



Perrault
Contes illustrés par
Doré

Illustrations de couverture

Plat supérieur :

- Charles Perrault, *La Barbe-Bleue*, illustration de Gustave Doré, détail
BNF, Réserve des livres rares

Plat inférieur :

- Portrait de Charles Perrault gravé par Gérard Edelinck d'après Jean Tortebat
BNF, dépt. des Estampes et de la photographie
- Portrait de Gustave Doré par Félix Nadar
BNF, dépt. des Estampes et de la photographie

Illustrations des pages de garde

- Charles Perrault, *Peau-d'Âne*, illustration de Gustave Doré, détail
BNF, Réserve des livres rares

Perrault
Contes illustrés par
Doré

Bibliothèque nationale de France

Président
Bruno Racine

Directrice générale
Sylviane Tarsot-Gillery

Directeur des Collections
Denis Bruckmann

Directeur de la Diffusion culturelle
Thierry Grillet

Directeur du département des Éditions
Benjamin Arranger

Délégué à la Communication
Marc Rassat

Chef du service de presse
Claudine Hermabessière

Déléguée au Mécénat
Kara Lennon Casanova

Édition

Directrice éditoriale
Marie-Caroline Dufayet

Suivi éditorial
Pierrette Turlais

Suivi et coordination iconographiques
Frédérique Savona, Caterina D'Agostino

Conception graphique
Lucille Guigon

Correctrice
Ariane Charton



Le lecteur pourra découvrir l'intégralité des *Contes* de Perrault illustrés par Gustave Doré et conservés à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr>

<http://editions.bnf.fr/>



© Bibliothèque nationale de France
ISBN : 978-2-7177-2684-8

Perrault

Contes illustrés par

Doré

Préface

Marc Fumaroli
de l'Académie française

Présentation

Jean-Marc Chatelain
Directeur de la Réserve des livres rares

Sommaire

- 9 *Préface*
Marc Fumaroli de l'Académie française
- 15 *Présentation*
Jean-Marc Chatelain
Directeur de la Réserve des livres rares
- 25 Note bibliographique sur l'édition des *Contes*
de Perrault illustrée par Gustave Doré
-
- 27 Le Petit Chaperon rouge
- 33 Le Petit Poucet
- 57 La Belle au bois dormant
- 77 Cendrillon ou la petite pantoufle de vair
- 93 Le Maître chat ou le Chat botté
- 105 Riquet à la houppe
- 119 Peau-d'Âne
- 145 Les Fées
- 153 La Barbe-Bleue
-

Préface

Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand

J'ai longtemps pensé que la lecture naïve des *Contes* de Perrault, à l'intention des enfants, était la seule souhaitable. Avec les *Fables* de La Fontaine, c'était la plus délicieuse des lectures dans notre propre enfance, malgré les frissons que les unes et les autres nous faisaient souvent ressentir. Il n'y avait aucune raison de priver les nouvelles générations de ces « miracles de culture » qui avaient toutes les apparences d'improvisations naturelles. J'imagine que Disney et les jeux vidéo ont maintenant délogé Ésope et ma Mère l'Oye.

Le seul inconvénient du monopole enfantin longtemps réservé aux *Contes*, c'est le sort auquel il vouait le texte de Perrault : lu le plus souvent dans des versions réécrites et réduites « à la portée des enfants ». On se demande parfois si les tranche-montagnes de la Nouvelle Critique ont tenu compte de ce caviardage pavé de bonnes intentions, tant leurs lectures savantes furent peu soucieuses du détail, du « petit fait vrai » dont sont féconds les beaux et grands textes tels que ceux de Perrault.

Les *Contes* ont été écrits au moins autant pour un public adulte, et surtout le public féminin lettré, que pour un public enfantin, la « jivarisation » dont ils ont été si souvent la victime pour « convenir » à l'enfance, a empêché de les lire attentivement, dans leur texte intégral, destiné à un public littéraire apte à déchiffrer les sens seconds.

Cela n'a pas retenu les doctes du siècle dernier – folkloristes et psychanalystes – de coucher les *Contes* sur le lit de Procuste de leurs systèmes, avec un effet supplémentaire de schématisation et de réduction. Plus en veine de théorie que de lecture attentive, ces doctes modernes ont souvent pris pour cobaye les *Contes de ma Mère l'Oye* ou *Histoires et contes du temps passé*, publiés par Charles Perrault en 1697, sous le nom de son fils, Pierre Darmancour. De surcroît, peu en veine de chronologie, nos nouveaux critiques ont voulu ignorer la coïncidence entre cette publication de *Contes* se déclarant populaires et celle du dernier volume du *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1697), l'ouvrage où Perrault a défendu fort peu populairement, et dans tous les domaines du savoir, du savoir vivre et du savoir faire, la supériorité des Modernes sur les Anciens. Même aveuglement, chez ces doctes, envers la vive querelle qui venait d'opposer à Boileau et à sa satire *Contre les femmes* un infatigable Perrault, auteur, à quelque temps de là, d'une *Apologie des femmes*. Les fanatiques de « culture populaire » se dispensaient de voir et de montrer dans les *Contes* un chef-d'œuvre de culture féminine et moderne, apte à faire valoir plaisamment, auprès d'un nouveau public, aux dépens des Anciens et en marge du *Parallèle des Anciens et des Modernes*,



Préface

les progrès et les mérites sans précédent, tant moraux que matériels, du règne de Louis XIV, secondé par Colbert et par Perrault lui-même jusqu'en 1683.

L'apologie déployée dans le *Parallèle*, sous forme de dialogue entre gens de bonne compagnie, la politesse avec laquelle les interlocuteurs du dialogue échangent leurs arguments, montrent à quel point Perrault était soucieux d'ordonner et de rendre civil sur plusieurs registres le débat à ses yeux capital et qu'il avait inauguré, avec une provocation piquante, par le poème *Le Siècle de Louis le Grand* prononcé devant l'Académie française en août 1687, dix ans avant les *Contes*. Le registre des *Contes*, où il faisait se rejoindre des schèmes narratifs et naïfs surgis – ou qu'on pouvait croire surgis – de la nuit des temps, à la forme galante, moderne et mondaine la plus artiste et piquante qui soit, reprenait les mêmes thèmes apologétiques de la modernité Louis XIV, mais cette fois à l'adresse d'un public enchanté et unanime. L'un des trois interlocuteurs du *Parallèle* (t. II, 1692), le Chevalier, fringant partisan de la modernité, avait prophétisé avec cinq ans d'avance le recours décisif de Perrault, avocat des Modernes, aux contes de fées : « Ces chimères ont le don de plaire à toutes sortes d'esprits, aux grands génies comme au menu peuple, aux vieillards comme aux enfants; bien maniées elles amusent et endorment les raisons quoique contraires à cette même raison, et la charment davantage que toute la vraisemblance imaginable. »

Dans sa préface des *Contes en vers* de 1694, Perrault fait observer que les contes de fées français suscitent la même *suspension of disbelief* que la fable gréco-romaine; comme celle-ci, ils ont eu des débuts grossiers et barbares avant d'enchanter les lecteurs d'Ovide et d'Apulée; les fées françaises avaient été d'aussi vulgaires sorcières que les antiques Gorgones avant d'évoluer en muses gracieuses. Mais il faisait remarquer combien la fable antique était moralement impure, alors que les contes modernes et chrétiens étaient plus édifiants. Ils étaient aussi les miroirs d'une société et de mœurs plus raffinées.

Perrault ne s'en est pas tenu, comme il l'annonce dans sa préface de 1696 au recueil des *Contes en vers*, à faire entrer une morale « plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui divertît et instruisît tout ensemble », jetant des semences « qui ne produisent d'abord que des mouvements de joie et de tristesse, mais dont il ne manque guère d'éclorre de bonnes inclinations ». Cet allégorisme moral s'accompagne, surtout dans les huit *Contes* en prose publiés l'année suivante, d'un allégorisme historique: sans prétendre offrir une image utopique du règne de Louis XIV, ses « histoires du temps passé déploient, d'aperçu en aperçu, les grands progrès spirituels et matériels dont le roi et son administration ont pourvu le royaume contemporain. Arrachée à la barbarie, à l'immobilité, à la brutalité, la France chrétienne et moderne a été portée par son roi à un degré de civilisation supérieur aux grands siècles antiques et à la Renaissance italienne elle-même.

On n'a sans doute pas assez discerné la structure allégorique des *Contes*, structure qui leur permet de se dédoubler en un sens littéral de pure délectation

Préface

narrative et en un sens second, sourdement polémique et apologétique, dans l'exacte continuité du *Siècle*, du *Parallèle*, de l'*Apologie des femmes* qui louent ouvertement les lumières des Modernes et du « siècle de Louis le Grand » et blâment, ou même tournent en dérision, l'aveuglement politique et l'immobilisme littéraire des Anciens.

On peut encore préférer la lecture naïve des *Contes*. Cependant, cette naïveté, en dernière analyse, n'était-elle pas un leurre déjà au xvii^e et au xviii^e siècle, où les lecteurs, les Modernes d'alors, du recueil de Perrault n'avaient besoin d'aucune exégèse pour comprendre et goûter le sens second et la signification voilée de ces récits naïfs en effet, mais savamment brodés en français de Cour sur un canevas primitif, enfantin et mimant un français d'autrefois ?

Les lecteurs contemporains de Perrault avaient l'évidence de leur côté : il ne pouvait leur échapper que l'ancienneté des canevas des *Contes*, et le monde primitif où se déroulaient plusieurs d'entre eux, avec ogres, fées carabosses, loups, forêts impénétrables, magie, forme un chiasme surprenant avec la modernité du monde où se déployaient certains autres *Contes*, les châteaux de la Loire et même souvent Versailles, la prospérité agricole, l'économie d'un grand luxe parisien et royal, l'autorité conquise par les femmes sur le beau langage français et la vie de société de la Ville et de la Cour, bref ce saut de qualité de la barbarie à la civilisation, correspondaient sous une forme humoristique et surprenante à la vision du progrès dont la France de Richelieu et de Louis xvi avait pris la tête, et à l'apologie du régime politique qui avait, en une génération, rendu aux Français l'ordre, la fierté et les grandes espérances. Allant plus loin dans les *Contes* qu'il ne l'avait fait dans le poème du *Siècle de Louis le Grand* et le dialogue du *Parallèle*, Perrault y créait la mythologie et la légende de cette modernité, allant jusqu'à esquisser et amorcer, dans *Le Chat botté*, et surtout dans *Riquet à la houppe*, une poétique et une psychologie modernes de l'amour, dont Fénelon sera le meilleur et le plus proche rival dans *Les Aventures de Télémaque*, et Marivaux, romancier et auteur dramatique, sera le plus fidèle et profond interprète, dans la génération suivante.

Si les lecteurs des xvii^e et xviii^e siècles, plongés dans le très encyclopédique débat des Anciens et des Modernes, en rapportaient sans effort les clefs de l'allégorisme des *Contes*, il n'en est pas de même des lecteurs d'aujourd'hui, qui ne disposent pas de l'humus sur lequel pouvait compter Perrault pour être pleinement compris. Une lecture naïve dans ces conditions risquerait de n'être qu'une lecture niaise. La saveur des *Contes*, qui reste intacte, est inséparable de leur sens, voire de leur référence historique, dont nous sommes tentés d'oublier la prégnance originelle et originale. Il nous faut retrouver l'enthousiasme et l'euphorie qui poignait Charles Perrault, collaborateur de premier ordre à l'édification de la moderne monarchie administrative de Louis le Grand. Il nous faut goûter le tact avec lequel le catholique Perrault concilie ou tente de réconcilier l'humilité et l'ascétisme de la religion des Modernes, le christianisme, avec

Préface

l'opulence, le luxe, la galanterie, la civilisation raffinée, mais non bégueule ni rigoriste, de l'urbanité de Cour moderne, indispensables à la gloire quasi sacrale et liturgique du roi de France. « Miracle de culture », comme on l'a dit des *Fables* de La Fontaine, les *Contes* de Perrault sont aussi un miracle de style naïf savant, le chef-d'œuvre qui résume – mieux même que les beaux *Mémoires* du même auteur – l'essentiel de ses convictions et la juste fierté d'une existence entièrement consacrée aux belles-lettres, aux beaux-arts, et à l'État royal.

Marc Fumaroli



Présentation

Les *Contes* de Perrault font partie des rares textes classiques de la littérature française dont la publication est presque inséparable de l'illustration. Dès l'édition originale des contes en prose publiée par le libraire parisien Claude Barbin en 1697, chacun était précédé d'une vignette gravée sur cuivre qui plaçait le texte sous l'éclairage d'une scène destinée à en constituer en quelque sorte l'emblème: le loup s'appêtant à dévorer la grand-mère du Petit Chaperon rouge, les frères de la femme de la Barbe-Bleue arrivant au château au moment où leur sœur est sur le point d'être égorgée, le Chat botté interpellant les moissonneurs à l'approche du carrosse du roi, le fils du roi ramassant la pantoufle perdue par Cendrillon dans sa fuite, le Petit Poucet retirant à l'Ogre endormi ses bottes de sept lieues, etc. Chacune des scènes qu'on avait choisi d'illustrer correspondait à un épisode qui précipitait immédiatement l'action vers sa fin ou, du moins, imprimait au récit un tournant décisif. Ainsi l'illustration remplaçait la lecture du volume imprimé dans la fiction du contage oral: en représentant au lecteur un moment de l'intrigue dont il ne pouvait que pressentir le caractère déterminant sans savoir en quoi il le serait et ce que donc il signifiait exactement, on l'installait dans une attente comparable à celle des enfants de bonne famille que le frontispice de l'édition de 1697 montrait suspendus aux lèvres de la vieille paysanne qui leur contait au coin du feu des «histoires du temps passé», filant son récit comme elle filait la laine de sa quenouille.

François Clouzier, le premier illustrateur des *Contes*, était un graveur très mineur de son temps, très loin de disposer par exemple du talent d'un Sébastien Leclerc, qui illustra d'autres textes de Perrault: son nom même aurait sans doute été largement oublié s'il n'avait été associé au chef d'œuvre littéraire que sont les *Contes de ma Mère l'Oye*, et par là emporté dans leur succès. La différence est notable avec ces autres contes de la fin du xvii^e siècle, d'un tout autre genre il est vrai, que sont ceux de La Fontaine, dont les éditeurs confièrent rapidement l'illustration à des artistes de renom et du plus grand talent, comme le Hollandais Romeyn de Hooghe: pour l'œuvre de Perrault la manière n'y entre pour rien, l'image se résorbe tout entière dans sa seule articulation à la narration, sans le moindre reste. Elle se maria au récit, et les *Contes* vécurent longtemps sous le régime de cette communauté.

Gustave Doré est le premier à rompre la tradition qui s'était ainsi instaurée. En décembre 1861, quand paraît l'édition des *Contes* qu'il illustre pour l'éditeur Pierre-Jules Hetzel – et que celui-ci préface sous le pseudonyme de P.-G. Stahl –, il n'a pas encore trente ans mais déjà une longue carrière d'illustrateur derrière lui. Non seulement son catalogue est impressionnant par le nombre des œuvres qu'il compte relativement à l'âge de leur auteur, mais c'est aussi une véritable biographie d'artiste qui a commencé à s'écrire, où l'on distingue déjà, derrière la quantité des productions, des époques successives de création. Après une première période dominée par le dessin de presse et la caricature, Doré s'est engagé depuis le milieu des années 1850 dans l'illustration d'œuvres littéraires, encouragé

Présentation

dans cette voie par le polygraphe Paul Lacroix, dit « le bibliophile Jacob ». Est-ce ce dernier qui l'a orienté aussi vers les *Contes* de Perrault, dont il venait de publier une nouvelle édition en 1861, après avoir fait déjà paraître un recueil plus complet d'œuvres diverses du même auteur en 1842? Rien ne permet de l'affirmer; la vérité est plutôt qu'il y a depuis la fin des années 1850 et que se développe la mode éditoriale des « livres d'étrennes », un grand concours d'éditions nouvelles des *Contes* de Perrault, que les libraires font paraître au bout de l'an pour d'évidentes raisons commerciales: « je ne vois autour de moi, depuis quelques jours, que *Contes de Perrault*, j'en ai sous les yeux de toutes les formes et de toutes les dimensions, il en sort de terre à cette époque de l'année », écrit Sainte-Beuve le 23 décembre 1861 dans un article du *Constitutionnel* rédigé à l'occasion de la parution de l'édition Hetzel et repris plus tard dans les *Nouveaux lundis*. Doré, de son côté, n'en était pas à son coup d'essai en matière d'illustration de récits féeriques. En 1857 la librairie Louis Hachette avait publié dans sa « Bibliothèque des chemins de fer » les *Nouveaux contes de fées pour les petits enfants* de la comtesse de Ségur, « illustrés de vingt vignettes par Gustave Doré » – en réalité vingt planches à pleine page gravées sur bois, hors-texte, bientôt augmentées de dix planches supplémentaires dans la seconde édition du livre, en 1859, publiée cette fois-ci dans la « Bibliothèque rose illustrée ». Déjà Doré mettait au service du conte son sens de la dramatisation, dans le mouvement des scènes, dans la violence des contrastes de lumière, dans la prédilection pour une imagerie de forêts sombres et de châteaux médiévaux empruntée au romantisme fantastique. Toutefois le petit format des deux collections d'Hachette et la modestie de leur impression, réclamée par les impératifs d'une diffusion à prix réduit pour atteindre le plus grand nombre d'acheteurs, empêchaient de rendre à sa juste mesure le goût de l'effet cultivé par Doré. Tout autres sont les possibilités qu'offre l'édition Hetzel des *Contes de Perrault*: le format in-folio de l'ouvrage ouvre à Doré un champ plus propice à la pleine expression de son talent, de même que le soin luxueux apporté à l'impression fournit de meilleures garanties que l'invention du peintre ne soit pas deux fois trahie par le report de ses dessins sur les planches à graver puis par le passage de celles-ci sous la presse.

Cette invention est-elle pour autant parfaitement libre? Ce serait sans compter avec les contraintes de genre qui pèsent sur elle. Contes « pour les petits enfants » disait le titre de la comtesse de Ségur, « livre d'étrennes » pense Hetzel: en ce milieu du XIX^e siècle, l'enfance est la donnée initiale que Doré doit prendre en compte, c'est à elle qu'il s'agit de s'adresser, dans une compréhension du conte de fées qui n'est pas sans gauchir considérablement le sens véritable de l'œuvre de Perrault et qui prend à la lettre ce qui doit s'entendre au figuré, tant il est vrai que l'enfance dont parle le texte de 1697 n'est pas un âge de l'homme, mais une figure de la valeur esthétique de naïveté, soit, en d'autres termes, une fausse ou feinte naïveté. La préface bavarde de Hetzel en 1861 est à ce titre un complet contresens, auquel le frontispice dessiné par Doré fait écho par la transformation qu'il fait

Présentation

délibérément subir à celui qui ornait l'édition de 1697: tout en en reprenant la disposition d'ensemble, il métamorphose la vieille paysanne assise au coin du feu sur un grossier tabouret en une grand-mère bourgeoisement installée dans un fauteuil à oreilles, qui a troqué sa quenouille contre des lorgnons et sa mémoire des récits venus du fonds des temps contre la lecture d'un grand livre ouvert sur ses genoux; il multiplie le nombre des enfants qui écoutent, qui de trois seulement deviennent sept, il leur adjoint la figure protectrice d'une jeune mère, enfin il les flanque au premier plan de quelques jouets (un théâtre de guignol, un chien à roulettes, un pantin articulé, une crécelle), comme s'il fallait saturer l'image des signes de l'enfance, monde des jupes (des mères et des grands-mères) et du joujou.

Mais le frontispice passé, on peut se demander si Doré a parfaitement rempli le contrat qui était le sien: a-t-il vraiment réalisé une illustration de livre d'étrennes, à mettre au jour de l'an entre les mains des enfants sages? Sans doute ne s'est-il pas plus qu'Hetzel arrêté au jeu subtil de la double entente et de l'ironie qui interdit d'avoir une lecture simple des récits de Perrault et appelle chaque fois à une finesse d'esprit qui n'est pas celle des enfants, supposant de connaître ce qu'ils ne sont pas censés savoir. Mais il est vrai que l'ironie ne se représente pas. Aussi les illustrateurs de l'œuvre étaient-ils spontanément portés à s'en tenir à la neutralité d'une sorte de reportage du récit. C'est par exemple le parti suivi dans l'édition gravée sur acier publiée à la fin de l'année 1842 par le libraire Léon Curmer, illustrée collectivement par les dessinateurs Pauquet, Marvy, Jeanron, Jacque et Beaucé. Chaque image décrit si étroitement ce que dit le conte qu'il suffit, pour lui servir de légende, de mettre en exergue quelques paroles au milieu même de la narration sans en interrompre le cours: « le bûcheron était auprès du feu avec sa femme » dit le conte du *Petit Poucet*, et l'image montre deux paysans conversant au coin du feu en même temps que les paroles « était auprès du feu » sont gravées en caractères romains au milieu d'un texte en italiques; « il se leva de bon matin et alla au bord d'un ruisseau, où il remplit ses poches de petits cailloux blancs », et l'image montre un enfant accroupi « au bord d'un ruisseau »; « le Petit Poucet grimpa au haut d'un arbre pour voir s'il ne découvrirait rien », et l'image montre un enfant juché « au haut d'un arbre », dans la position d'une vigie sur une haute mer de feuillages. L'illustration procède ainsi par découpage du récit en situations qu'elle a pour fonction de souligner: c'est en quelque sorte la récitation visuelle du conte.

Il est manifeste que Doré connaissait très bien cette édition de 1842, soit qu'il l'ait pratiquée dans sa version originale, soit qu'il ait utilisé la réédition publiée en 1861 par la librairie Magnin, celle à laquelle avait collaboré Paul Lacroix par un texte de préface. Un examen comparé des gravures dont elle était ornée et des planches de l'édition Hetzel révèle, sans la moindre hésitation possible, que Doré s'est très régulièrement servi de l'édition Curmer comme d'une source d'inspiration et ne s'est pas fait faute d'y puiser à pleines mains: son illustration du *Petit Poucet*, par exemple, lui emprunte beaucoup, reprenant à peu de différences près le même

Présentation

choix de scènes dans des compositions souvent proches, jusque dans leur détail – tel celui du héros perché sur l'arbre d'où il scrute l'horizon, installé à la fourche de deux branches défeuillées comme dans la gravure de Louis Marvy en 1842. De même, le choix de peupler de figures grotesques de courtisans la scène du bal où le fils du roi vient accueillir Cendrillon est un emprunt très direct au dessin de la même scène par Charles Jacque, comme le visage ravagé de laideur de la « bonne vieille » filant sa quenouille, contrastant avec la jeune beauté de la Belle au bois dormant, est inspiré par la figure que Pauquet avait donnée à ce personnage, traité à la manière d'une vieille grimaçante de Goya. Même certaines compositions qu'on croirait le plus caractéristiques de la manière de Doré sont étroitement tributaires d'une idée fournie par l'édition Curmer. Ainsi la représentation du château de l'Ogre avec ses hautes tours vues en contre-plongée, telles que les découvre le Chat botté représenté de dos au premier plan, provient de la gravure de Marvy qui accompagne l'endroit du conte où il est dit que « le maître chat arriva enfin dans un beau château dont le maître était un ogre, le plus riche qu'on ait jamais vu ». L'intervention de Doré a consisté surtout à ajouter le petit groupe des gens de l'Ogre que le chat aborde, à rendre plus présent le paysage de forêt et à accentuer fortement la perspective de la contre-plongée pour accroître sa puissance dramatique.

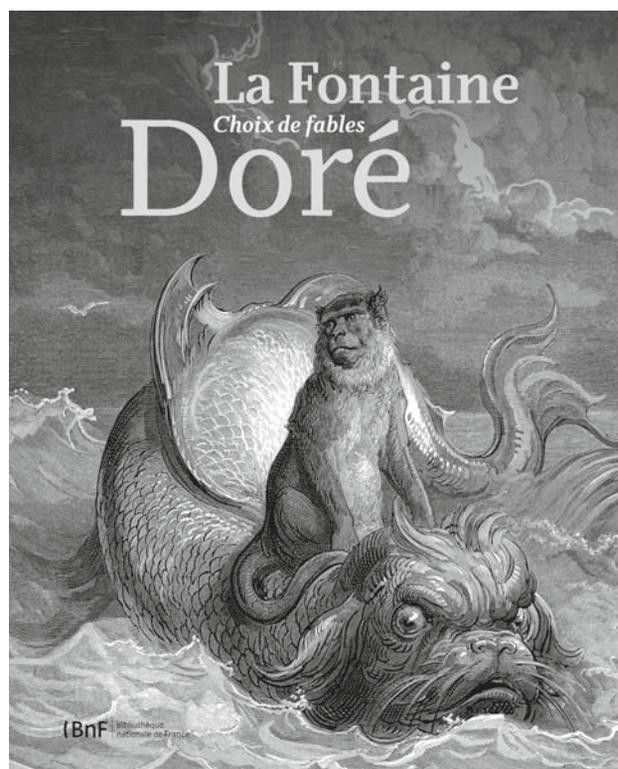
On pourrait ainsi multiplier les exemples : il apparaîtrait pour finir que le nombre des planches de 1861 qui échappent à l'influence du modèle de 1842 est somme toute très limité. Mais de là à conclure que Doré a agi comme un plagiaire, il y aurait un pas qu'on ne saurait franchir, à moins de se tromper lourdement sur le sens qu'il faut donner à tous ces emprunts. Doré s'est en réalité saisi d'un premier matériau iconographique pour le remodeler et lui imprimer un esprit qu'il n'avait pas dans sa forme d'origine. Loin de s'en tenir au littéralisme de l'illustration de 1842, il s'est efforcé de briser la monotonie du parallélisme entre le geste de l'écrivain qui dit et celui du dessinateur qui décrit et la parfaite transparence de l'un à l'autre : à cela il substitue une imagination nouvelle du texte, en dessinant les décors dans un détail inédit, en diversifiant les cadrages, en modifiant les éclairages. Et c'est précisément dans cette entreprise de réécriture que réside l'originalité de son illustration.

L'importance accordée au paysage y est pour beaucoup, comme le montre par exemple le travail que Doré a fait subir à la gravure de Jules Compagnon placée dans l'édition Curmer en frontispice du conte du Petit Poucet. La disposition d'ensemble est bien la même, mais en éliminant d'abord le détail pittoresque du pont qui traverse la rivière et qui introduisait dans le paysage l'indice rassurant d'une présence humaine, puis en rapprochant le point de vue de manière à accentuer la disproportion entre la taille du Petit Poucet et celle des arbres qui l'entourent et à créer également un contraste d'attitude entre le petit corps de l'enfant ramassé dans le mouvement qui le penche vers la terre et la gesticulation des grandes branches brandies vers le ciel, enfin en ajoutant à cela le contraste de lumière entre

Présentation

la tache claire du sol où l'enfant s'accroupit et l'obscurcissement du sous-bois par la pénombre d'un feuillage très dense, Doré superpose à la valeur descriptive de son dessin une valeur symbolique: ce n'est plus un ruisseau qu'on voit mais une « mare au diable », ni un enfant qui ramasse des cailloux mais un héros solitaire au milieu d'une nature hostile. Aussi est-ce l'atmosphère de menace bien davantage que l'action précise qu'accomplit le Petit Poucet qui constitue le véritable sujet de cette planche. Celle qui lui succède immédiatement le confirme d'ailleurs, par une utilisation très concertée de toutes les possibilités expressives qu'offre le détail du paysage. En 1842, Marvy avait représenté pour cette autre scène le Petit Poucet s'adressant à ses frères au milieu de la forêt pour les inviter à le suivre: « Ne craignez point, mes frères; mon père et ma mère nous ont laissés ici, mais je vous ramènerai bien au logis, suivez-moi seulement. » Doré une fois encore reprend la composition de son prédécesseur, mais il en fait autre chose par quelques modifications très ingénieuses. La première, qui n'est pas la moindre, consiste à déplacer très légèrement le point du texte où vient s'appliquer l'image. La planche de Doré illustre non pas le moment où le Petit Poucet rassure ses frères, mais celui qui le précède immédiatement, quand les enfants, abandonnés par leurs parents au plus profond de la forêt, sont glacés d'épouvante, à l'exception du Petit Poucet qui se tient légèrement à l'écart, lui assis et les autres debout: « lorsque les enfants se virent seuls, ils se mirent à crier et pleurer de toutes leurs forces », dit le conte. Et pour mieux rendre l'effroi, Doré a basculé le sens de la composition de Marvy en substituant à son cadrage horizontal une vue verticale qui permet d'allonger considérablement la hauteur des fûts des arbres. L'effet d'écrasement du groupe des enfants qui en résulte exprime avec exactitude le sentiment de précarité de ces petits êtres, d'autant plus sensible que ceux-ci renversent la tête vers le haut, dans un geste qui traduit la crainte éprouvée face à une domination menaçante, tandis que l'idée d'abandon est rendue de son côté par le motif de la souche coupée à l'arrière-plan, seule trace qui subsiste du passage du bûcheron et de sa femme, disant ainsi leur disparition. Mais si l'on observe attentivement l'image, on remarque aussi qu'au centre de celle-ci, à l'endroit où la futaie s'épaissit le plus, le jeu des plages plus claires des troncs et des plages noires de la nuit qui les sépare dessine la forme incertaine d'une tête de loup, anticipant ainsi la suite du récit, lorsque les enfants, après être rentrés chez eux, sont abandonnés une seconde fois par leurs parents: « Plus ils marchaient, plus ils s'enfonçaient dans la forêt. La nuit vint, et il s'éleva un grand vent qui leur faisait des peurs épouvantables. Ils croyaient n'entendre de tous côtés que des hurlements de loups qui venaient à eux pour les manger ». On ne peut ici qu'admirer l'ingéniosité de l'illustrateur et ce tour de force qui consiste à représenter non pas les éléments matériels du récit, mais son abstraction psychologique – non pas le loup, mais la peur du loup.

Ailleurs, ce n'est plus par le paysage mais par le cadrage que Doré obtient un semblable effet, comme en témoigne la planche qui montre la Barbe-Bleue confiant à sa jeune épouse les clés de sa maison en lui défendant seulement,



Retrouvez dans la même collection...
Les Fables de La Fontaine illustrées par Doré
<http://editions.bnf.fr>