puisque la femme prend conscience de la gravité de la situation. La chaise au premier plan constitue, comme les premiers plans chez Vermeer, une barrière qui nous place à l'extérieur de l'histoire et nous condamnant à en être les spectateurs. Nous ne pouvons rien pour l'héroïne, nous ne pourrions pas arrêter le déroulement du drame. La présence de la carte semble également retenue pour sa pertinence, avec une phrase inscrite sur la partie inférieure qui nous indique «Les Biens et Terres du Sieur de la Barbe-Bleue», rappelant la puissance de cet homme.

Le choix de Claverie, se réappropriant à la fois la composition, l'harmonie colorée mais également cette part de l'intime de l'œuvre de Vermeer, ne pouvait s'inscrire dans l'album sans risque de se trouver en rupture avec les autres illustrations de l'album. Conséquemment, il a sans doute dû choisir cette peinture et construire le reste de l'album autour. La même palette se retrouve en effet page après page, tout comme les effets de lumière. Et lorsque nous découvrons la page avec cette illustration, nous ne sommes nullement surpris, l'image nous semble originale. Dans un article⁴, Alain Korkos émet une hypothèse, il pense que Barbe-Bleue, dans cette version du conte, s'oppose en tout point au personnage dessiné par Gustave Doré et ce, «grâce à Vermeer». Nous avons ici «le portrait d'un homme plus proche d'un marquis de Sade que d'un boucher accro à la viande fraîche.» Nous pouvons effectivement convenir que ce Barbe-Bleue est beaucoup moins effrayant et disgracieux que dans maintes versions illustrées de ce conte. Sa laideur serait moins physique que morale. Inspirée par Vermeer, peintre du XVII^e siècle, cette illustration oriente l'ensemble de l'album. L'époque de l'œuvre peinte coïncide avec celle de l'écriture du conte. Il opte pour une architecture et des vêtements qui évoquent le siècle de Louis XIII, créant ainsi une unité temporelle en parfaite harmonie avec cette toile de Vermeer. Il offre

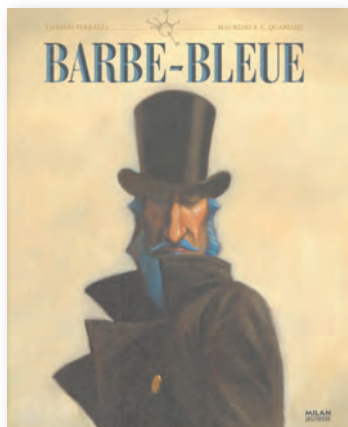
ainsi au lecteur une version singulière et inattendue, en replaçant ce conte dans une période historique déterminée.

ASSOCIER LE CONTE À UN FAIT DE SOCIÉTÉ

Maurizio A.C. Quarello, artiste formé à la Professional Institute Albe Steine de Turin, a obtenu son diplôme en Graphic Design en 1993. Il est, comme de nombreux illustrateurs, doté d'un bagage artistique conséquent. Il cite volontiers, lors d'une interview⁵, les peintres qui l'inspirent comme Bruegel, Bosch, Otto Dix, Georges Grosz, Gaspard Freidrich ou Edward Hopper. Il assume aussi son amour pour le cinéma. Et nous trouverons tout au long de l'album de multiples références aux arts visuels ainsi que différents procédés empruntés au cinéma. Quarello use ainsi des effets de champ-contrechamp, se déplaçant d'une illustration à l'autre comme avec une caméra (p. 32 et 34).

D'emblée, on remarque une référence manifeste à l'œuvre d'Edward Hopper, à la fois par la facture mais aussi par l'atmosphère qui se dégage de ses tableaux : Hopper met en évidence la solitude de l'individu, l'étrangeté des lieux. Il n'est d'ailleurs pas innocent que Quarello ait réalisé les illustrations de cet album à la peinture à l'huile alors qu'il travaille plus fréquemment à l'acrylique. Cette technique lui permet d'être au plus près des effets de lumière, avec parfois de forts contrastes, que l'on observe aussi dans les œuvres d'Hopper. Nous pouvons voir page 16, la combinaison de plusieurs tableaux d'Hopper, *Summertime*⁶ et *Rooms for Tourists*⁷, pour représenter la maison. Page 15, le rendu est sans doute inspiré de *Chair car*⁸ avec la représentation en perspective d'un espace fermé où la lumière joue à créer sur le sol des surfaces plus éclairées. Mais d'autres éléments renvoient plutôt à des tableaux de Théodore Géricault⁹, pour la représentation des courses de chevaux par exemple (p. 10).

Quarello décide de traduire la dimension psychologique du drame qui se joue dans ce conte, comme en témoigne l'illustration qui accompagne la remise des clés. Situation pour laquelle les illustrateurs choisissent en général de figurer les deux personnages avec, parfois, un accent mis



↑ Charles Perrault : *Barbe-Bleue*,
ill. Maurizio A.C. Quarello,
Milan Jeunesse, 2010.



↑ Charles Perrault : *Barbe-Bleue*,
ill. Maurizio A.C. Quarello,
Milan Jeunesse, 2010.
Références à Hopper.



↑ Charles Perrault : *Barbe-Bleue*,
ill. Maurizio A.C. Quarello,
Milan Jeunesse, 2010.
À rapprocher de la photo de
Jacques-Henri Lartigue *Le jour des
Drags aux courses à Auteuil, Paris*,
23 juin 1911, facilement consultable
sur Internet.

↓ Caspar David Friedrich, *Femme à la
fenêtre*, 1822 – huile sur toile –
44 x 37 cm – Alte nationalgalerie,
Berlin.



↓ Charles Perrault : *Barbe-Bleue*,
ill. Maurizio A.C. Quarello,
Milan Jeunesse, 2010.





←
Illustration
de Gustave Doré, 1867
source BnF Gallica.

←
Charles Perrault :
Barbe-Bleue,
ill. Maurizio A.C. Quarello,
Milan Jeunesse, 2010.

sur cette fameuse clé, en contradiction avec le texte de Perrault, comme Gustave Doré l'a fait lui-même. Quarello, lui, opte pour l'image d'un grand couloir qui s'enfonce dans la pénombre, vide de toute présence humaine, lieu extrêmement angoissant pour quiconque s'y engagerait.

Une autre illustration (p. 31) renvoie directement à une œuvre de Caspar David Friedrich (1774-1840), peintre romantique allemand. Ce choix ne peut être anodin ; l'illustration se trouve à une articulation du déroulement du conte, moment crucial où tout peut alors basculer vers une fin cruelle. La réitération de la célèbre formule « Anne, ma sœur Anne ne vois-tu rien venir ? » exprime cette tension. L'œuvre de Friedrich, *Femme à la fenêtre*, est une peinture de la maturité de l'artiste. La composition du tableau nous montre une femme de dos, impossible à identifier. Elle est dans la même position que le spectateur ou le peintre. Elle regarde par une fenêtre un paysage que nous pouvons imaginer, fluvial ou portuaire par la présence de mâts de navires, avec en arrière-plan une rangée d'arbres. Rien ne nous indique ses sentiments. Est-elle contemplative, en attente d'un retour ou encore dans le chagrin d'un départ... ? Le peintre nous laisse dans l'incertitude. En choisissant de recadrer cette œuvre, de ne garder que la fenêtre avec les mêmes éléments

de clôture, le ciel peu nuageux, la rangée d'arbres au loin, l'illustrateur ne cherche pas à feindre l'emprunt. Toutefois, il modifie la posture de la femme, toujours de dos mais dont le regard est orienté, comme l'indique son port de tête. Sa main droite prend appui sur le montant de la fenêtre, de façon active. Ces choix semblent donner une interprétation de l'œuvre de Friedrich par rapport au conte : l'attente par l'épouse de Barbe-Bleue du retour d'un être désiré, ici ses deux frères.

Même si la toile de Friedrich date du XIX^e siècle, il semble que, tout au long de l'album, l'illustrateur ait plutôt choisi d'inscrire le contexte de ce conte au début du XX^e siècle. Nous pouvons remarquer que cela l'a contraint à changer deux éléments dans le récit : le métier d'un des deux frères et l'absence de tour à la demeure. Anne peut être ainsi représentée à une fenêtre, au dernier étage de cette maison. Quant aux deux frères, ils font partie de corps d'armée spécifique à cette époque, les dragons et les gardes¹⁰. Pour compléter cette mise en contexte, nous nous intéresserons à deux autres illustrations significatives. Page 8, Quarello construit son illustration à partir d'une photographie de Jacques-Henri Lartigue, *Le jour des Drags, aux courses à Auteuil du 23 juin 1911*. Il recadre et colorise l'image, mais garde le

profil de la mère, les postures des femmes ainsi que les chapeaux à la mode. Il transforme légèrement la balustrade. Dans la double page qui suit (10-11), il montre la femme convoitée par Barbe-Bleue jouant au tennis, évoquant ainsi les nombreuses photographies que Lartigue fit de Suzanne Lenglen¹¹, plusieurs fois championne mondiale de tennis dès 1914. L'ensemble de ces choix n'est pas lié à un quelconque besoin de modèles, car Quarello fait ainsi basculer le conte de Perrault, paru en 1697, dans la réalité d'un fait-divers qui a défrayé la chronique de 1918 à 1922, l'affaire Landru. De nombreuses photographies d'époque attestent d'une mode vestimentaire très proche de celle qui a été ici retenue. Une recherche iconographique confirme également que son personnage de Barbe-Bleue ressemble parfois beaucoup à Landru. Il est enfin à noter que Landru fut qualifié de « Barbe-Bleue de Gambais » dans la presse de cette époque.

Nous ne pouvons évidemment pas affirmer que ces intentions étaient bien celles de l'illustrateur en réalisant cet album. Mais on constate que, si Quarello ne raconte pas une histoire différente de celle de *Barbe-Bleue*, le choix des références et des citations induisent, chez le lecteur, par association, l'évocation d'un autre événement.

ORIENTER PAR L'ILLUSTRATION LA LECTURE D'UN CONTE

Nous avons voulu montrer, en nous attardant sur ces deux albums autour du conte de Perrault, que certaines références à des œuvres d'art pouvaient engendrer une lecture différente. Et nous observons que ce rapport d'intericonicité, par allusion à d'autres œuvres, permet de contextualiser de façon singulière ce conte, de l'inscrire dans une époque repérable, voire d'évoquer un fait de société. Ainsi, l'illustrateur peut-il relativiser cette représentation de la cruauté du personnage de Barbe-Bleue et opter pour sa mise à distance en la replaçant dans des temps anciens ou, au contraire, l'interroger dans son rapport à la réalité en rapprochant fiction et fait-divers. ●

1. *La Barbe Bleue*, écrit par Charles Perrault, illustré par Zaü – édité par Gallimard Jeunesse – 2007.
2. Jan Vermeer, *La Femme en bleu*, vers 1662-1664 – huile sur toile – 46,5 x 39 cm. Rijksmuseum, Amsterdam – Pays-Bas.
3. Daniel Arasse, *Histoires de peintures*. Paris : Éditions Denoël, 2004. p. 139.
4. Article « Épater la galerie » par Alain, Korkos dossier « Dire et lire par l'image », *Citrouille* n°46 – 2007.
5. Interview réalisée par Cristiana C. consultée sur : <http://laboiteathe.blogspot.fr/2011/01/intervista-con-maurizio-quarello-non.html>
6. Edward Hopper, *Summertime*. 1943 – huile sur toile – 74 x 11 cm. Delaware Art Museum.
7. Edward Hopper, *Rooms for Tourists*. 1945 – huile sur toile – 76 x 107 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut.
8. Edward Hopper, *Chair Car*. 1965 – huile sur toile – 102 x 127 cm, Collection privée.
9. Théodore Géricault, *Course de chevaux*, dit traditionnellement *Le Derby de 1821 à Epsom*, 1921 – huile sur toile – 92 x 123 cm. musée du Louvre.
10. Dans le texte de Charles Perrault, un des deux frères est un mousquetaire. Ce corps d'armée fondé en 1622 a été dissout en 1816. Les dragons et les gardes sont deux corps d'armée actifs au début du XX^e siècle.
11. Voir, à titre d'exemple, Suzanne Lenglen, *Nice*, 1921, tirage d'après négatif stéréoscopique sur verre, 6 x 13 cm © Photographie J.H. Lartigue, Ministère de la Culture France / AAJHL.