



De Doré à Perrault

Tony Gheeraert

► To cite this version:

| Tony Gheeraert. De Doré à Perrault. Le Fablier, 2008, pp.95-106. hal-02057798

HAL Id: hal-02057798

<https://hal.science/hal-02057798>

Submitted on 19 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE DORÉ À PERRAULT

Tony Gheeraert

Université de Rouen Normandie

Cérédi

L'illustration¹ est de règle pour la littérature de jeunesse, et on en comprend aisément la raison : elle permet aux enfants d'accéder à des textes qui, sans images, resteraient hermétiques, voire rébarbatifs. La Fontaine ni Perrault, pour s'en tenir à deux auteurs du grand siècle vite considérés comme écrivains pour l'enfance, ne sont pas d'une lecture facile : si les vers lafontainiens, dont chacun connaît la redoutable profondeur, ou même la prose de Perrault, dont la simplicité n'est qu'apparente, ont pu devenir des classiques enfantins, ils le doivent aussi au talent de quelques peintres ou graveurs d'exception qui ont su les transformer – à leur corps défendant – en écrivains populaires.

Mais ces indéniables vertus pédagogiques de l'image, si elles ont grandement contribué à la popularisation des œuvres du fabuliste et du conteur, comportent des effets pernicioeux. Les artistes, et tout particulièrement les grands artistes, en favorisant la diffusion des ouvrages auprès d'un large public, ne sont pas seulement des passeurs : du fait même de leur talent, ils s'approprient le livre-source et en imposent ainsi une interprétation personnelle qui constitue comme le tribut de la vulgarisation. Mais dès lors, une ambiguïté se fait jour, et les relations du texte et de l'image deviennent hautement problématiques : l'illustration de qualité est-elle l'alliée du texte, dont elle souligne le sens et qu'elle contribue à éclairer, ou, au contraire, est-elle le pire ennemi d'une œuvre qu'elle détourne et dont elle subvertit la signification ? Gustave Doré, en construisant Perrault – sur qui se concentrera cette étude – comme auteur de belles histoires à faire peur, a donné des contes de ma Mère l'Oye une représentation qui, tout en assurant leur célébrité, trahit ce qu'il faut bien se résoudre à appeler l'intention de l'auteur : tout son art consiste à nous faire oublier que l'académicien fut avant tout

¹ Le présent article est issu d'une conférence prononcée en décembre 2006 dans le cadre du programme de Lettres en Terminale « Langage verbal et images : les *Contes* de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré ».

galant et *moderne* ; pour autant, ces erreurs ou ces détournements ne sont-ils pas paradoxalement la condition de révélation d'un visage oublié de Perrault, dont l'histoire littéraire est impuissante à rendre compte, mais qui n'a pas échappé au génie visionnaire du dessinateur ?

A. PERRAULT ET SON AUTRE

1. Livre du riche, livre du pauvre

La version originale des *Histoires ou contes du temps passé* n'était pas un livre de luxe ; si les contes en vers avaient fait l'objet d'éditions élégantes parues chez un imprimeur officiel de l'Académie française², le recueil des récits féeriques en prose paraît bâclé : ce volume de petit format, paru chez Barbin, était si défiguré par les fautes d'impression qu'il fallût ajouter un errata, qui se révéla d'ailleurs incomplet, puis procéder à un second tirage, aussi mauvais que le premier³. Le livre était, certes, orné de gravures dues à François Clouzier, mais celles-ci n'étaient que de petites vignettes sur bois fort simples et mal centrées. Une telle nonchalance étonne de la part de Barbin comme de Perrault, qui avait veillé à ce que le *Saint Paulin* ou l'*Adam* soient publiés avec grand soin⁴. En fait, cette négligence est trop surprenante pour ne pas résulter d'un choix éditorial. Christophe Martin⁵ montre en effet, en se fondant sur l'observation des estampes, que celles-ci cultivent la naïveté afin de mimer la facture malhabile des ouvrages de colportage qui faisaient, dans les campagnes, la fortune des éditeurs troyens, et qui fascinaient Perrault⁶. Aussi convient-il de ne pas prendre pour argent comptant la candeur du trait, la quasi absence de perspective, voire, comme c'est le cas pour la vignette accompagnant « La Barbe-bleue⁷ », la coupure grossière de l'image en

² *Grisélidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Âne et celui des Souhairs ridicules*, Paris, veuve de J.-B. Coignard et J.-B. Coignard fils. Quatre éditions parurent entre 1693 et 1695.

³ *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Barbin, 1697. Sur les tirages successifs des contes, voir par exemple notre édition des *Contes merveilleux* (Paris, Champion, « Bibliothèque des génies et des fées », 4, 2005, p. 24-26).

⁴ *Saint Paulin, évêque de Nole*, Paris, J.-B. Coignard, 1686 ; *Adam ou la création de l'homme, sa chute et sa réparation*, Paris, J.-B. Coignard, 1697.

⁵ Christophe Martin, « L'illustration du conte de fées (1697-1789) », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 57, mai 2005, p. 113-132.

⁶ Celui-ci était ébloui par le tirage des livres de colportage publiés sous papier bleu : aucun des ouvrages de Boileau, expliquait-il, n'atteindrait jamais celui de « *Jean de Paris*, de *Pierre de Provence*, de *La Misère des clercs*, de *La Malice des femmes*, ni du moindre des almanachs imprimés à Troyes au Chapon d'Or » (*Apologie des femmes*, À Cologne, 1694, préface non paginée).

⁷ *Contes merveilleux*, op. cit., p. 253, ill. 5.

deux plans : loin de trahir la gaucherie de l'illustrateur, ces xylographies, comme les archaïsmes stylistiques, les coquilles et les inélégances de tout ordre, tendent à imiter la maladresse des livres de colportage. L'édition de 1697 présente donc un premier paradoxe : celui de proposer des contes galants et mondains⁸ dans un ouvrage dont la facture est fictivement populaire.

Après l'édition originale et celle de Lamy qui, en 1781, rassemblait, pour la première fois, les contes en vers et en prose, la prestigieuse publication Stahl⁹ constitua le troisième moment majeur de l'historiographie des *Contes*¹⁰. De son vrai nom Pierre-Jules Hetzel, « Stahl » (c'est un nom de plume) est né à Chartres en 1814. Éditeur visionnaire, il fut l'un des créateurs de la littérature pour la jeunesse et composa plusieurs romans à destination du jeune public. Il fut aussi disciple de Proudhon, et participa aux événements de 1848 ; exilé par Louis-Napoléon Bonaparte, il rentra en France en 1859 et installa sa maison d'édition rue Jacob¹¹. C'est à cette date qu'il se lança dans cette « énormité apparente¹² » : publier les *Contes* de Perrault illustrés par Gustave Doré, en édition de luxe. Le livre, un in-folio fastueusement orné et typographiquement parfait, parut à la fin de l'année 1861 ; il connut un succès immédiat et fut maintes fois réédité. Sainte-Beuve le salua, dans un éloge dithyrambique et mérité :

Voici une édition nouvelle qui laisse bien loin en arrière toutes les autres ; elle est unique, elle est monumentale. Ce sont des étrennes de roi. Chaque enfant est-il devenu un Dauphin de France ? – Oui, au jour de l'an, chaque famille a le sien. Je ne sais par quel bout m'y prendre, en vérité, pour louer cette merveilleuse édition qui a la palme sur toutes les autres et qui la gardera probablement [...]. Un Perrault comme il n'y en eut jamais jusqu'ici

⁸ La nature mondaine et salonnrière des contes a été rendue manifeste par l'article de Marc Fumaroli intitulé « Les enchantements de l'éloquence : les *Fées* de Charles Perrault, ou De la littérature », in *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, éd. Marc Fumaroli, Genève, Droz, 1982, p. 153-185 ; article reparu sous le titre « Les *Contes* de Perrault, ou l'éducation à la douceur », in *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, « Savoir : lettres », 1998, p. 441-478. La plupart des spécialistes se sont ralliés aujourd'hui à sa thèse, au détriment de celle de Marc Soriano, qui accordait une place plus importante aux sources populaires dans la genèse des contes (Marc Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968. Ouvrage réédité en 1977 et en 1989).

⁹ *Les Contes de Perrault*, dessins par Gustave Doré. Préface par P.-J. Stahl, Paris, Jules Hetzel, 1862.

¹⁰ *Contes des fées, par Ch. Perrault, de l'Académie française*, Paris, Lamy, 1781. L'édition des contes dans *Le Cabinet des fées* (1785-1789) reprend les principes éditoriaux de celle de Lamy.

¹¹ Voir sa biographie par Jean-Paul Gourévitch : *Hetzel, le bon génie des livres*, Le Serpent à plumes, « Essais/Documents », 2005.

¹² *Les Contes de Perrault*, *op. cit.*, « Introduction », § 3, p. 20.

et comme il ne s'en verra plus. Je risque la prédiction. Il faut, après cela, tirer l'échelle [...].¹³

Si l'édition de 1697, destinée au public salonnier, jouait à s'encanailler et à se déguiser en livre bleu, celle de 1862, tout en proposant une vision idéale du petit peuple, est composée pour une classe bourgeoise qui seule avait les moyens de l'acheter – c'était un cadeau d'étrennes, destiné aux enfants riches. Le livre était si coûteux que Sainte-Beuve, lorsqu'il en fait la recension, se croit tenu de signaler d'autres éditions, en précisant qu'il

indique ces différentes éditions parce qu'il en faut à l'usage même des petites et des moyennes bourses.¹⁴

Celle de Stahl n'est réservée qu'aux grandes, du propre aveu de celui-ci : « L'édition des contes [...], cette extraordinaire édition va coûter beaucoup d'argent [...]. Mais avouez qu'elle est vraiment hors de comparaison avec toutes celles qui l'ont précédée¹⁵ ». L'évolution qui, partie de la modestie du livre original, culmine avec ce chef-d'œuvre de l'imprimerie, est, selon Sainte-Beuve, la preuve d'un « progrès » qui n'épargne pas le monde de l'édition¹⁶.

Pourtant, malgré ce soin apporté à sa confection, et qui transforme les contes en livre de prestige, le volume procuré par Stahl n'en est pas moins très infidèle à celui sorti, en 1697, des presses de Claude Barbin. La faute n'en incombe pas au seul P.-J. Hetzel-Stahl : après la mort de Perrault, la fortune considérable que connurent très tôt les *Histoires du temps passé* ont dépossédé le conteur de son œuvre. Diffusés à travers tout le pays par les livrets de colportage, les contes sont passés rapidement dans le domaine public et ont perdu toute référence autre que nominale à leur auteur – les *Contes* de Perrault sont devenus de simples « contes-de-Perrault », dénomination générique ayant fini par désigner n'importe quelle histoire merveilleuse, qu'elle ait ou non été composée par l'académicien. Les éditeurs du XIX^e siècle, arguant du prétexte

¹³ C.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, sixième édition, t. I, 1884, 23 décembre 1861, p. 299.

¹⁴ *Ibid.*, p. 296, note 3.

¹⁵ P.-J. Stahl, « Sur les contes de fées », in Perrault, *Les Contes de Perrault*, op. cit., « Introduction », § 3, p. XIX. Il précise un peu plus loin qu'il « n'a pas reculé devant cette énormité apparente, un très grand livre très cher, pour les petits enfants » (p. XX).

¹⁶ « Quand je mets en regard de ces publications élégantes mon petit volume des *Contes de Perrault*, édition première de 1697, avec les petites vignettes en tête de chaque conte, bien modestes et assez gentilles toutefois, et fort naïves, je suis tenté de dire : que de luxe ! que de progrès ! », Sainte-Beuve, art. cit., p. 297.

que le conteur, en rédigeant ses historiettes, n'a été au fond que le transcritteur d'une tradition immémoriale¹⁷, ne se croient pas non plus tenus de revenir au texte original – traiter avec des égards philologiques ces œuvrettes leur aurait paru à la fois prétentieux et ridicule. Aussi, lorsque Stahl remet à Gustave Doré le texte des *Contes*, il lui donne à lire une version de l'œuvre qui a subi déjà bon nombre d'altérations et de remaniements. Faute d'avoir collationné les sources, l'éditeur recopie les erreurs ou les corrections hasardeuses de ses prédécesseurs¹⁸ ; l'ordre choisi, qui intervertit la place de plusieurs récits, n'est pas sans produire aussi des effets de sens intempestifs : en commençant le recueil par « Le Petit Chaperon rouge » et « Le Petit Poucet », Stahl met l'accent sur l'aspect populaire de l'ouvrage, au contraire de l'édition originale, qui s'ouvrait sur l'aristocratique « Belle au bois dormant » ; quant à « Peau d'Âne », elle n'est présente ici qu'à travers une version en prose diffusée au XVIII^e siècle, et qui offre des écarts narratifs significatifs avec le poème de Perrault : plusieurs gravures de Doré consacrées à ce conte s'attachent ainsi à des moments du récit étrangers à l'œuvre de l'académicien ; la responsabilité de ce contresens incombe pleinement à Stahl qui, dans l'appareil critique situé en fin de volume, suppose à tort que l'adaptation en prose de *Peau d'âne* est le fait de Perrault lui-même¹⁹. D'une façon générale, l'éditeur commet, dans l'introduction et les notices, nombre d'erreurs qui viennent s'ajouter aux fautes commises sur le texte des contes lui-même²⁰.

Si l'absence de travail philologique sérieux et les parti pris éditoriaux devaient nécessairement conduire Doré à trahir le texte des contes, ses propres choix l'amènent aussi à prendre ses distances par rapport à l'original. De ce point de vue, le jugement de Sainte-Beuve est éclairant pour comprendre les principes esthétiques qui ont guidé Doré. Dans les *Nouveaux Lundis*, le savant critique, qui mentionne le nom de Gautier, célèbre comme « pittoresques » ces illustrations « grandioses » qui « renouvellent » la lecture des contes :

¹⁷ « Ces contes sont si vieux, écrit ainsi Stahl, que remonter à leur vraie source est presque une impossibilité » (P.-J. Stahl, *Les Contes de Perrault*, op. cit., « Introduction », § 4, p. XXIV).

¹⁸ Ainsi, chez Perrault, la mère du Chaperon « cuit et fait des galettes », le verbe « cuire » employé absolument signifiant en effet « cuire du pain » au XVII^e siècle ; ce sens n'étant plus compris, à partir de 1781, les éditeurs suppriment le premier verbe ; Stahl se contente de reproduire cette faute sans la corriger.

¹⁹ « Le style de la seconde rédaction de *Peau d'Âne* est si parfaitement semblable à la manière de Perrault, qu'à notre compte on doit la lui attribuer », *Les Contes de Perrault*, op. cit., p. 73.

²⁰ Stahl se trompe, entre autres, sur l'âge de d'Armancour (à qui il donne à tort onze ans en 1697), ou encore sur la date et la composition du recueil pirate Moetjens (p. 73),

Je ne puis que dire que ces dessins me semblent fort beaux, d'un tour riche et opulent, qu'ils ont un caractère grandiose qui renouvelle l'aspect de ces humbles contes et leur rend de leur premier merveilleux antérieur à Perrault même.²¹

Les contes de Perrault, pour Sainte-Beuve, ne valent que comme agent de transmission d'une culture orale qui se serait perdue sans lui ; Doré – et c'est là, selon le critique, ce qui fait son génie – a compris que la lettre du texte importe moins que le matériau populaire qui le nourrit : c'est cet héritage folklorique qu'il convenait d'abord de représenter, et c'est là où l'illustrateur a excellé. Regardant du côté du monde germanique, de cette Allemagne romantique envisagée comme une terre de légendes et de mystères, Doré mêle à l'héritage de Perrault le souvenir des frères Grimm ; ses gravures évoquent un passé collectif ancestral :

[Les contes selon Doré] se ressentent un peu du voisinage de l'Allemagne et des bords du Rhin (M. Doré n'en vient-il pas ?), et projettent sur nos contes familiers un peu de ce fantastique et de cette imagination mystérieuse qui respire dans les légendes et contes du foyer, recueillis par les frères Grimm : il y a tel de ces châteaux qui me fait l'effet de celui d'Heidelberg ou de la Wartburg [celui de Barbe-bleue, peut-être ?], et les forêts ressemblent à la Forêt-noire.²²

L'illustration permet ainsi l'annexion du conteur français classique à l'entreprise des collecteurs allemands, dont le travail tendait avant tout à la conservation d'une culture orale menacée, déjà, de dépérir. Lorsque Doré entreprend d'illustrer les *Contes*, c'est donc bien ce patrimoine universel qu'il se propose de célébrer, en l'exhaussant au même niveau que la Bible ou la *Divine Comédie*²³.

2. Le merveilleux et le fantastique

À en croire Sainte-Beuve, ici bien inspiré, Perrault, sans être un simple prétexte, se trouve mis par Gustave Doré au service d'une cause qui le dépasse : la promotion du folklore tel qu'il a été remis à l'honneur au cours du XIX^e siècle. Ce parti pris conduit en effet le dessinateur alsacien à négliger aussi bien la sensibilité de Perrault que ses

²¹ Sainte-Beuve, art. cit., p. 297.

²² *Ibid.*, p. 298.

²³ Stahl, dans la préface, explique de même que « tout en composant intrépidement à ses frais, à ses risques et périls, sa grande et sombre illustration de Dante, Gustave Doré désirait que dans le même

choix poétiques et rhétoriques, ou encore le cadre mondain dans lequel les *Contes* ont vu le jour ; l'artiste s'emploie au contraire à dépouiller le texte de ce qu'il considère comme des scories galantes afin de restaurer, à travers eux, ce « premier merveilleux antérieur à Perrault même » évoqué par Sainte-Beuve. Parce qu'il n'éprouve aucune dette envers l'académicien salonnier, Doré, en « traducteur supérieur et libre », « ne se gêne pas²⁴ » pour transformer profondément l'esprit du texte-source, note encore l'auteur des *Lundis*, qui félicite le graveur de cette souveraine liberté. Peu soucieux de respecter l'esthétique de Perrault, Doré ne se fait pas scrupule de substituer au merveilleux classique « un peu de [...] fantastique ». Le *gothic revival*, venu d'Angleterre, et qui inspira si souvent Bertrand ou Gautier, est partout perceptible dans les planches de l'artiste : le château de « La Barbe bleue²⁵ », aux formes sombres et tourmentées, contemplé en contre-plongée, ou encore celui de la Belle, dans le pur style Viollet-le-Duc (pl. 18, 20, 21, 22), attestent ce goût pour les décors moyenâgeux ; chez Doré, les princesses des *Contes* ne vivent pas dans des palais rococos, mais au fond de châteaux aux voûtes sombres, où les vitraux étroits ne laissent filtrer qu'une lumière chiche. Au soleil de Versailles, le graveur préfère la nuit, les ruines et les rêves, les ossuaires, les spectres et les tombeaux. Les fantômes, en effet, ne sont pas loin : la statue qui orne l'escalier de « La Barbe bleue » (pl. 41) reprend bien celle de la vignette originale de « La Belle au bois dormant²⁶ », mais elle devient vivante, et par là *unheimlich*, étrangement inquiétante ; Peau d'Âne passe elle aussi près d'une semblable sculpture animée qui rappelle davantage l'atmosphère de Mérimée (pl. 33) que celle des salons du grand siècle. Le surgissement du surnaturel provoque moins d'émerveillement que d'épouvante : la vieille fileuse de « La Belle au bois dormant » ressemble à une sorcière entourée de ses familiers (pl. 17). Typiquement gothique aussi est le traitement de la féminité : comme chez Radcliffe ou Lewis, qui se plaisent à accentuer le contraste entre la douceur des héroïnes et le sadisme des *villains*, les jeunes filles de Gustave Doré sont des victimes jetées en pâture à des monstres ; si l'on peut concevoir que

moment et que dans le même format splendide parussent, comme pendant et comme contraste, les *Contes de fées* de Perrault » (*op. cit.*, « Introduction », §3, p. XX).

²⁴ Sainte-Beuve, art. cit., p. 298.

²⁵ Planche 40, « Dieu soit loué ! s'écria-t-elle un moment après, ce sont mes frères ! » ; les gravures de Gustave Doré sont disponibles sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200191h/fXX.item> [XX est à remplacer par le numéro de la planche]. Pour éviter d'alourdir les notes, nous indiquons désormais entre parenthèses et dans le cours du texte les références aux gravures de G. Doré.

²⁶ *Contes merveilleux*, *op. cit.*, p. 252, ill. 3.

Riquet ne soit guère avenant (pl. 30), rien ne justifie que le prince charmant de Cendrillon devienne une créature repoussante (pl. 25). La propension morbide inséparable du courant gothique est également perceptible dans les mauvais présages qu'augure un corbeau sinistre (pl. 17), dans les squelettes d'oiseaux dévorés par les ogresses (pl. 15), ou encore dans les haches et les couteaux démesurés qui préfigurent le démembrement des corps (*ibid.* et pl. 7, 10) ; quant au festin de nouveau-nés que se prépare l'orge du « Chat botté », il confine à l'horreur dans sa pureté (pl. 29).

Il serait ridicule de se demander quelle eût été la réaction de Perrault s'il avait pu feuilleter l'édition Hetzel-Stahl ; il est malgré tout douteux qu'il ait pu l'apprécier. Au plan théorique, la veine gothique est en effet redevable à une catégorie élaborée en 1757 par Edmund Burke : celle du sublime²⁷. Alors que la beauté se caractérise par la symétrie, l'équilibre et la raison lumineuse, le sublime, explique Burke, a partie liée avec la pénombre, les forêts profondes, les précipices vertigineux, les grands spectacles de la nature propres à provoquer un délicieux frisson, voire un ravissement violent – « *a delightful horror* ». C'est bien ce saisissement du sublime que provoque les contes tel que les dépeint Doré. Jouant des ambiguïtés laissées ouvertes par le texte, l'illustrateur transforme ainsi la résidence de la Barbe bleue en « folie » dans le goût d'Horace Walpole : chez Perrault, en effet, la demeure du terrifiant mari n'est d'abord qu'une riche maison bourgeoise (le héros n'est pas un aristocrate), une « maison de campagne » luxueuse et fort avenante, un lieu de délices²⁸ ; certes, alors que le récit s'assombrit, la maison se trouve flanquée d'une « tour²⁹ », et c'est bien un château médiéval, avec sa tour crénelée et son pont-levis, que donne à voir Clouzier³⁰. Ce petit château de poche est toutefois changé par Doré en une gigantesque forteresse posée sur un éperon rocheux, dont les formes sombres se dessinent dans le soir, et dont les hauts murs suggèrent cette impression d'altitude inséparable du vertige sublime ; la taille réduite, sinon minuscule, des personnages renforce encore le sentiment de gigantisme. La nuit, la verticalité, la disproportion : nous retrouvons bien ici les ingrédients du sublime selon E. Burke. On peut y ajouter le goût manifesté par Doré pour le *sfumato* qui estompe les

²⁷ *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757-1759], éd. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.

²⁸ *Contes merveilleux*, édition citée, p. 205.

²⁹ *Ibid.*, p. 209.

³⁰ *Ibid.*, p. 253, ill. 5.

contours (pl. 18), les sous-bois obscurs (pl. 32)³¹, les grands ravins sans fond, les ruines (pl. 21), les cavernes souterraines (pl. 30), les contrastes marqués de lumière et d'ombre (pl. 22).

Burke, certes, donnait au mot sublime une définition particulière³². Il n'en reste pas moins que l'opposition burkienne entre beauté et sublime recouvre d'une certaine manière celle établie par Boileau entre « sublime » et « médiocre parfait ». Le sublime, expliquait Boileau, c'est

cet extraordinaire ou ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte... [Le sublime] donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute [...]. Il renverse tout comme un foudre... est véritablement sublime ce à quoi il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister.³³

Perrault, on le sait bien, était un adversaire du sublime ainsi défini, et fondé essentiellement sur une disproportion, comme le montrent les exemples choisis par le traducteur de Longin, *Fiat lux* ou *Qu'il mourût*. S'il va de soi que sublimes longinien et burkien ne se recouvrent pas, il n'en reste pas moins que Perrault est hostile à toute esthétique reposant sur la démission de la raison, et qu'il valorise au contraire les notions que Burke considère comme du domaine du Beau. Ainsi, en architecture, Perrault était ami de la symétrie, non des gouffres béants ou des châteaux médiévaux. Il répugne à la sauvagerie, à l'é-normité et exige que la nature soit apprivoisée :

Cette nature sauvage gâterait tout si on la laissait faire, elle remplirait toutes les allées d'herbes et de ronces, toutes les fontaines et les canaux de roseaux et de limon, aussi les jardiniers ne font-ils autre chose que de la combattre continuellement.³⁴

Qu'eût-il pensé en voyant la chambre de la Belle envahie par les herbes folles ? Pour Perrault, l'art consiste à domestiquer la nature, alors que pour Doré, il a pour mission de

³¹ Non seulement obscures, mais druidiques : il n'est pas indifférent que, illustrant le « Peau d'Âne » en prose, il ait choisi la consultation du druide, mise en scène dans un décor celtique.

³² Baldine Saint Girons, en particulier, insiste sur la spécificité du sublime selon Burke (*Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, « La République des Lettres », 1993).

³³ « Traité du sublime » in N. Boileau, *Œuvres complètes*, éd. F. Escal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, chap. 1, p. 342.

³⁴ Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues*, seconde édition [1692-1697], Genève, Slatkine Reprints, 1979, 4 tomes en un volume.

figurer la libération des puissances indomptées. D'une façon générale, Perrault était hostile à une conception irrationnelle du sentiment esthétique. Partisan de la beauté régulière, il célèbre à l'envi l'harmonie qui règne à Versailles, dont il loue les galeries « tant la perspective y est bien observée³⁵ » ; il goûte aussi « la douceur, le repos, la tranquillité des personnages » représentés dans le Salon de la Paix, la « symétrie » du salon d'Hercule, et par-dessus tout « les justes proportions » du palais, « dont on ne peut trop admirer la beauté³⁶ ». Ces valeurs esthétiques dont il fait la promotion s'accordent mal avec le sublime longinien, et encore plus mal avec l'imagination effrénée de Gustave Doré. Les systèmes de références de l'artiste et du conteur sont radicalement hétérogènes : d'un côté, le fantastique, la disproportion, le vide et les ténèbres, l'irruption de l'irrationnel, le plaisir dans la douleur, voire les commotions de l'épouvante ; de l'autre le souci de l'équilibre et d'une harmonie sensibles jusque dans ces contes qui font du merveilleux un usage si mesuré. Non seulement on chercherait en vain des relais entre Perrault et une tradition gothique qui lui est postérieure de plus d'un demi-siècle, mais, quand bien même le conteur l'eût connue, tout laisse à croire qu'il l'eût rejetée avec force.

3. Oindre vilain, poindre vilain

La nature populaire ou savante du recueil de Perrault constitue une autre ligne de fracture qui rendent le conteur et son illustrateur irréconciliables. Nous touchons ici à l'une des principales questions qui a hanté le débat critique sur les contes : sont-ils issus de la « culture savante » ou de la « tradition populaire » ? La seconde hypothèse fut largement admise jusqu'à une date récente. Selon Sainte-Beuve, Perrault a

pris [les contes] dans le grand réservoir commun, et là d'où ils lui arrivaient avec toute leur fraîcheur de naïveté, je veux dire à même de la tradition orale, sur les lèvres parlantes des nourrices et des mères [...]. Ses contes à lui, ce sont des contes de tout le monde : Perrault n'a été que le secrétaire.³⁷

³⁵ *Ibid.*, II, p. 113.

³⁶ *Ibid.*, II, p. 137.

³⁷ Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, 23 décembre 1861, art. cit., p. 309-310. Dix ans auparavant, Sainte-Beuve exprimait déjà des opinions similaires : « Il est bien certain que pour la matière de ces contes, Perrault a dû puiser dans un fonds de tradition populaire, et qu'il n'a fait que fixer par écrit ce que, de temps immémorial, toutes les mères-grands ont raconté », C.-A. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, troisième édition, t. V, s.d., 29 décembre 1851, p. 255-274.

Pour le graveur comme pour son commentateur, si Perrault présente un intérêt, celui-ci consiste avant tout dans les sources orales, désormais à peu près inaccessibles, qu'il a préservées et auxquelles il a assuré une large diffusion. C'est à la culture populaire véhiculée dans les contes, et dont Perrault est supposé être le fidèle « secrétaire », que s'intéresse d'abord Gustave Doré. Cette attention au peuple se manifeste d'abord, dans ses dessins, par l'attention « réaliste » accordée à la mère-grand du Chaperon (pl. 4), dont on voit choir la tabatière et les lunettes, mais c'est surtout la famille de Poucet qui bénéficie d'un intense « effet de réel » : les images qui la représentent sont de véritables scènes de genre (pl. 7) ; les sabots, les outils, les vieux vêtements déchirés et rapiécés, tout concourt à créer un regard compatissant et pathétique. Alors que les contes mettent en scène des personnages stéréotypés, sans profondeur psychologique, on devine aisément, à regarder ces gravures, la vie intérieure de ces miséreux, inscrite sur leur visage infiniment expressif. Ces parents qui semblent sincèrement regretter de devoir se séparer de leurs enfants, et ne le font que poussés par la misère et l'injustice sociale, Doré nous les montre dans leur fonction nourricière (pl. 11). Ce sont de bonnes gens, victimes de leur condition, et dont on finit par oublier, à regarder ces dessins, qu'ils sont cruels au point d'aller perdre leur progéniture dans la forêt. Cette représentation contraste fortement avec l'image que nous donne Perrault de géniteurs inconséquents, égoïstes et dévorateurs, en un mot cauchemardesques, ainsi qu'avec le mépris de l'auteur pour les couches inférieures de la société, sensible non seulement dans « Les Souhaits ridicules³⁸ », mais aussi dans « Le Petit Poucet » : Perrault y brocarde l'imprévoyance et la légèreté de la Bûcheronne qui se repent trop tard d'avoir perdu ses enfants, et dépense d'un coup tout son argent chez le boucher³⁹ ; pour le grand commis de Louis XIV, si les pauvres sont pauvres, on aurait tort de trop les plaindre, puisqu'ils sont responsables de l'état dans lequel ils se trouvent.

Certes, il est exact que, parmi les conteurs de son temps, Perrault est le seul à accorder une aussi large place aux gens de peu ; il n'en reste pas moins que Doré appauvrit encore cet univers, idéalise la représentation des misérables, et disqualifie l'univers de la cour et des salons. Autrement dit, faute de retrouver dans les contes la saveur du folklore – ou du moins de la retrouver suffisamment –, il la crée de toutes

³⁸ *Contes merveilleux, op. cit.*, p. 177.

³⁹ « Comme il y avait longtemps qu'elle n'avait mangé, elle acheta trois fois plus de viande qu'il n'en fallait pour le souper de deux personnes » (*ibid.*, p. 242).

pièces. Ainsi, la vieille femme qui file la laine dans *La Belle au bois dormant* a l'air d'une pauvre (pl. 17), bien qu'elle vive dans un château et que le texte soit muet sur sa condition. Encore plus surprenant : la marraine de Cendrillon apparaît comme tout aussi misérable que sa nièce, dans une cuisine platement prosaïque où se trouve même suspendue une corde à linge : c'est dire jusqu'où descend ici l'effet de réel (pl. 23) ; Perrault, certes, ne décrit pas la fée marraine, mais celles qu'on trouve chez les autres conteuses et conteurs de son temps sont invariablement chamarrées d'or, d'argent et de pierreries. Le chevalier de Mailly présente les fées « vêtues de brocard d'or avec des bonnets chargés de plumes et d'aigrettes attachées avec des boucles de diamants⁴⁰ ». Rien ne suggère que, chez Perrault, les fées ne puissent tenir leur rang, bien au contraire, comme l'atteste la splendeur du char volant sur lequel s'approche la fée de « La Belle au bois dormant⁴¹ », digne des machines de l'opéra. Or, ces effets de richesse et de somptuosité qu'on a pu rattacher à l'esthétique rococo⁴² disparaissent des illustrations de Doré. Celui-ci délaisse les occasions de montrer l'aristocratie et privilégie la représentation de la misère : il n'est pas indifférent que, lorsqu'il orne les *Fées*, il dépeigne la créature surnaturelle lorsqu'elle est déguisée en pauvre, et non quand elle est vêtue en grande dame (pl. 37).

4. La parole et le silence

Actuellement, la critique est à peu près unanime à considérer que les lectures anciennes des contes qui, des Romantiques à Soriano en passant par Doré, suivaient « la piste du folklore », sont largement invalidées par une étude précise des textes⁴³. Bien plus que comme l'accession de la culture populaire au rang d'objet littéraire, ces récits merveilleux apparaissent aujourd'hui comme une œuvre mondaine qui n'emprunterait ses thèmes aux traditions orales que de façon partielle et anecdotique. On ne reprendra

⁴⁰ *Ibid.*, p. 587.

⁴¹ « On la vit au bout d'une heure arriver dans un chariot tout de feu, traîné par des dragons », (*ibid.*, p. 189).

⁴² Voir la démonstration de Raymonde Robert : *Le Conte de fées littéraire en France*, Paris, Éditions Honoré Champion, « Lumière classique », 2002, p. 371-388 (« Décor de la féerie, féerie du décor : les contes de fées et le rococo »).

⁴³ « On peut entrer dans les *Contes* de Perrault par la voie du folklore, et décider que l'on y reste. Notre opinion est qu'en ce cas on n'ira pas bien loin », estime ainsi Roger Zuber (Perrault, *Contes*, texte présenté et commenté par Roger Zuber, Paris, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1987, p. 46).

pas ici les conclusions de Marc Fumaroli⁴⁴ et de ses continuateurs⁴⁵ ; nous voudrions plutôt montrer comment Doré occulte, au profit de ses aspirations personnelles et d'un souci de promotion du peuple, les références mondaines des vignettes de Clouzier, quel que pût être l'ingénuité de ces dernières. La comparaison entre les illustrations d'origine et celles de 1862 est d'autant plus pertinente que, parmi les gravures qu'il consacre à chaque conte, Doré a plusieurs fois repris la scène représentée par la vignette originale, rendant ainsi sensible non seulement son travail d'amplification, mais aussi d'appropriation et de détournement. D'une façon générale, on observe que le Moyen Âge de fantaisie mis en scène par Doré est introuvable dans les gravures d'origine, pas plus qu'il ne l'était dans les gouaches du manuscrit de 1695⁴⁶ : Clouzier inscrit les contes dans un décor familial et contemporain ; qu'il représente la cour⁴⁷ ou la campagne⁴⁸, il ne place aucun détail qui cherche à suggérer le « temps passé » et ce, alors même que le *Mercure galant* insistait sur l'origine ancestrale des contes de transmission orale⁴⁹.

La planche 22 de l'édition Hetzel-Stahl reprend ainsi celle qui ouvrait l'édition originale de « La Belle au bois dormant », et qui était la première du recueil. L'effet citationnel est frappant : non seulement les deux estampes illustrent l'instant du réveil de la Belle, mais la position des personnages, le décor, le cadrage sont en gros les mêmes. Ces ressemblances ne font que davantage éclater l'écart qui sépare les deux artistes : Gustave Doré nous propose, pleine page, une mise en scène à grand spectacle, saisissante et fascinante à plus d'un titre ; par le contraste de l'ombre et de la lumière, conçu de telle manière que le spectateur s'imagine voir une lueur émaner de la Belle et

⁴⁴ « Si Claude Bernard ne trouvait pas d'âme sous son scalpel, nous n'avons trouvé sous le nôtre aucune trace de 'l'art populaire', cher aux romantiques et à Marc Soriano », écrit le critique (« Les enchantements de l'éloquence », art. cit., p. 186).

⁴⁵ Jules Brody considère par exemple que « La Belle au bois dormant » est une histoire « hautement évoluée, ultra-raffinée » et « agressivement moderne » (« Charles Perrault, conteur (du) moderne », in *D'un Siècle à l'autre. Anciens et modernes. Actes du XVI^e colloque du C.M.R.* 17, Marseille, C.M.R. 17, 1987, p. 79-90. Nous avons tenté de montrer que « Cendrillon » pouvait être lue à la lumière des traités de civilité, dont l'héroïne semble connaître tous les préceptes de savoir-vivre (« Une allégorie de la civilité : Cendrillon ou l'art de plaire à la cour », *XVII^e siècle*, 208, 2000, p. 485-499).

⁴⁶ Cinq des huit contes en prose ont en effet été offerts à Mademoiselle, sous forme d'un manuscrit historié et conservé aujourd'hui à la bibliothèque Morgan-Pierpont (*Perrault's Tales of Mother Goose. The Dedication Manuscript of 1695 Reproduced in Collotype Facsimile with Introduction and Critical Text*, éd. Jacques Barchilon, New York, The Pierpont Morgan Library, 1956, 2 vol.).

⁴⁷ *Contes merveilleux*, op. cit., p. 254, ill. 8.

⁴⁸ Un carrosse est représenté à l'arrière-plan de la vignette consacrée au « Chat botté » : *ibid.*, p. 253, ill. 6.

⁴⁹ *Mercure galant*, janvier 1697 ; *Contes merveilleux*, op. cit., p. 335.

éclairer la chambre⁵⁰ ; par la taille gigantesque du lit et de la cheminée, qui écrase les personnages ; par le lierre qui traduit l'invasion de l'espace civilisé par la puissance sauvage de la nature, et qui est aussi à mettre en rapport avec le goût gothique et romantique pour les ruines ; enfin par la tenue médiévale du prince. Mais le point capital n'est finalement pas là ; il réside plutôt dans l'instant précis que Doré choisit de représenter, et qui est souligné par la légende accompagnant la gravure : « il vit sur un lit, dont les rideaux étaient ouverts de tous côtés⁵¹ » : ce que Doré nous donne à voir, c'est la Belle abandonnée, le dernier instant d'un sommeil de cent ans, la beauté lumineuse et quasi divine miraculeusement épargnée par les tentacules du Temps figurées par les plantes grimpantes, le dernier silence avec le réveil général, la victoire du désir sur les forces de mort et de destruction, en un mot l'amour plus fort que la mort.

Clouzier, lui, est moins métaphysique – ou moins grandiloquent, comme on voudra⁵². Point, chez lui de ces violents effets de lumière, point de rencontre entre la nature brute et la civilisation raffinée, point de théâtralité « grandiose ». Il ne s'embarrasse pas non plus à costumer ses personnages à l'ancienne : le prince emperruqué est un courtisan du temps de Louis XIV, conformément d'ailleurs à la lettre du récit, puisque ma Mère l'Oye, qui mentionne « *ma mère-grand*⁵³ », est ancrée dans le XVII^e siècle finissant. Mais l'essentiel est ailleurs, dans le moment précis que Clouzier choisit de représenter : alors que Doré choisit de montrer la belle encore endormie, le graveur du grand siècle nous la présente quelques instants plus tard ; en optant pour les minutes qui succèdent au réveil de la princesse, c'est la première conversation entre les deux héros qu'il nous donne à voir. Or, la conversation est la pierre de touche de l'esthétique galante dont on connaît, depuis les travaux de Delphine Denis⁵⁴, l'importance dans la sociabilité littéraire du XVII^e siècle. La conversation était devenue, dans les salons mondains, une esthétique, un art de plaire, et le pivot d'un système de valeurs centrées sur l'enjouement, l'agrément, la bienséance et le naturel. La

⁵⁰ L'effet produit est d'ailleurs conforme au texte : « une princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l'éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin », *ibid.*, p. 192.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 252, ill. 3.

⁵³ *Ibid.*, p. 192-193.

⁵⁴ En particulier *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Éditions Honoré Champion, « Lumière classique », 1997 ; *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », 2001.

conversation galante, chère au parti « Moderne », participe d'un mouvement de civilisation des mœurs, de progrès du savoir-vivre et de la politesse, donc d'une forme de socialisation. Doré, faute de percevoir l'importance de la parole conversationnelle, néglige de représenter ces moments d'échange volontiers choisis par Clouzier, par exemple dans la vignette consacrée à « Riquet à la houppe ». Doré, certes, accorde comme son prédécesseur une illustration à ce conte, mais, quantitativement, cette unique gravure fait piètre figure si on la compare aux onze images dont bénéficie « Le Petit Poucet ». Cette défaveur s'explique par le statut particulier de Riquet, qui non seulement n'est pas un conte folklorique, mais est tout pétri de culture mondaine. À ce titre, les Romantiques et les folkloristes ne cessent de le dévaluer ; Soriano le considère comme raté, et il ne pardonne pas à Perrault le long « tunnel » conversationnel qui en constitue le cœur. Si, renonçant aux stéréotypes véhiculés depuis les *Précieuses ridicules*, on reconnaît le sérieux et le bien-fondé de l'esthétique galante, Riquet apparaît au contraire comme un récit particulièrement réussi. Clouzier ne s'y est pas trompé : c'est précisément le moment central du conte, constitué par la conversation entre Riquet et la princesse, qu'il choisit d'illustrer⁵⁵ : le prince fait élégamment la révérence, mais les deux futurs amants se tiennent l'un en face de l'autre et soutiennent, de toute apparence, une joute verbale mi-sérieuse mi-plaisante, conformément à la lettre du texte. Discrediter Riquet, comme le fait Soriano⁵⁶, au prétexte qu'il ne serait qu'un condensé de préciosité artificielle et s'éloignerait des sources orales constitue un contresens : Riquet révèle, mieux que « Le Petit Chaperon rouge » ou « Le Petit Poucet », la dimension galante et mondaine des contes.

Il est frappant de constater que Doré (pl. 30), qui reprend le cadre de cette scène de dialogue entre le prince et la princesse, lui ôte cette dimension conversationnelle qui était au centre de l'image de Clouzier : chez le graveur romantique, Riquet est dans une position de supériorité par rapport à la princesse, il lui fait découvrir ses cuisiniers au travail dans un monde souterrain comme un maître de maison fait visiter sa demeure. La princesse, passive, se contente de témoigner sa surprise. Le dialogue brillant où elle tenait une si grande part et parlait d'égal à égal avec son soupirant cède la place à une disposition hiérarchique où elle est dominée par le prince.

⁵⁵ *Contes merveilleux*, op. cit., p. 255, ill. 9.

⁵⁶ Marc Soriano, *Les Contes de Perrault*, op. cit., p. 201. Le critique évoque « les marécages d'un dialogue qui nous semble plat et précieux », ce dernier adjectif étant pour lui, de toute évidence, péjoratif.

A contrario, lorsque Doré dépeint la cour dans « Cendrillon », il renonce à une belle occasion de mettre en scène un univers raffiné, aristocratique et brillant, conforme au goût de Perrault et de ses amis du *Mercure galant*. Il donne au contraire libre cours à sa veine satirique (pl. 24, 25). Les courtisans y sont tous des caricatures : une grosse femme morte de jalousie, des laiderons qu'on croirait sortis de toiles de Goya, un prince monstrueux. Clouzier, dans sa rudimentaire vignette⁵⁷, laissait deviner au contraire une authentique atmosphère galante, et un prince charmant conforme à son emploi. La cour du roi, dans « Peau d'Âne », conte dont les folkloristes nous apprennent qu'il est un doublet de « Cendrillon⁵⁸ », se retrouve traitée par Doré dans le même esprit satirique (pl. 31).

B. LE DUEL OU LE CONCERT

À l'exception de « Peau d'âne », on reconnaît aisément dans les gravures de Gustave Doré les passages des contes qu'il a choisi d'illustrer ; mais ce respect apparent n'est pour une large part qu'une façade trompeuse, tant les choix de mise en scène subvertissent l'intention du conteur galant et mondain. Les estampes de Doré possèdent bien plutôt une fonction de masque ; elles sont non seulement comme des pochoirs qui pratiquent dans le texte des sélections habiles, mais aussi comme des verres déformants capables de métamorphoser des contes merveilleux et aristocratiques en récits fantastiques et populaires. Loin de proposer « une lecture parmi d'autres possibles⁵⁹ » de l'œuvre du conteur, elles constituent un magnifique contresens. Annie Renonciat remarque avec justesse que le lien qui unissait le conteur à l'illustrateur était plus de l'ordre du duel que de la complicité ou du commentaire :

Qui est l'illustrateur et qui est l'illustré ? Colette regrette de ne pas retrouver, dans le texte de Perrault, « les noirs velours, les cavaliers, les chevaux aux petits pieds de Gustave Doré ». Lui, ferme le livre, choisit l'espace d'une scène, oublie, élit, condense, traduit, légifère. Quel trait l'emportera, de la plume ou du crayon ? S'agit-il d'un duel ou d'un concert ?⁶⁰

⁵⁷ *Contes merveilleux, op. cit.*, p. 254, ill. 8.

⁵⁸ Les folkloristes ont montré en effet que « Peau d'Âne » appartient à un cycle de contes fort complexe et fort enchevêtré auquel se rattache aussi « Cendrillon » : le premier scénario relève du conte-type AT 510 B, et le second du 510 A, tous deux partageant nombre d'éléments communs.

⁵⁹ Selon la formulation des instructions officielles 2006-2007 (voir ci-dessus, n. 1).

⁶⁰ Annie Renonciat, *La Vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, ACR Édition, « Bibliothèque des arts », 1983, p. 9.

Gustave Doré ouvre de multiples fausses pistes qui risquent d'égarer, voire de piéger le lecteur imprudent qui choisirait la voie avenante de ses gravures pour entrer dans l'ouvrage de Perrault. Car, à n'en pas douter, par la puissance hypnotique de ses images, Doré prescrit une lecture erronée des contes : les belles xylographies de l'édition Stahl, en accumulant les anachronismes et les détournements, nous apprennent beaucoup sur l'univers imaginaire de Doré, mais beaucoup moins sur celui de l'académicien. En, comblant, selon sa sensibilité particulière, qui est aussi celle de son temps, les ellipses, les lacunes et les silences de Perrault, le graveur pose un masque somptueux sur une œuvre qui, tout Moderne que soit son auteur, reste un chef-d'œuvre du classicisme.

Au regard des acquis de la critique récente qui fait, dans l'interprétation des contes de Perrault, la part belle à la « galanterie », il est manifeste que l'appropriation de Perrault par Gustave Doré est de l'ordre du détournement. Toutefois, malgré des partis pris esthétiques opposés, on ne saurait exclure que les dessins de Doré ne soient parvenus à révéler des postulations obscurément cryptées dans le texte. Le graveur, en effet, est l'un des premiers illustrateurs de Perrault à mettre en évidence la cruauté des contes, si souvent occultée depuis le XVIII^e siècle. Cette audace de Gustave Doré, au moment où il illustre les contes pour une prestigieuse collection destinée aux enfants, est d'autant plus remarquable que le mouvement général, depuis le XVIII^e siècle, était celui d'une édulcoration des textes de Perrault, au fur et à mesure qu'on destinait ces textes à un jeune public : dès 1742 les gravures de Fokke d'après le dessinateur Jacques de Sève gommant la violence et édulcorent les épisodes scabreux⁶¹. Quant aux illustrations romantiques, comme celles de Nicolo⁶², elles jouent aisément sur la corde sensible. Doré, au contraire, refusant toute euphémisation, revient aux vignettes originales, et fait passer au premier plan cette violence que tant d'éditeurs et de lecteurs ont occultée, *grosso modo* jusqu'à ce que la psychanalyse littéraire, dans les années 1960, dessille enfin les yeux des lecteurs sur les véritables enjeux symboliques et

⁶¹ Voir sur ce point Catherine Velay-Vallantin : « Le Conte et les éditeurs : lecture des *Contes* de Perrault au XVIII^e siècle », in *Charles Perrault : sens des contes, contes du sens. Actes de Banff*, éd. M. Bareau et alii, Paris-Seattle-Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, « Biblio 17 », 1987, p. 53-66.

⁶² On en trouvera sur le site de la BNF, dans le cadre de l'exposition virtuelle consacrée aux contes : (<http://expositions.bnf.fr/contes/gros/cendrill/indsuit.htm>).

sexuels des contes⁶³. Le « réalisme magique⁶⁴ », tout en réfutant les traits de l'esthétique galante, permet ainsi à Doré de dévoiler des facettes effrayantes de ces *Histoires du temps passé* sur laquelle les lecteurs se sont longtemps aveuglés : l'égorgement des petites ogresses (pl. 15), le festin cannibale de l'ogre (pl. 29), la puissance virile et animale du loup (pl. 6), ou encore la monstruosité de la Barbe bleue, *serial killer* avant la lettre (pl. 38). Perrault, lugubrement lucide sur la nature humaine – il est issu d'une famille janséniste – colore le merveilleux de teintes sombres qui, sans relever du gothique ni du fantastique à proprement parler, participent du moins à ce que Todorov appellera l'étrange⁶⁵. Dans « La Barbe bleue », par exemple, le surnaturel y est réduit à la clef fée, tandis que l'accent est mis sur un comportement humain hors norme, mais vraisemblable, le meurtre en série. D'une façon plus générale, l'onirisme terrifiant des gravures de Gustave Doré était déjà présent en germe dans la scène nocturne du frontispice original, éclairé par la seule chandelle surplombant le foyer⁶⁶. La charge d'angoisse, le ton funèbre⁶⁷, les forêts profondes⁶⁸, tous ces ingrédients judicieusement choisis dont le texte sont orchestrés avec brio par un illustrateur qui trouve là les aliments de son propre imaginaire.

Contresens ou complicité ? « Duel » ou « concert » ? La fascination qu'exercent encore aujourd'hui les illustrations de Gustave Doré sont largement bâties sur un malentendu. Il ne fait pas de doute que le dessinateur a trahi Perrault, non seulement en gommant toute référence à l'univers galant dans lequel les contes ont vu le jour, mais aussi en laissant croire que ceux-ci devaient tout au folklore, et rien – ou si peu – à l'esthétique classique et « moderne ». Tout, du point de vue de l'histoire littéraire comme de l'histoire des sensibilités, oppose le conteur versaillais au dessinateur alsacien. Faut-il pourtant en tenir rigueur à ce dernier ? À la suite des *Lettres* du baron

⁶³ Voir par exemple l'ouvrage quelque peu polémique de Jean-Pierre Mothe, *Du Sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, L'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 1999.

⁶⁴ Voir Penny Brown, « Gustave Dore's magical realism », in *The Modern Language Review*, vol. 95, n° 4, 2000, p. 964-977.

⁶⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Les Éditions du Seuil, « Points – essais », 1970, en particulier p. 46-62.

⁶⁶ *Contes merveilleux*, op. cit., p. 178, ill. 1.

⁶⁷ Ce registre est sensible par exemple dans le château de la Belle, tout rempli des « images de la mort » (*ibid.*, p. 191).

⁶⁸ Ainsi dans « Le Petit Poucet » : « Une forêt fort épaisse, où à dix pas de distance on ne se voyait pas l'un l'autre » – « l'endroit de la forêt qui était le plus épais et le plus obscur » (*ibid.*, p. 242).

Walckenaer⁶⁹, son siècle, quasi unanime⁷⁰, s'est plu à imaginer que l'origine des contes se perdait dans la nuit des temps, ou du moins dans un Moyen Âge largement fantasmé. Mais surtout, les parti pris de G. Doré se sont révélés d'une rare fécondité : alors même que les démarches du conteur et de l'artiste sont antithétiques, Doré serre Perrault au plus près. Du classique au romantique, quelque chose est passé. Quoi donc ? Peut-être justement l'essentiel – les menaces premières, les craintes archaïques qui traversent les périodes, les styles et les esthétiques, et sont le signe de l'universalité archétypique de ces contes. Ces merveilleux récits sont des monstres engendrés par le sommeil de la raison : Perrault s'en doutait⁷¹, mais Doré est le premier à le manifester avec un tel éclat.

T. Gheeraert

Université de Rouen – CÉRÉDI

⁶⁹ *Lettres sur les contes de fées attribués à Perrault et sur l'origine de la féerie*, Paris, Baudouin Frères, 1826.

⁷⁰ Les exceptions sont rares, elles existent toutefois. Ainsi, contre l'opinion du baron Walckenaer, François Génin repère l'influence possible de sources livresques, en particulier le *Conte des contes* du Napolitain Basile : « Perrault n'a pas recueilli d'anciens récits populaires auxquels il aurait le premier donné la forme écrite. Il a tout uniment tiré ses premiers contes d'un recueil publié à Naples en 1678, sous ce titre *Pentamerone* [...] » (François Génin, « Les Contes de Perrault », in *L'Illustration, journal universel*, 1^{er} mars 1856, t. XVII, p. 143). La pertinence de ce jugement ne sera perçue que bien plus tard.

⁷¹ « Pourquoi faut-il s'émerveiller / Que la raison la mieux sensée / Lasse souvent de trop veiller, / Par des contes d'ogre et de fée / Ingénieusement bercée / Prenne plaisir à sommeiller ? » (« Peau d'Âne », in *Contes merveilleux*, *op. cit.*, p. 147-148).