

En suivant des miettes

Si une poignée de miettes et quelques empreintes sur le sol humide de la forêt ne sauraient constituer les preuves d'un délit, et alors que le seul cadavre retrouvé est celui, exquisément littéraire, du fantastique, sans doute pouvons-nous néanmoins affirmer qu'un même fil relie les contes *Hänsel et Gretel*, *Frérot et Sœurlette*, *L'Agneau et l'Alevin* recueillis par les frères Grimm au début du XIX^e siècle, le conte russe contemporain *Alionouchka et Ivanouchka* d'Alexandre Nicolaïevitch Afanassiev, le conte napolitain *Nennillo e Nennella* publié dans *Le Pentaméron* de Basile en 1634, *Le Petit Poucet* de Charles Perrault et *Finette Cendron* de Madame d'Aulnoy, tous deux publiés en 1697, ainsi que, peut-être, provenant d'une source plus ancienne, *Babes in the Wood*, ballade anglaise publiée par Thomas Millington en 1595 dans la-

À droite :
Carl Offterdinger (ill.),
Jacob et Wilhelm Grimm (aut.),
Frérot et Sœurlette,
fin du XIX^e siècle

Gustave Doré (ill.),
Charles Perrault (aut.),
Le Petit Poucet,
fin du XIX^e siècle



quelle deux enfants abandonnés dans la forêt finissent par mourir d'inanition.

Si certains motifs du récit restent constants à travers les siècles – l'abandon dans la forêt, la ruse du plus fragile des frères, la rencontre avec un adulte cannibale ou, dans d'autres variantes, la transformation de l'un des frères en animal –, les éléments les plus archaïques et cruels de la narration se trouvent éliminés lorsque l'enfant devient le destinataire privilégié des contes, la nécessité d'une adaptation voyant le jour.

Il serait fascinant de tracer une histoire comparée des textes et des illustrations pour voir si le lent «stylicide» du fantastique au fil des versions littéraires successives a progressé à la même allure au niveau de leurs représentations. Ce qui est certain c'est que, au XX^e siècle, illustrations et textes semblent converger dans leur volonté d'édulcorer le conte. Il ne reste plus que quelques rares traces de *Nennillo e Nennella*, *Finette Cendron*, *Frérot et Sœurlette*, *L'Agneau et l'Alevin*, contes qui possédaient probablement trop d'éléments irrationnels pour l'idée qu'on se faisait généralement de l'enfance en Europe; par contre *Hänsel et Gretel* connaît un succès immense, avec sa sorcière presque sympathique et sa petite maison de massépain qui semble sortie d'une pâtisserie.

Tentons d'improviser cet exercice de narration comparée. Le thème de la

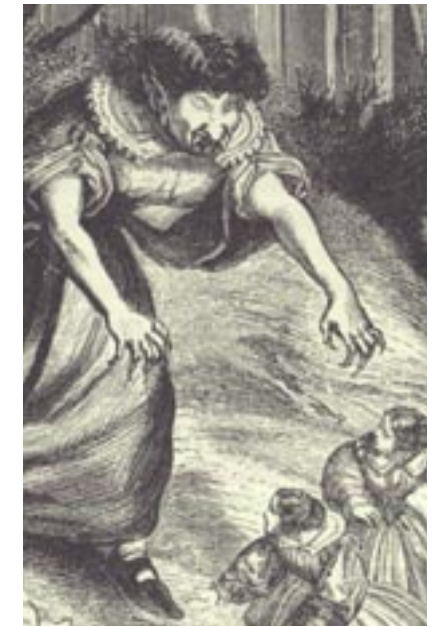
DE FOND
EN COMBLE

cécité partielle de l'ogre ou de la sorcière, qui descend de l'épisode homérique du Cyclope aveuglé cherchant à tâtons Ulysse et ses compagnons, se transforme chez Perrault en une recherche plus rationnelle des enfants cachés sous le lit. Cette disparition de la physionomie monstrueuse de l'ogre se reflète chez tous les illustrateurs de Perrault, pour qui l'ogre possède les traits d'un gros bonhomme aviné. Mais, si le récit élimine l'horrible, Gustave Doré, le premier grand illustrateur de Perrault au sens moderne du terme, le réintroduira par ailleurs.

Nous sommes en 1897, les récents perfectionnements de la gravure sur bois permettent à Doré de traduire le fantastique, le merveilleux, grâce à un jeu de clairs-obscur. Dans son image du *Petit Poucet*, la forêt, domaine de l'irrationnel, est représentée par la couleur noire, les arbres – en blanc – n'étant que le négatif de cette force obscure. Le *Petit Poucet*, séparé du groupe, apparaît dans un cône de lumière; la diagonale serpentante des frères attire l'attention sur la dernière trace de lumière avant l'entrée définitive dans le noir, le reflet de la hache préfigurant le barbare infanticide. On observe un ingénieux renversement de la perspective des silhouettes humaines, les plus lointaines devenant les plus grandes. La continuité de la ligne de petits cailloux ou de miettes que le *Petit Poucet* a semée sur le sol aboutit dès lors à une impasse, qui se transforme en un sac bien trop lourd: impossible, en tirant sur le fragile fil des miettes, de ramener la famille à la maison, de freiner l'irréparable.

Si, dans le récit de Perrault, l'ogresse est «une bonne femme», chez Madame d'Aulnoy elle se présente comme: «Une vieille femme épouvantable [...], elle n'avait qu'un œil au milieu du front, mais il était plus grand que cinq ou six autres, le nez plat, le teint noir et la bouche si horrible, qu'elle faisait peur.»

La représentation de l'ogresse de

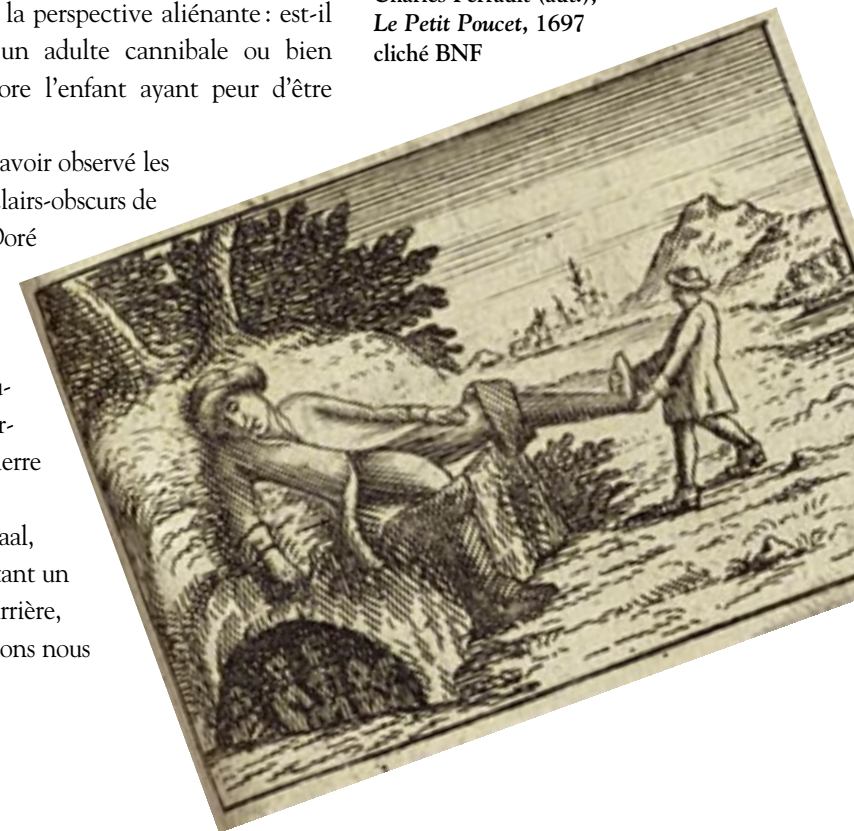


Pierre Gustave Eugène Staal, publié au milieu du XIX^e siècle, traduit parfaitement cette différence de registre: la cécité homérique est maintenue, mais Staal renonce à la caricature et crée un monstre encore plus terrible en effaçant les yeux. Il choisit pour les trois sœurs la même robe et la même coiffure, produisant ainsi chez le spectateur un effet stroboscopique semblable à celui qu'utilise le peintre Vittore Carpaccio dans la fugue des moines de son *Saint Jérôme ramenant le lion au monastère*. L'effet de plongée met le spectateur en porte-à-faux: celui-ci est «plus haut» que les petites épouvantées, mais en même temps «plus bas» que le château et l'ogresse. Le lecteur est pris à partie par la perspective aliénante: est-il lui aussi un adulte cannibale ou bien est-il encore l'enfant ayant peur d'être dévoré?

Après avoir observé les profonds clairs-obscur de Gustave Doré et la physionomie monstrueuse de la sorcière de Pierre Gustave Eugène Staal, en remontant un siècle en arrière, nous pouvons nous

Pierre Gustave Eugène Staal (ill.),
Mme d'Aulnoy (aut.),
Finette Cendron,
milieu du XIX^e siècle,
cliché Bibliothèque municipale
de Lyon

Antoine Clouzier (ill.),
Charles Perrault (aut.),
Le Petit Poucet, 1697
cliché BNF





Susanne Janssen (ill.), Jacob et Wilhelm Grimm (aut.), *Hänsel et Gretel*, © Éditions Être, 2007

demander où se trouve le merveilleux dans l'illustration du *Petit Poucet* de Clouzier. Le trait de la gravure est grossier, le géant tranquillement endormi, et le paysage est quant à lui plaisant. Pour apprécier le merveilleux de cette scène, il nous faut nous glisser dans la peau du lecteur de 1697. En fait, ainsi que l'a suggéré la chercheuse hollandaise Daphne M. Hoogenboezem, Clouzier aurait utilisé volontairement cette pauvreté de trait et d'imaginaire afin de rappeler les illustrations médiévales, et de donner ainsi un air d'ancienneté à l'édition de Perrault. À cette époque, le Moyen Âge était synonyme de châteaux et de princes, de merveilles du temps passé.

Frérot et Sœurlette des frères Grimm semble lui aussi constituer une version plus primitive du thème de *Hänsel et Gretel*; l'un des deux frères est non seulement enfermé comme un poulet dans la cage (niveau métaphorique) mais se trouve en plus par la suite transformé en chevreuil par la marâtre-sorcière. Il est difficile, en observant les illustrateurs de ce récit mineur (qu'il s'agisse d'Arthur Rackham ou de Kay Nielsen, entre autres), de ne pas penser aux nombreuses représentations des *Métamorphoses* d'Ovide, lorsque Actéon, transformé en cerf, est poursuivi par les chiens et s'enfuit dans la forêt.

L'un des plus fervents

DE FOND
EN COMBLE
(suite)

illustrateurs des contes de Grimm a été Carl Offterdinger, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Plus de magie, mais un coup de théâtre, dans l'image conclusive des illustrations de *Frérot et Sœurlette*; Offterdinger « démasque » l'irrationnel du conte, comme les frères Grimm eux-mêmes, qui version après version en ont poli la mystérieuse fascination. L'enchantement barbare n'était que travestissement, et les rassurantes couleurs d'images d'Épinal semblent déjà nous familiariser avec le kitsch des maisons de pain de sucre du XX^e siècle.

L'intérêt des études psychanalytiques et morphologiques pour les contes de fées au cours du XX^e siècle ne suffit pas à réintroduire le fantastique dans les publications destinées aux enfants. Il faudra attendre le passage au troisième millénaire et des illustrateurs tels que Lorenzo Mattotti, Susanne Janssen, Kveta Pacovska pour retrouver l'antique, la terrible splendeur du conte.

Mettons en présence deux représentations de la même scène: la capture de Hänsel. La première illustration, de Willy Planck, publiée en Allemagne par Loewes Verlag en 1948, est conforme à l'imaginaire du XX^e siècle; la seconde, de Susanne Janssen, publiée en France par les Éditions Être en 2007, est elle franchement novatrice.

L'image de Willy Planck semble dépeindre un pique-nique par un bel après-midi d'été: les couleurs sont douces, un gros chat ronronne près de la sorcière, une petite vieille sympathique, une paire de lunettes de myope sur le nez – seul trait inquiétant, la couleur foncée du visage, que l'on retrouve dans de nombreuses illustrations de la même époque. L'ensemble de la composition communique une sensation d'équilibre et de paix. Où est la violence d'un acte cannibale imminent?

L'image de Susanne Janssen, terrible, nous présente au premier plan une sorcière à moitié aveugle, la bouche largement ouverte dans laquelle Hänsel, par un effet de perspective, est déjà en train d'entrer.

Gretel a le même visage que Hänsel, comme pour réunir en un seul enfant le double en miroir de leurs noms: *Nennillo et Nennella, Hänsel et Gretel, Alionouchka et Ivanouchka*, symbole d'une unité perdue qu'il faut retrouver. Les lignes diagonales des barreaux peuvent être lues du centre du livre vers l'extérieur: comme une irradiation de la puissance destructrice de la sorcière. Mais, lues de l'extérieur vers l'intérieur, elles deviennent autant de lances qui transpercent la sorcière, anticipation de sa mort prochaine. C'est elle qui est prise entre les barreaux, presque engloutie par le centre de la double page, alors que les enfants semblent plus libres d'entrer ou de sortir de la scène.

Pour refermer notre enquête de chercheur dilettante sur les contes de fées, partons dans le nord de l'Europe, en Angleterre, où en 1595 Thomas Millington reprend la ballade *Babes in the Wood*. C'est l'histoire de deux enfants devenus orphelins qui sont adoptés par un oncle avaricieux, pour s'en débarrasser, ordonne à deux bandits de les emmener dans la forêt et de les tuer. L'un des deux brigands est pris de pitié, il tue son compère et se contente d'abandonner les enfants dans la forêt, mais ceux-ci, incapables de se nourrir, meurent de faim et de froid. Les rouges-gorges couvrent leurs cadavres de feuilles.

De par l'absence de tout élément magique, cette ballade ne peut être qualifiée de conte. De commun avec les différentes variantes de *Hänsel et Gretel*, on ne trouve que le couple frère-sœur et l'abandon dans la forêt. Écho peut-être d'un fait-divers, ou peut-être de ces rites d'abandon dont nous parle Vladimir Propp dans son étude sur les origines du conte, cette ballade a connu un succès sans faille en Angleterre.

L'interprétation la plus réussie est sans doute celle de Randolph Caldecott, publiée par Frederick Warne & Co Ltd en 1879. Se découplant sur une forêt représentée avec un réalisme quasiment natura-

liste, les deux enfants courent, cherchent leur chemin puis finissent par mourir, sans que leur ait été apporté le réconfort de la moindre fée. Seuls les rouges-gorges ont pitié d'eux: oiseaux qui, dans la tradition celtique, sont chargés d'une signification symbolique dans le passage à la nouvelle année. Un seul élément magique mis en scène par Caldecott: la forêt, dans la dernière scène, est soudain dépouillée de ses belles feuilles de chêne, alors que la continuité narrative l'aurait voulue identique à l'image précédente. Compassion de la nature, ou peut-être, ainsi révélé, le véritable secret du conte des enfants dans la forêt? Celui de la métamorphose de la croissance, de ce délicat passage initiatique qui de l'âge puéril mène à l'âge adulte? Passage qui requiert, comme viatique, l'acceptation de la mort.

Anna Castagnoli
traduction d'Isabel Castella
et Gilles Brimon



Randolph Caldecott (ill.), *Babes in the Wood*, (attribué à Thomas Millington), 1879



Willy Planck (ill.), Jacob et Wilhelm Grimm (aut.), *Hänsel et Gretel*, 1948

