Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR Lettres et Civilisation
Département de Lettres Modernes

Images et relectures des Contes de Perrault dans les albums pour la jeunesse

Mémoire de Master professionnel Lettres et Arts, Métiers des bibliothèques



Présenté par :
Clara ADRADOS

Directeur de recherche :
Anne VIBERT
Enseignant-chercheur

INTRODUCTION 5

A- LE CONTE MERVEILLEUX : UN GENRE EN PLEINE CONSTRUCTION AU XVII^{E} SIECLE 7

I- LE CONTE DE FEES LITTERAIRE : UNE INVENTION MONDAINE 7
1- L'apparition et la prolifération d'un nouveau genre littéraire : le conte et ses formes au XVII^{e} siècle 7
2- Les contes de fées : une origine populaire …une volonté de renouveau des canons littéraires bien plus qu'un hommage à des traditions populaires 9
a- Un jeu mondain servant des enjeux idéologiques 9
b- L'instruction par la littérature : revendications illusoires ou inscription véritable des contes de fées dans les réflexions pédagogiques de l'époque ? 11
2- LA NAISSANCE DE L'ENFANT ET L'APPARITION D'UNE LITTERATURE D'ENFANCE. 12
II- LE XIX^{E} SIECLE : ENTRE INTENTION PATRIMONIALE ET STRATEGIE EDITORIALE 13
1-Un contexte favorable aux contes de fées et à la littérature enfantine 13
2-L'essor d'une littérature de divertissement et de qualité pour la jeunesse 14
3-Le conte de fées : entre patrimoine culturel et production littéraire 16
III- LE CONTE AU XX^{E} SIECLE : UN PATRIMOINE INEPUISABLE EN DANGER ? 17

B- L'ADAPTATION EN IMAGES DES CONTES DE PERRAULT : UNE LECTURE POLYMORPHE D'UNE HISTOIRE PLURIELLE 19

I- L'HISTOIRE EN IMAGE OU L'IMAGE EN HISTOIRE 19
1- Les contes de Perrault en image 20
2- L'entrée de l'image dans la littérature jeunesse : entre miroir du monde et reflet du merveilleux, l'image ré-imagine les contes 21
a-La fonction narrative de l'image : une indépendance gagnée contre « l'image pédagogique » 22
b-L'image, un vecteur privilégié dans la fonction d'avertissement 23
4-Les contes à l'épreuve de l'image : quand les illustrations se mêlent du « racontage » 25
II- L'ALBUM : MEDIUM PRIVILEGIE DE L'ENFANCE, PROPICE A L'EXPRESSION LIBRE DU MERVEILLEUX ? 27
1-De l'album moderne à l'album contemporain, un support en constante révolution depuis le XIX^{e} siècle 27
2-L'album, entre le simple livre d'image et l'objet où tout est signe 32
a- Les contes de Perrault en relief, pâte à modeler, silhouettes en carton… : la prise en main des contes par les enfants 32
b- Le texte et l'image, deux systèmes de signification qui entrent en résonnance dans l'album 35
3-Le texte et l'image, entre lecture double et multiplicité des lectures 37
a- L'album contemporain en faveur d'une féconde contigüité des signes, pour une lecture active 37
b- La duplicité des voix narratives : entre une complexification de la lecture et un chemin vers un affranchissement de l'acte de lecture 39
III- L'ADAPTATION DES CONTES DE PERRAULT 40
1-L'adaptation en littérature de jeunesse, nécessité réductrice ou contrainte créatrice ? 41
2- L'image : adaptation, création aux lisières du texte et des mots : un autre monde 42
a- L'adaptation comme une « actualisation d'une œuvre qui continue de résonner à travers une forme nouvelle » 42
b-L'image : nouvelle forme, nouveaux horizons ? 43

C- LES CONTES DE PERRAULT DANS LA PRODUCTION EDITORIALE FRANÇAISE 45

I- LES CONTES DE PERRAULT FACE AUX CLASSIQUES DE LA LITTERATURE JEUNESSE 46
1-Délimitation et méthodologie de l'étude 46
2-Perrault et les autres classiques du conte : Andersen et les Frères Grimm 48
II- LES CONTES DE PERRAULT DANS L'EDITION : ET L'IMAGE DANS TOUT ÇA ? 51
1-Des contes multipliables à l'infini ? 52
2-Les contes, objets de collection ? Ou comment les collections trouvent leur compte dans les contes 53
3-Les illustrateurs, entre l'œuvre et la collection 56

D- LES CONTES DE PERRAULT DANS LES ALBUMS D'AUJOURD'HUI 59

I-PEAU D'ANE : UN CONTE RENAIT SOUS LA COLLE ET LES PINCEAUX DES ILLUSTRATEURS 60
1-Une même histoire pour deux peaux différentes 60
a- Miss Clara : une peau d'âne en papiers froissés 62
b- Claire Degans : une princesse digne des fresques de la Renaissance 63

2-Peau d'âne : une histoire de princesse tragique ou de princesse tout court ? *65*
II-BARBE BLEUE : UN CONTE SANGLANT 72
1- L'organisation interne de l'album : une lecture rythmée par les pas de l'épouse fautive *72*
a- Elsa Oriol : un Barbe bleue discret 74
b- Le texte au service d'une illustration épurée chez Thierry Dedieu 76
2- Un conte poussé aux confins de l'horreur par les « illustra-tueurs » *78*

CONCLUSION 85

ANNEXES 88

BIBLIOGRAPHIE 125

INTRODUCTION

« Comment faire du neuf avec du vieux » ? C'est ainsi qu'Alain Brunn[1] caractérise l'entreprise éditoriale des *Contes* de Perrault dont la publication commence en 1695. La Querelle des Anciens et des Modernes divise alors les penseurs entre une conception traditionnelle de la littérature et la volonté de s'émanciper des œuvres du passé. Charles Perrault signe une œuvre neuve qui revendique son appartenance aux Modernes. Du neuf avec des mots en ce qui concernait l'auteur mais du neuf avec des images désormais pour les illustrateurs. Depuis les vignettes qui ornaient la première édition, les héros des contes de Perrault ont pris en effet de multiples visages.

Les maintes adaptations iconographiques de ces contes expliquent leur diffusion contemporaine et la connaissance qu'en a le lecteur actuel. L'univers des contes se décline dans les images que les illustrateurs déploient sur des supports variés et dans des formes multiples. Bien plus qu'un simple ornement, l'image redessine les contours du conte et s'inscrit dans notre imaginaire pour nous donner à voir des histoires selon des perspectives et des lectures multiples.

Aujourd'hui l'album est l'une des formes les plus courantes de la fiction en littérature jeunesse. Ce support qui lie le texte et l'image suivant des interactions diverses, pose dans sa forme même la question de l'image et de ce que cette dernière nous apprend sur la société dans laquelle on édite et on reçoit ces images. Les contes de Perrault n'échappent pas à la prédominance progressive de l'album comme support de la fiction. Bien au contraire, l'album apparait comme la forme privilégiée pour la transmission de ces contes dans la société contemporaine. Mais l'adaptation iconographique est bien plus qu'une simple transposition du texte et de l'image. L'image peut devenir une recréation, une relecture du texte par l'illustrateur. Dès lors il convient de s'interroger sur la diffusion des contes de Perrault par le support de l'album dans notre société tant du côté des illustrateurs, comme interprètes du conte qu'ils adaptent, que du côté des éditeurs qui placent leur production dans un champ guidé par des normes culturelles autant que commerciales. Ces problématiques sous-entendent une autre question : comment se repérer, que l'on soit lecteurs ou professionnels, dans la variété des adaptations en album des contes de Perrault ?

---

[1] BRUNN, Alain. « Tous contes faits », *Acta Fabula*. [En ligne]. Vol. 17, n°5, 2006. Disponible sur Internet: http://www.fabula.org/revue/document1611.ph

Pour répondre à ces questions, l'histoire des contes de Perrault et de leur rencontre avec la littérature jeunesse nous semble essentielle à expliciter. Notre premier chapitre est donc consacré à la naissance du genre des contes de fées et à la figure de Perrault comme précurseur de ce genre nouveau qui se propage à de nouvelles figures de lecteurs : les enfants. Un second chapitre cherche à voir les multiples visages qu'ont pris les héros des contes de Perrault au fil du temps et au gré des valeurs accordées au genre et à l'image. Le support même de l'album est alors à considérer par le lien complexe qu'il établit entre texte et image, deux énoncés qui se complètent suivant des agencements multiples. L'adaptation iconographique des contes de Perrault sera ainsi perçue par la variété de ses formes qu'elles datent d'hier ou d'aujourd'hui.

Notre troisième chapitre cherche à fournir des premiers éléments de réponses sur la place des contes de Perrault dans le paysage éditorial français. Il rend compte de l'enquête menée sur les publications de ces contes en albums isolés depuis 2005 jusqu'à la fin de l'année 2009 en France. Les albums isolés nous ont semblé en effet plus propices à l'étude des adaptations iconographiques des contes par l'unité qui y prévaut et par la place qu'ils peuvent donner à l'illustrateur, co-auteur et créateur à part entière. Les recueils des contes de Perrault engagent d'autres problématiques (notamment en ce qui concerne l'ordre de l'enchaînement des contes et le rôle de l'image, qui est le plus souvent conçue comme illustration) qui ne font pas l'objet de cette étude.

Un dernier chapitre complètera ces premières réponses par l'analyse de quatre albums qui adaptent deux contes de Perrault : *Peau d'âne* et *La Barbe-bleue*. Nous chercherons, à travers une analyse principalement iconographique à voir comment les illustrateurs offrent des relectures des contes de Perrault en utilisant leurs techniques mais également en utilisant pour leur création toutes les ressources de ce nouveau moyen d'expression qu'est l'album contemporain.

Au regard des publications pour la jeunesse en France ces cinq dernières années, les contes constituent une part importante du domaine éditorial. Avant de se pencher sur les enjeux qu'un tel constat implique dans notre façon de penser la littérature et sa place dans la société, il convient de revenir sur les évolutions de la place qu'occupe le conte à travers les différentes époques et les liens qui unissent ce genre à la littérature enfantine.

A- LE CONTE MERVEILLEUX : UN GENRE EN PLEINE CONSTRUCTION AU XVII^{E} SIECLE

I- LE CONTE DE FEES LITTERAIRE : UNE INVENTION MONDAINE

1- L'apparition et la prolifération d'un nouveau genre littéraire : le conte et ses formes au XVII^{e} siècle

Il serait vain de faire une histoire du conte depuis ses premières apparitions, son appartenance au répertoire de tradition orale rend l'entreprise certes intéressante mais inappropriée dans cette étude. Il apparaît par contre essentiel de revenir sur les premières inscriptions de ce genre dans la littérature écrite en ce que ce changement de support constitue l'invention même du genre de conte de fées littéraire. Bien plus qu'une simple transposition de l'oral à l'écrit, ce dernier constitue un nouveau genre en marge de la tradition littéraire qui prévalait au XVII^{e} siècle. La matière de la littérature d'alors est puisée dans les œuvres de l'Antiquité et la qualité d'une œuvre est jugée selon un critère d'imitation : écrire des œuvres à la manière de, et sur des sujets exploités durant l'Antiquité, voilà ce que constitue la littérature. On comprend dès lors que l'entreprise de certains de s'appuyer sur un patrimoine oral, relevant de la tradition populaire, confrontant des personnages de basse extraction à des aventures merveilleuses, sans vraisemblance, crée un véritable changement dans la conception de la littérature. Révolution d'autant plus importante que le public est friand de ces contes.

L'histoire de ce nouveau genre est éclairante pour comprendre les liens entre la revendication d'un tel mode d'écriture et les conceptions nouvelles qui émergent sur la littérature, sa fonction et son public. La division qu'opère Jean-Paul Sermain dans son ouvrage *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, en trois périodes chronologiques renvoyant à l'apparition de trois veines du conte au cours du XVII^{e} siècle en France permet de situer le conte et sa construction au sein de la vie littéraire et sociale du XVII^{e} siècle. Dans un premier mouvement, il fixe la naissance du conte de fées par la publication d'une œuvre,

L'Ile de La Félicité. Ce conte de Madame d'Aulnoy, inséré dans son roman d'aventures médiévales *Hypolite comte de Duglas* est admis par la critique littéraire comme le premier du genre. L'influence d'œuvres datant du XVI[e] siècle telles que *Les Facétieuses Nuits* de Straparole (écrites entre 1550-1553) ou encore d'œuvres du XV[e] siècle telles que *Le conte des contes* de Basile (1634) est certes reconnue mais l'importance de l'œuvre de Madame d'Aulnoy réside dans le mouvement créateur qu'elle a insufflé. Durant la dernière décennie du XVII[e] siècle, de nombreux contes vont être publiés. Que ce soit les contes de Perrault, publié entre 1694 et 1697, (les trois contes en vers, *Griselidis, nouvelle, avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhaits ridicules* paraissent en 1694, puis les contes en prose paraissent en 1697 sous le titre *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*) ceux de sa nièce Mademoiselle Lhéritier de Villandon ou encore ceux de Madame d'Aulnoy ou d'autres, les contes prennent une place importante dans les productions littéraires. L'année 1697 marque la consécration du genre et la reconnaissance de l'engouement du public par la publication de trois ouvrages fixant par leur titre même les termes du genre : trois volumes de *Contes des fées* de Madame d'Aulnoy, *Les Contes des contes* de Mademoiselle de La Force, et les *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* de Charles Perrault.

Un second mouvement est amorcé dans les premières années du XVIII[e] siècle et durera jusque dans les années 1730 avec l'apparition de la veine orientale. La publication, entre 1704 et 1717, des douze tomes des *Milles et une nuit* dans la traduction d'Antoine Galland, constitue la naissance d'une nouvelle forme esthétique qui se détache de celle des contes de fées. Le pouvoir d'invention des conteurs arabes est mis en avant par Galland qui voit dans leur culture une réserve essentielle où puiser des contes. Son influence dans le domaine de la traduction de contes orientaux est sensible. L'exotisme que suscitent ces contes contribue à la prolifération de ce genre dans la littérature, autant dans le domaine de la traduction que dans celui de l'invention. Ce dernier voit l'apparition de nombreux pastiches, qui se jouent du caractère présupposé de l'Orient d'être un « foyer de l'imagination »[2].

Le troisième mouvement de l'apparition du conte est fondé sur les diversifications que subit le conte de fées à partir des années 1730 jusque dans les années 1750. Divers courants s'emparent du genre et rendent le conte de fées hétérogène : le conte libertin apparaît par les écrits de Crébillon tels que *Tanzaï et Néadarné* (1734). Les contes satiriques abondent dans la société des Lumières où ce discours marque la littérature (*Les Bijoux indiscrets* de Diderot sont publiés en 1748). En opposition à ce courant parodique, un autre

[2] J-P. SERMAIN, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Desjonquères, 2005, p. 26.

ensemble de contes se développe et pose un regard nostalgique sur les premiers contes de fées et se revendiquent dans la filiation des contes à vertus pédagogiques. On pense ici à Caylus qui dit se référer à Fénelon pour ses écrits (*Cinq contes de Fées*, 1745) ou à Madame Leprince de Beaumont qui revendique pleinement les visées pédagogiques de ses contes dans son *Magasin des Enfants* (1756). Un dernier ensemble de conte est recensé durant cette période : ce genre est investi par certaines conteuses comme Mademoiselle Villeneuve (elle compose une première *La Belle et la Bête*, 1740) pour illustrer les mœurs de la société. Ce dernier mouvement développe une écriture fantastique et donne sa place à la rêverie et à l'étrange. Le conte de fées perd alors son développement créatif en ce milieu de siècle. Le conte moral et le récit fantastique deviennent les formes esthétiques les plus investies par les auteurs. Pour autant, le conte de fées ne tombe pas dans l'oubli et les entreprises éditoriales confirment l'engouement pour ce genre. Dès 1717 on voit apparaître la volonté de certains éditeurs de transmettre ces écrits dans des anthologies : *Le Cabinet des fées*, contenant des contes de fées est publié à Amsterdam et se compose de six volumes. La grande entreprise éditoriale du Chevalier de Mayer qui collecte et sélectionne les contes qui appartiennent au genre selon ses critères, voit le jour dans son *Cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux* publié entre 1785 et 1789 en 41 volumes.

2- Les contes de fées : une origine populaire …une volonté de renouveau des canons littéraires bien plus qu'un hommage à des traditions populaires

a- Un jeu mondain servant des enjeux idéologiques

Les contes de fées font partie du patrimoine littéraire aujourd'hui mais ils appartiennent majoritairement au répertoire de la littérature de jeunesse. La croyance actuelle selon laquelle le public des contes est avant tout un public d'enfant se base sur une double déformation de la réception du conte de fées depuis son apparition dans la littérature écrite. La première publication d'un conte de fées étonne dans le milieu littéraire du XVII[e] siècle. Dans une société où les instances de légitimation littéraire, comme l'Académie, dénigrent les contes de fées comme autant de « fables ridicules »[3], il est étonnant que le public mondain se soit pris d'un engouement pour de telles productions. Les écrits de Mademoiselle Lhéritier illustrent la manière dont la pratique du conte de fées prend forme dans les salons mondains. Le conte est élaboré en fonction du public et de ses

[3] J. PERROT, « Le conte français pour enfants », *Livres d'enfance, livres de France*, Hachette Livre, 1998, p. 57.

goûts, il se construit successivement selon les apports et les modifications qu'opère le public lors de la récitation du conte, avant d'être publié. Entre divertissement et instruction, le conte de fées séduit les mondains et marque l'avènement d'une nouvelle conception de la littérature, de ses normes et de ses publics. Les contemporains reconnaissent l'importance du phénomène et revendiquent un rapport à la littérature non plus basé sur les œuvres de l'Antiquité mais sur des œuvres non reconnues jusqu'alors comme appartenant aux canons esthétiques : les contes populaires de tradition orale.

Les différents manifestes de Perrault et de Mademoiselle Lhéritier témoignent de la volonté des auteurs de se distinguer de l'esthétique classique et de définir des nouveaux canons littéraires. L'imaginaire que constitue la création des contes de fées nourrit cette entreprise. Les auteurs prétendent s'inspirer directement des contes de traditions populaires. Mademoiselle Lhéritier s'étonne d'ailleurs de la mise à l'écrit tardive de cette littérature : « Vous vous étonnerez sans doute que ces contes, tout incroyables qu'ils sont soient venus d'âge en âge jusqu'à nous sans qu'on se soit donné le soin de les écrire »[4]. Si la revendication de filiation à un patrimoine de tradition populaire est sous-entendue dans les œuvres de Perrault et de bien d'autres conteurs à cette époque, on peut aujourd'hui remettre en doute l'hypothèse selon laquelle les contes de fées ne sont que des transcriptions écrites d'un patrimoine oral. La démarche de Perrault et de sa nièce ne s'inscrit pas dans une volonté de collecte et de diffusion d'un patrimoine littéraire mais bien d'une construction littéraire comme une arme dans la querelle des Anciens et des Modernes qui divise les penseurs tout au long du XVII^{e} siècle. L'appartenance du conte à une tradition populaire récente sert d'argument aux Modernes, on peut évoquer à juste titre ce passage de *Peau d'Ane* où le narrateur prend à parti le lecteur et le rend complice de sa cause par ces quelques vers qui invitent à penser que tous les enfants ont été en contact direct avec les contes de fées lors de leur apprentissage :

> « Il n'est pas besoin qu'on vous die
> Ce qu'était une Fée en ces bienheureux temps
> Car je suis sûre sue votre mie
> Vous l'aura dit dès vos plus jeunes ans. »[5]

Dans le *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688), Perrault redéfinit le processus d'imitation sur lequel toute la production littéraire classique se fondait. Ce ne sont plus les

[4] *Op. cit.* p.35.
[5] C. PERRAULT, « Peau d'Ane » dans A. COLLOGNAT, M-C. DELMAS (dir.), *Les contes de Perrault dans tous leurs états,* p. 104, vers 145.

œuvres de l'Antiquité qui prévalent mais celles des "contes que nos aïeux ont inventés pour leurs enfants"[6]. Cette déclaration pointe l'ambiguïté sur laquelle se fonde la réception des contes de Perrault aujourd'hui. Entre simple arme dans la querelle des Anciens et des Modernes et souci véritable, l'intention pédagogique conférer à la lecture des contes demeure ambiguë, quand elle n'est pas l'unique appréhension des contes de fées aujourd'hui. Quelle place était accordée au potentiel instructif des contes à l'époque de leurs publications ?

b- L'instruction par la littérature : revendications illusoires ou inscription véritable des contes de fées dans les réflexions pédagogiques de l'époque ?

Les vertus pédagogiques des contes sont loués par Melle Lhéritier et Perrault pour qui les "contes renferm[ent] une moralité louable et instructive"[7]. Les contes serviraient aux jeunes enfants comme un moyen de connaître les mœurs, d'éprouver « la haine du vice et l'amour de la vertu »[8]. Des conseils de lecture de la part de Perrault, annotés en marge sur le manuscrit de 1695, confirment cette volonté d'adresser ces contes à un auditoire enfantin, il affirme devoir dire la dernière réplique du *Petit chaperon rouge* « d'une voix forte pour faire peur à l'enfant »[9]. Le frontispice de l'édition de 1697 met en scène une nourrice en train de conter des histoires à un public d'enfants plus ou moins jeune. L'illustrateur créé, tout en le légitimant par la soi-disant référence à une réalité historique, un imaginaire du conte de tradition orale dans lequel les contées seraient des moments privilégiés pour l'enfant.

Perrault présente ses écrits comme faisant partie d'une tradition pédagogique et entend instruire en même temps que divertir. Ces méthodes s'inscrivent en opposition avec les principes éducatifs développés par les Anciens, qui fondent leur pédagogie sur la prédominance des textes antiques. L'héritage revendiqué par Perrault n'est ni antique, ni écrit. Pour autant, ses intentions pédagogiques semblent être plus un moyen pour s'affirmer contre les Anciens qu'une méthode d'instruction des enfants. L'instruction par le plaisir est plutôt l'affaire des mondains qui se retrouvent dans les salons autour de cette pratique des contes de fées. L'ambiguïté demeure quant au véritable destinataire de ces contes, et chacun peut se penser lecteur comme en témoigne la déclaration que fait Perrault dans la préface de ces contes en 1695, à propos de la lecture des contes : « ils [les contes] renferment tous une morale très censée et qui se découvre plus ou moins selon le degré de pénétration de

[6] *Op. cit.* p.34.
[7] *Loc.cit.*
[8] *Op.cit.* p.35.
[9] J. PERROT, *op. cit.* , p.55.

ceux qui les lisent »[10]. Les contes de fées ne seraient pas spécifiquement dédiés à la jeunesse mais ne sont pas exclu des lectures faîtes aux enfants. Si à l'époque de Perrault, l'enfant n'a pas de répertoire qui lui est spécifiquement dédié, on verra que le XVIII[e] siècle offre plus de perspectives à la constitution d'une littérature d'enfance, adaptée aux besoins de l'enfant, être qui tend à s'autonomiser et à devenir une entité à part entière.

2- LA NAISSANCE DE L'ENFANT ET L'APPARITION D'UNE LITTERATURE D'ENFANCE.

Le sentiment de l'enfance en tant qu'entité particulière prend place dans les écrits philosophiques de la fin du XVII[e] et tout au long du XVIII[e] siècle. Fénelon, précepteur du Duc de Bourgogne, signe la première œuvre intentionnellement pédagogique à l'adresse de l'enfant avec son roman d'aventure *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* (1699). L'éducation du prince passe par la lecture d'une œuvre spécialement adaptée à ses capacités. Si la spécificité de l'enfant est reconnue dans les milieux princiers, il faut attendre la seconde moitié du XVIII[e] siècle et l'émergence de la bourgeoisie pour que cette attention s'étende aux classes inférieures. En 1762, Jean-Jacques Rousseau publie l'*Emile* dans lequel il expose ses théories sur l'éducation des enfants. Le statut spécifique de l'enfance engendre des adaptations nécessaires à chaque âge de la vie en fonction des besoins de l'enfant. La lecture doit permettre à l'enfant de rester protéger des vices de la société tout en se confrontant à la réalité qu'il est capable de comprendre suivant ses stades de développement. Si la lecture devient un moment privilégié dans la construction de l'enfant, les contes de fées ne sont pas forcément considérés pour leurs vertus pédagogiques. Jean-Jacques Rousseau réprouve l'imaginaire présent dans le conte de fées, véritable « fléau de l'enfance »[11].

La conception de l'enfance, en tant que construction de l'adulte futur, amène nombre d'auteurs à écrire spécifiquement pour les enfants. Le livre devient un outil pédagogique et un réel effort est opéré pour s'adapter à un public visé. Les livres « à l'usage de la jeunesse »[12], selon l'expression qui était en vigueur, se veulent avant tout instructifs. Madame Leprince de Beaumont publie *Le magasin des enfans* d'abord en Angleterre puis en France quelques années plus tard, suivi du *Magasin des adolescent*s (1760). Pour la première fois une distinction nette est signalée entre différents âges de l'enfance, emblématiques des différents stades supposés de maturité de l'enfant. *Le magasin des enfans* s'adresse

[10] C. CONNAN-PINTADO, « Le conte dans la littérature de jeunesse depuis 1970 », D. ESCARPIT (dir.), *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Magnard, 2008, p.70.
[11] J. GLENISSON ; S. LE MEN, *Livres d'enfance et de jeunesse en France,* Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, p. 55.
[12] A. RENONCIAT, « Au fil de l'histoire », *Livres d'enfance, livres de France,* Hachette Livre, p.14.

spécifiquement à un public féminin et prétend éduquer les jeunes filles par la lecture de ce recueil où contes et dialogues fictifs sur la réception de ces contes se répondent. Le conte de fées est utilisé comme une manière d'amener l'enfant à des discussions sur les mœurs et la morale. Madame Leprince de Beaumont entend légitimer ses écrits par la morale présente dans chaque conte. Le merveilleux n'est là que pour asseoir la construction morale et pédagogique du propos. Le besoin de l'auteur de justifier le choix de ce genre fait écho à une querelle qui traverse le XVIII[e] et le XIX[e] siècle à propos du merveilleux dans les écrits pour l'enfant. L'irrationalisme des contes de fées est récusé par les philosophes des Lumières et ceux qui revendiquent leur héritage.

Si les contes de fées sont condamnés par de nombreux écrivains, tous ne s'accordent pas sur les moyens dont il faut user pour s'adresser à l'enfant. Madame de Genlis, préceptrice des enfants d'Orléans dénonce dans le conte de fées la suprématie des sentiments plutôt que de la morale. Selon elle, « les contes de fées que fit Madame d'Aulnoy pour cet âge, ne leur conviennent pas ; il n'y en a presque pas un dont le sujet soit véritablement moral, l'amour en forme toujours l'intérêt. »[13]. La morale à l'adresse de l'enfant dicte sa pratique littéraire. C'est dans une tout autre perspective qu'Arnaud Berquin écrit ses historiettes qu'il publie dans *L'Ami des enfans* entre 1782 et 1783. S'inspirant des publications de l'anglais Thomas Day et de l'allemand Felix Weisse, il compose des récits où l'enfant joue le personnage central et évolue dans un univers familier à l'enfant bourgeois. Le récit doit être adapté aux mœurs enfantines et doit plaire par l'amusement que procure la lecture. Loin des sermons édifiants, Arnaud Berquin a vocation de rendre accessible à l'enfant une lecture plaisante en même temps qu'instructive. Il adapte le style de son écriture et le déroulement des intrigues au public qu'il entend toucher, que ce soit les enfants ou les adolescents avec *L'Ami des adolescents* (1784).

II- LE XIX[E] SIECLE : ENTRE INTENTION PATRIMONIALE ET STRATEGIE EDITORIALE

1- Un contexte favorable aux contes de fées et à la littérature enfantine

Si le conte moral domine la production éditoriale de la fin du XVIII[e] siècle, le conte de fée ne disparait pas pour autant des lectures de l'époque. Certains ouvrages de contes, considérés comme des « œuvres originelles »[14], continuent d'être réédités dans diverses

[13] D.ESCARPIT,*op.cit.*, p. 93.
[14] O. PIFFAUFLT, « Editer la féerie : postérité et concurrents du *Cabinet des Fées* », dans O. PIFFAULT, (dir.) *Il était une fois…les contes de fées*, Seuil, 2001, p. 140.

éditions tout au long du XIX[e] siècle, il s'agit notamment de Perrault, Madame Leprince de Beaumont et Madame d'Aulnoy. Il est intéressant de noter que le souci pédagogique est revendiqué comme étant à l'initiative de l'ouvrage *Choix de contes* en 1810 associant Fénelon, Perrault, Madame Leprince de Beaumont. Les contes de fées, réprouvés au siècle précédent comme des lectures néfastes pour l'enfant, sont mis « à la portée de l'enfance »[15] dans des ouvrages éducatifs comme *Le livre des enfants, contes des fées, choisis par Mesdames Elise Voiart et Amable Tatsu* parut en 1850.

Les lois sur la scolarisation, avec les lois Guizot en 1833, contribuent à l'alphabétisation et à l'émergence d'un public jeune dans les différentes catégories sociales. Le champ éditorial pour la jeunesse se structure en un réseau d'éditeurs spécialisés caractérisés par la diversité de leurs intentions et de leurs publications. Les éditeurs catholiques et provinciaux tentent de renouer avec la morale chrétienne, la maison Mame sonne l'avènement de la littérature de jeunesse à une échelle industrielle par sa vaste collection de livres de prix. Les contes sont remaniés « afin d'édifier les enfants chrétiens »[16] et sont prétextes à la transmission des valeurs de la jeune bourgeoisie.

2- L'essor d'une littérature de divertissement et de qualité pour la jeunesse

Le courant romantique, se répandant en Allemagne puis en France à la fin du XVIII[e] siècle, marque un intérêt pour le fantastique et amène ainsi le milieu littéraire à porter son attention sur le conte merveilleux. Un mouvement de création de conte d'inspiration fantastique régénère le conte de fées en France : Charles Nodier signe ainsi *La Fée aux miettes* en 1832. Changement majeur dans le domaine de l'édition, ces écrits rencontrent le domaine de la littérature enfantine par l'initiative d'Hetzel, grand éditeur spécialisé dans la littérature pour enfants.

La renaissance du conte de fées et sa reconnaissance parmi les milieux littéraires ne sauraient se comprendre sans le développement des éditeurs laïques. Le conte moral, matière maîtresse des éditeurs catholiques, est réinvesti par l'imaginaire et le fantastique sous l'impulsion du romantisme allemand. Les éditeurs tels qu'Hachette et Hetzel contribuent à l'émergence de cette littérature par la constitution de projets éditoriaux plaçant ce genre à hauteur de la littérature légitime. L'apport des éditeurs laïques s'inscrit dans un contexte nouveau du champ éditorial en tant que tel. L'industrialisation croissante des moyens de productions, associée à la hausse du lectorat et à sa diversification sociale

[15] *Loc. cit.*
[16] D. ESCARPIT, *op. cit,* p.94.

sont autant de raisons qui poussent les éditeurs à rénover leur techniques de vente. Jules Hetzel se démarque par son souci de construire un ensemble éditorial cohérent et entend apporter des ouvrages adaptés à tous les âges de l'enfance. Il se distingue de la plupart de ses contemporains en revendiquant des textes et des illustrations de qualité pour son public enfantin. Grand spécialiste du livre d'étrenne, il puise dans la littérature « légitime » pour constituer un répertoire de littérature pour l'enfant. Dans cette optique, il prend l'initiative d'associer un texte d'auteur à des illustrations de qualité et fait des contes sa matière favorite. Ces créations s'inscrivent dans son *Nouveau magasin des enfants*, première collection pour enfants fondée en 1843. Charles Nodier apporte ainsi sa contribution à ce projet avec *Trésor des fèves et fleur des pois* (1843) illustré par Tony Johannot, tout comme Alexandre Dumas avec *La Bouillie de la Comtesse Berthe* (1845). L'éditeur Hachette, quant à lui, publie des contes pour enfants, comme les *Nouveaux Contes de fées* de Madame de Ségur, illustré par Gustave Doré, publié en 1857 dans la collection des « Bibliothèques des Chemins de fers ». On assiste à un changement dans le domaine de la création littéraire ici : le conte de fées devient un genre reconnu et même promu comme porteur de qualité et trouve sa place au côté de grands textes. Mais cette légitimation du genre passe également par la place nouvelle accordée à l'illustration.

Les évolutions successives des techniques d'illustration et d'impression dues aux découvertes de la fin du XVIII[e] siècle permettent l'essor des illustrations dans les livres et établissent des nouveaux rapports textes-images. Annie Renonciat en retrace les grandes lignes dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Livre d'enfance, livre de France*[17]. La gravure sur « bois de bout », mise au point par Thomas Bewick en 1771 permet une taille d'épargne s'effectuant sur un bois dur, qui coupé « en bout » offre une surface plane sur laquelle on peut graver aussi délicatement que le métal. Introduite en France dans les années 1820, elle permet l'insertion de vignettes dans le texte. La lithographie inventée par Senefelder en 1796 est une technique de gravure à plat qui autorise le dessin direct de l'artiste sur la pierre. L'apparition de ces techniques et leur diffusion en France contribuent à l'essor d'un nouveau rapport à l'image dans les livres pour enfants. Les éditeurs du XIX[e] siècle s'emparent de ces avancées pour créer des livres où l'image devient une marque de luxe et un moyen d'expression aussi important que le texte.

Hetzel se pose encore une fois comme précurseur en concevant en 1855 le projet d'une collection de grandes éditions in-folio des chefs d'œuvre de la littérature. Les *Contes* de Perrault constituent le deuxième titre. Aux vignettes habituelles, héritage des éditions de

[17] A. RENONCIAT, *op. cit.*

colportage, se substituent un frontispice, une page de titre et quarante compositions. La liberté est laissée à l'illustrateur, le jeune Gustave Doré, et l'ouvrage, publié en 1862, se démarque par la théâtralité et la dramatisation des images. La figure de l'illustrateur gagne en reconnaissance, en témoigne le titre de l'ouvrage où le nom de l'illustrateur se trouve placé à côté du nom de Perrault. L'attention accordée au format et aux illustrations concoure à donner à l'œuvre de Perrault un statut égal aux œuvres classiques : *L'Enfer* de Dante était ainsi le premier titre de la collection d'Hetzel.

3- Le conte de fées : entre patrimoine culturel et production littéraire

Les influences de la littérature européenne dans l'imaginaire du conte français au XIX^e^ siècle sont assez peu quantifiables mais sont d'importance pour comprendre le champ éditorial français actuel. Deux inspirations majeures sont à noter. Le conte de fées devient, en parallèle à cette littérature, un champ d'investigation scientifique. En Allemagne, Jacob et Wilhelm Grimm rassemblent dans les *Kinder und Haus-Märchen* (Contes de l'Enfance et du Foyer) des contes collectés dans le patrimoine culturel et national. Les auteurs jouent sur l'origine des contes, se définissant comme des transcripteurs de la tradition orale et rejetant leur part de création dans ces contes. Si la part de mythe dans la conception de cet ouvrage contribue au rapprochement de leur œuvre à la culture orale et populaire, il n'en demeure pas moins que leur démarche s'inscrit dans une volonté de conservation et de mise en valeur de la culture nationale. Mais les différentes éditions montrent combien la démarche philologique initiale des Grimm est peu à peu effacée par les transformations opérées sur les contes. Les frères Grimm auraient été dépassés d'une certaine manière par l'appropriation par la littérature jeunesse du corpus des contes de fées. Ainsi, la première édition de 1812 est revue suivant les exigences du public enfantin dans une réédition publiée en 1819 (Dans la préface de 1819, ils écrivent : « [...] nous avons supprimé soigneusement, dans cette nouvelle édition, toute expression inadaptée à l'enfance. »[18] (t. 1, p. 487)). Les contes de Grimm paraissent ainsi en France sous le titre de *Contes choisis de Grimm à l'usage des enfants*, en 1836 (traduit de l'Allemand par F.C Gérard aux éditions de J Langlumé et Peltier). Parallèlement à ces auteurs, Hans Christian Andersen contribue lui aussi à un enrichissement du conte français avec la publication des *Contes racontés aux enfants* traduit en français en 1835 (Paris, Belin, Leprieur). Le public de ces contes ne semble pas prêter à équivoque par le titre du recueil. Les contes sont bien destinés à un public enfantin

[18] C. FRANCOIS, « La première traduction critique des Grimm en français », *Acta Fabula*, Editions, rééditions, traductions ; http://www.fabula.org/revue/document5118.php, consulté le 7/03/2010.

mais les adultes peuvent prendre part à cette lecture qui porte la réflexion sur des thèmes philosophiques derrière l'apparence anecdotique des histoires.

III- LE CONTE AU XX^{E} SIECLE : UN PATRIMOINE INEPUISABLE EN DANGER ?

Le conte de fées a acquis sa place de « classique » dans la littérature de jeunesse et les évolutions des techniques éditoriales et du paysage du marché culturel mondial montrent l'emprise de ce genre en littérature jeunesse, que ce soit pour sa prospérité ou *a contrario* son infortune. L'entrée dans le XX^{e} siècle est malheureuse dans le domaine de la création littéraire. Le monde de l'édition française est en crise depuis les années 1890. Les adaptations ou réécritures des textes dont le succès est éprouvé demeurent la principale source de production éditoriale. Les contes sont alors une source sans cesse réutilisée : les *Contes* de Shakespeare sont adaptés dans la collection « Chefs d'œuvre à l'usage de la jeunesse » de l'éditeur Henri Laurens. De nombreuses collections spécialisées dans l'édition de contes fleurissent parmi les éditeurs qui y voient un véritable patrimoine littéraire. Les collections « Contes et Légendes » chez Fernand Nathan fondée en 1913, celle des « Contes et gestes héroïques » chez Larousse contribuent à la large diffusion de ce patrimoine littéraire. La période de l'entre-deux-guerres est une renaissance dans l'édition pour enfant, et là encore, les contes demeurent une matière privilégiée où puiser. Hachette publie une édition des *Contes* de Perrault réunis en album et illustré par Lorioux, offrant un ouvrage où l'image se joue des conventions. Paul Faucher se sert de l'album comme support privilégié pour le conte. Pour autant, si certains contes comme les contes russes illustrés par Bilibine sont présentés dans un souci de qualité et de fidélité avec le corpus traditionnel, d'autres sont seulement des prétextes à une utilisation diverse : les contes de Perrault deviennent, par exemple, un simple support à une activité de découpage de vitraux. L'imprégnation des contes de fées dans la société française demeure mais le corpus traditionnel s'efface peu à peu au profit de versions simplifiées ou au texte inexistant.

Le succès de certaines productions éditoriales et l'essor des industries culturelles telles que le cinéma et les vidéocassettes, changent le visage de la diffusion du conte et amorcent l'ère de la consommation de masse. Le héros célèbre de Jean de Brunhoff, Babar, est repris dans des séries télévisuelles plus ou moins fidèles à la création d'origine. Du côté outre-Atlantique, les créations de Walt Disney telles que *Blanche-Neige*, dessin animé sorti dans les salles en 1937, entraînent la prolifération d'adaptations édulcorées, sans souci de qualité. Selon Marc Soriano, "il est acquis que le livre de jeunesse est devenu à présent un

secteur commercial régi par les impératifs du profit maximum."[19] Les contes de fées subissent cette commercialisation de la culture populaire et si la diffusion des contes traditionnels demeure une constante dans l'édition française, l'attention consacrée au corpus traditionnel est partagée entre culture savante et culture populaire. Les adaptations de masse peuvent se définir comme des « opuscules formatés […] assortis d'une illustration conventionnelle influencée par les dessins de la firme Disney ».[20]

Un dynamisme de la production des contes prend naissance dans la veine humoristique. Les œuvres de Marcel Aymé (*Les Contes du Chat perché* sont publiés sous forme illustré en 1937 chez Gallimard) s'inscrivent dans la tradition de l'humour dans laquelle se retrouvent les *Contes* de Ionesco illustrés par de grands illustrateurs comme Etienne Delessert ou Nicole Claveloux. L'engouement pour la parodie aboutit à un véritable "activisme parodique"[21] depuis la fin des années 70, les ouvrages parodiques dominant le paysage éditorial français (on retient notamment les *Contes à l'envers* de Boris Moissard publié à l'Ecole des Loisirs en 1977). Par ailleurs, toujours sous l'impulsion d'éditeurs, les contes traditionnels sont revus au goût du jour par les adaptations illustrés que l'on en fait. Grasset confie à Etienne Delessert la mise en place d'une collection où contes de Grimm, de Perrault, d'Andersen sont publiés dans leur texte original et illustrés par des artistes. Cela aboutit à la publication d'albums tels que *Le petit chaperon rouge* de Sarah Moon ou *Cendrillon* de Roberto Innocenti. Cette volonté de confronter la version textuelle originale à des illustrations de qualité marque l'intention des éditeurs d'offrir des ouvrages de qualités dans une démarche tant patrimoniale que créatrice. Dans la même veine, on peut retenir l'initiative d'Albin Michel dans les années 90 de confier à des illustrateurs le soin de donner leurs lectures des textes de Perrault (Jean Claverie illustre *Peau d'Ane*, Nicole Claveloux *Les souhaits ridicules*, François Clément *La belle au bois dormant*…). En parallèle à ces volontés affirmées de transmission d'un patrimoine littéraire, on observe un courant de création inspiré de ces contes et de leur imprégnation dans la société. Si la volonté patrimoniale n'est alors pas explicite puisque les textes sont adaptés et réécrits, il n'en reste pas moins que l'auteur sous-entend le partage d'une culture commune avec son lectorat, sur laquelle il fonde sa création. Christiane Pintado parle alors de « traduction-trahison créatrice »[22], forme sous laquelle de nombreuses productions actuelles se retrouvent, en particulier dans le corpus des contes. Le terme cristallise bien les enjeux de l'adaptation

[19] L. NOESSER, « Le livre pour enfants », *Histoire de l'édition française*, Vol. IV, Promodis, 1986, p. 467.
[20] C. CONNAN-PINTADO, *Op. cit.* p.356.
[21] *Op. cit.* p.358.
[22] C. CONNAN-PINTADO, *Op. cit.* p.357.

littéraire des textes traditionnels. L'appropriation du corpus par un auteur conduit forcément à une trahison du texte par les modifications effectuées. Néanmoins, la lecture et la connaissance de ce corpus amènent l'auteur à mettre en valeur ses rouages et à créer sa propre lecture du texte, que ce soit par l'écriture ou par l'image. La qualité des textes et des illustrations témoigne de cette attention portée à l'œuvre originale qui n'est pas seulement un prétexte à une production de masse schématique mais bien un pré-texte, un texte avant la création textuelle de l'adaptateur-auteur.

B- L'ADAPTATION EN IMAGES DES CONTES DE PERRAULT : UNE LECTURE POLYMORPHE D'UNE HISTOIRE PLURIELLE

L'illustration des contes de Perrault est emblématique de l'évolution du rapport texte-image tout au long du XVIII[e] siècle jusqu'à l'époque contemporaine. L'adaptation visuelle de ces contes est une des formes prolifiques de leur diffusion auprès du plus grand nombre et consacre l'imaginaire lié au conte et au merveilleux. Mais suivant quelles modalités l'image reprend-elle le texte ? Comment l'image, par les ressorts spécifiques que revêt l'illustration, donne-t-elle à voir le mot et derrière celui-ci, la lettre, les non-dits ?

Voyons comment le réemploi des contes par l'image fait intervenir des jeux de « suites, fantaisies et variations »[23] d'une matière textuelle et orale multiple et diverse par nature, avant même que le processus de réappropriation ne se fasse.

I- L'HISTOIRE EN IMAGE OU L'IMAGE EN HISTOIRE

Nous voudrions comprendre en quoi les « suites » visuelles et matérielles des contes de Perrault puisent dans le genre même du conte en tant que forme narrative spécifique et en tant que patrimoine littéraire particulier pour rendre compte d'une expressivité et d'une création emblématique de l'époque de leur publication. Pour cela, l'étude des multiples supports et formes que prennent ces variations est nécessaire et indissociable de l'étude de la fonction accordée à l'image suivant les époques.

[23] A. RENONCIAT, « Et l'image en fin de conte ? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie. », *Romantisme, revue du XIXème siècle,* n°78, 1992, p. 104.

1- Les contes de Perrault en image

Dès leur publication, les *Contes* de Perrault sont accompagnés d'illustrations qui ornent le texte et en agrémente la lecture. Carine Picaud, dans son article « L'illustration du conte de fées, enjeux d'images, visions d'imagiers »[24], analyse l'importance du frontispice comme reflet de l'interprétation des contes dans les éditions depuis la publication du second massif (en prose) de Perrault en 1697 jusqu'au XIX[e] siècle. Loin d'avoir une unique fonction ornementale, le frontispice consacre le conte comme mode de transmission orale d'histoires de nourrices dans l'édition originale. Par la représentation iconographique de la scène de « racontage »[25], l'illustration donne à voir une certaine image du moment de l'énonciation de ces contes et alimente l'imaginaire des contes de fées et des modalités de leur énonciation. Le frontispice réalisé par Clouzier, également auteur des vignettes accompagnant les contes de Perrault dans le second massif de 1697, présente ainsi la scène de racontage comme un instant privilégié, où les enfants se rassemblent autour de la vieille femme, peut-être une nourrice, pour écouter cette unique voix porteuse de l'histoire. La tradition orale des contes est revendiquée par l'image qui invite le lecteur à poursuivre cette posture de lecture malgré la présence du livre.

Ce second massif des contes de Perrault reprend la plupart des illustrations anonymes présentes dans la copie manuscrite de 1695. Antoine Clouzier orne ainsi chaque conte d'une vignette placée en introduction du texte. Les scènes choisies sont emblématiques de l'intrigue du conte. Les vignettes de *La Barbe bleue*, ou du *Petit Chaperon Rouge* figent les instants cruciaux de l'histoire. Le lecteur est ainsi confronté, avant même d'avoir lu le texte, à l'instant décisif du récit. Barbe-Bleue maintient sa femme d'une main tout en brandissant le coutelas, prêt à lui trancher la tête, tandis qu'une seconde vignette laisse voir l'arrivée des frères de l'épouse. Procédant de la même dramatisation par l'image, la vignette du *Petit Chaperon Rouge* représente la petite fille dans le lit de sa grand-mère avec le loup à moitié caché par les draps, dans une position équivoque. Les vignettes du *Petit Poucet* et de *Cendrillon* fonctionnent suivant la même volonté de figer l'instant dramatiquement puissant. Le conte de *La belle au bois dormant* est illustré par la scène de rencontre entre le Prince et Aurore, celle-ci s'éveille peu à peu auprès du prince. Le choix de montrer cette scène est intéressant en ce que l'illustration devient le relai d'une appréhension erronée du conte : les nombreuses péripéties qui s'enchaînent après la rencontre du prince et de la princesse sont cachées. Pour un lecteur actuel, et on peut

[24] C. PICAUD, « L'illustration du conte de fées, enjeux d'images, visions d'imagiers », dans O. PIFFAULT (dir.) *Il était une fois…les contes de fées,* Seuil, 2001, pp. 155-165.
[25] C. PICAUD, *op.cit,* p.155.

supposer que ce fut d'autant plus marquant pour les lecteurs de l'époque (rappelons que les versions largement diffusées aujourd'hui tronquent le récit des tribulations de la mère ogre), cette image concrétise la fin du conte comme le rétablissement ou la continuation des traditions et de la vie sociale. L'image peut alors atteindre sa puissance par les non-dits qu'elle recouvre. Illustrer ce conte par cette image tend à rendre le récit quelque peu stéréotypé et construit l'horizon d'attente du lecteur qui ne sera que plus surpris de la tournure des événements après l'abolition du maléfice.

D'autres vignettes, au contraire, présentent des instants importants du récit sans toutefois susciter une attente chez le lecteur telle qu'on peut la concevoir après qu'il ait vu les vignettes des contes cités précédemment. La vignette de *Riquet à la Houppe* ou celle des *Fées* illustrent une scène, certes essentielle dans la construction du récit, mais ne constituant pas un point de chute ou de retournement de l'intrigue. La vignette des *Fées* consacre la gentillesse de la jeune fille offrant sa cruche d'eau à une personne pauvre. Aucun effet d'attente ne se pose alors pour le lecteur qui ne connaît pas le conte. De même pour la vignette de *Riquet à la Houppe* ou celle du *Maître Chat*, dans laquelle ce dernier est montré en pleine discussion avec les moissonneurs. Il convient tout de même de remarquer le caractère inédit de la présence des illustrations dans la première édition des contes de Perrault. Publié à un moment où le secteur de l'illustration est en crise et où les éditions illustrées ne sont pas des pratiques courantes, l'ouvrage de Perrault montre l'attachement marqué par l'auteur à l'illustration. On est loin encore de l'image comme narration iconographique mais la qualité d'évocation de l'illustration est reconnue. En témoigne l'influence que vont prendre ces vignettes sur les illustrations postérieures, tout au long du XVIII^{e} et jusqu'au XIX^{e}.

2- L'entrée de l'image dans la littérature jeunesse : entre miroir du monde et reflet du merveilleux, l'image ré-imagine les contes

Les vignettes de Clouzier présentes dans le massif de 1697 survivent et deviennent courantes dans les feuilles d'images dès la fin du XVIII^{e} siècle. La forte reprise de ces illustrations par les imagiers de la fin du XVIII^{e} et durant le XIX^{e} siècle contribue à leur diffusion dans les différentes couches de la population, incluant les enfants qui s'approprient, dès la fin du XVIII^{e}, les feuilles d'images comme littérature leur étant destinée. L'imaginaire des contes se construit à partir de ces images qui deviennent peu à peu stéréotypés sous l'abondance des copies et des imitations. Pour autant, l'imagerie va trouver un moyen de renouveler son art et sa production par un redéploiement de

l'imaginaire du conte. Le texte de Perrault, par le biais des images de Clouzier, ne demeure pas intouchable ; au contraire, la création abolit l'emprise du mot sur l'image pour laisser sa place à la puissance narrative de l'illustration. Mais alors, comment reconsidérer le lien entre texte et image dans les imageries du XIX[e] siècle ? Selon quelles dynamiques les imagiers réussissent-ils à s'affranchir du texte pour donner à lire des images ? Et quelles sont les valeurs conférées à ces images ?

a- La fonction narrative de l'image : une indépendance gagnée contre « l'image pédagogique »[26]

Les images sont depuis longtemps reconnues comme ayant des vertus pédagogiques intéressantes. C'est ainsi que les bestiaires ou les alphabets sont illustrés par des images représentants l'animal ou la lettre de l'alphabet nommés par leur signifiant respectif. L'image sert ici à montrer une réalité concrète en l'associant au mot utilisé pour la nommer. La fonction illustrative de l'image, au sens d'une représentation iconographique d'une réalité concrète, (l'enfant reconnaît ou apprend à connaître l'objet représenté), constitue l'intérêt de l'image dans les ouvrages pour enfants selon les penseurs du XVI[e] au XIX[e] siècle. Pour n'en citer que quelques uns, on rappellera Comenius avec son ouvrage *Orbis Sensualium Pictus,* publié en 1658, précurseur par la fonction pleinement éducative qu'il confère à l'image. Bertuch publie en douze volumes *Le Livre d'images pour enfants* entre 1790 et 1830 dans lesquels il s'attache à rendre une réalité objective du monde par le détail et la précision des illustrations, ayant pour vocation d'être, selon l'auteur, un « exposé véritable des sujets »[27]. Aujourd'hui encore, maintes productions pour la petite enfance reprennent cette fonction représentative de l'image pour donner des moyens à l'enfant d'associer l'image et le mot à la réalité qu'il recouvre. Le texte n'apporte que peu de sens, voire aucun, à l'image. Si la nécessité d'associer la lettre à l'image peut être une des fonctions accordée à l'image dans des livres d'apprentissage de la lecture, le contenu informatif de l'image permet à cette dernière de s'affranchir du texte.

L'imagerie populaire au XIX[e] siècle exploite le potentiel narratif de l'image, jusqu'alors cantonnée à sa fonctionnalité représentative. Que ce soit les *Deutsche Bilderbogen* (Feuilles allemandes) en Allemagne ou les images d'Epinal en France, primauté est donnée à l'image, qui devient moteur du récit. Le texte accompagnant l'illustration ne véhicule plus systématiquement l'information essentielle au contenu narratif, mais constitue de simples commentaires ou précisions s'ajoutant à l'image. Les feuilles d'image présentent les

[26] D. ESCARPIT, *op.cit,* p.273.
[27] D. ESCARPIT, *op.cit,* p.272.

illustrations sous la forme d'une succession de rangées, contenant chacune trois, quatre ou cinq images, sous lesquelles s'inscrivent quelques lignes de texte. Par la succession spatiale des images le récit s'enchaîne devant les yeux du lecteur, attentif non plus au texte mais à l'image, seul vecteur de narration. En France, les contes de Perrault sont une veine traditionnellement exploitable par les imagiers depuis la fin du XVIII[e] siècle. Il en résulte des productions conformistes qui ne se privent pas de reprendre les images de l'édition originale des contes. Pour autant, par la concurrence rude à laquelle les avancées du livre illustré et de l'album les confrontent, les imagiers doivent renouveler leur travail pour conquérir un public de plus en plus jeune. Les contes de Perrault servent alors de tremplin à l'inspiration créatrice des centres imagiers.

Annie Renonciat[28] dresse un tableau enrichissant de la situation dans laquelle se trouvent les centres imagiers au milieu du XIX[e] et de l'influence que la concurrence économique qui s'opère entre les différents supports de l'image, en plein essor alors, va jouer dans la liberté prise sur le texte de Perrault par les illustrations des imagiers populaires. La recherche des profits économiques amène ces derniers à diversifier les illustrations afin de séduire le public enfantin émergent. Le lien qu'établit Annie Renonciat entre la diversification de l'image, la mise à distance du texte de Perrault, et la consécration du potentiel narratif de l'illustration doit être noté. L'imagerie, à cours de ressource dans une période où d'autres supports la concurrencent sur le pilier même de sa production, va chercher dans le conte, écrit déjà éprouvé, un renouveau de création. Le texte littéraire est alors négligé au profit de l'imagination : péripéties et détails se partagent dans les feuilles d'images pour donner vie à une véritable histoire narrée par les images. Les variations et les suites des contes de Perrault sont autant de productions graphiques nouvelles, alléchantes pour les enfants, intéressantes à étudier pour rendre compte du dynamisme des imagiers dans la conquête de l'image sur le texte. Ce dernier est « chass[é] dans [les marges de la feuille] » comme s'il n'était « plus qu'un encadrement de l'image »[29]. Celle-ci prend toute la place et laisse libre champ à son pouvoir d'évocation.

b- L'image, un vecteur privilégié dans la fonction d'avertissement

La portée éducative des images populaires prend peu à peu forme dans la pensée européenne. Töppfer développe ainsi l'idée que l'image, par l'accessibilité qu'elle offre à des

[28] A. RENONCIAT, *op.cit,* pp. 103-125.
[29] A. RENONCIAT, *op.cit,* p. 106.

« esprits bruts et sans culture » comme les enfants ou les « hommes du peuple », n'en est que plus persuasive, « un spectacle [ayant] sur eux plus d'empire qu'un discours »[30]. Le pouvoir évocateur de l'illustration devient une des fonctionnalités de ce médium, qui est alors investi d'une attention toute particulière. La fonction d'avertissement conférée aux contes est cristallisée dans l'imagerie populaire, qui la reprend à ses fins suivant cette puissance légitime qu'a l'image sur le mot. Plus l'image montre avec force et détails les épisodes les plus violents du conte, plus l'impression dans l'imaginaire des enfants sera forte, et plus l'avertissement sera compris et retenu. Annie Renonciat cite certaines vignettes de l'édition Pellerin et Cie de 1866, qui peignent avec *moult* détails sanguinolents la dévoration du Petit Chaperon rouge par le loup. Des membres déchiquetés de la petite fille sont présentés aux yeux des enfants pour mieux marquer leur esprit du châtiment infligé à l'enfant désobéissante. L'avertissement passe par une peur rudement éprouvée et l'image met en relief l'atrocité du conte.

La mise en page des contes met l'image au devant de la scène. Ce n'est pas seulement l'illustration qui prend en charge l'évocation de la violence mais toute la page qui est mise au service de l'effet dramatique recherché. Les contes sont parfois diffusés, comme des faits divers réels, à la manière des « canards », ces feuilles d'images qui relatent des faits sordides en accompagnant le texte d'une illustration de la scène du crime en cours de déroulement. Une planche de l'imprimeur Deckherr, datant de 1840[31], reprend le conte de Barbe Bleue dans cette mise en page spécifique des canards et inscrit ainsi le conte dans la société contemporaine. L'image est souveraine, au centre de la page, et accapare le regard. La manière dont le texte orne l'illustration est emblématique de la place accordée alors au texte de Perrault. Toute la violence et la dramatisation de l'histoire passent par l'illustration qui concentre la tension dramatique par le portrait fait du moment crucial du conte. Le texte se trouve aux marges de la feuille et est suppléé par une « analyse ».

Ce procédé est repris par nombres d'imagiers et témoigne de la moindre importance attachée au texte de l'académicien, servant d'outil pédagogique. L'analyse vise à montrer l'intérêt instructif du conte aux parents, mais bien plus que cette fonction assignée au texte, c'est la mise en page même qui condamne le texte littéraire. L'analyse suit le texte de Perrault sans qu'aucune marque typographique, hormis la présence du titre, ne distingue les deux textes. L'analyse est d'ailleurs intégrée avec ambigüité dans le corps du texte :

[30] R. TOPPFER, « Réflexions à propos d'un programme », *Bibliothèque universelle de Genève*, janvier et mars 1836.
[31] Planche gravée sur bois et coloriée, Montbéliard, Deckherr, [*ca* 1840], 43X33, 5 cm. Bibliothèque nationale de France.

l'activité de lecture invite le lecteur à lire le texte en colonnes, et donc à interrompre la lecture du texte de Perrault par l'analyse pour ensuite retourner à la lecture de la moralité de Perrault. Un trait détache la moralité du reste du corps du texte : on ne sait si cette marque est présente pour mettre en exergue cette partie du texte, le reste, que ce soit le récit de Perrault ou l'analyse, étant assimilés dans un ensemble commun, ou si cette marque est la preuve d'un souci de séparation entre l'analyse et le texte de Perrault, la ligne invitant alors le lecteur à poursuivre sa lecture à droite avant de reprendre la colonne du haut. L'équivoque entre les différentes façons d'aborder la lecture de cette page témoigne du peu de souci attribué à la place du texte littéraire et de l'avantage donné au médium éducatif qu'est l'image.

4- Les contes à l'épreuve de l'image : quand les illustrations se mêlent du « racontage »

Si les contes offrent une valeur sûre pour les imagiers en quête d'un nouveau souffle, il en est de même pour les éditeurs qui se spécialisent peu à peu dans l'édition pour enfants. Le conte, par le merveilleux et la fantaisie qu'il développe offre aux illustrateurs un espace de liberté que certain mettront à profit en allant au-delà du texte.

Gustave Doré signe une œuvre singulière lorsqu'il illustre les contes de Perrault dans l'édition publiée chez Hetzel en 1867. L'œuvre éditée n'est pas une illustration des contes de Perrault mais bien un travail de Gustave Doré sur une œuvre littéraire. L'illustrateur se fait « conteur bis »[32] et comme un conteur, il donne à voir une histoire, des personnages et des péripéties. La potentialité dramatique de l'image prend alors toute son ampleur dans cet ouvrage dont les dimensions servent les prétentions créatrices de l'illustrateur. Les images se déploient dans toute leur intensité sous les yeux du lecteur, avide et inquiet de connaître la fin de l'histoire. Les illustrations scandent le récit mais elles ne servent pas uniquement à illustrer le propos de Perrault. Si ce dernier fait preuve de sobriété dans ses mots, les images de Doré entraînent le lecteur dans un monde inquiétant par force de détails. L'illustrateur laisse place à son imagination pour recréer un univers particulier. Le lit des petites filles de l'ogre dans *Le Petit Poucet* est ainsi parsemé de restes d'os humain, certains sortants même de la bouche des enfants endormis. La monstruosité est ainsi déployée dans les détails de l'image, imprégnant le lecteur de l'atmosphère étouffante par l'évocation en finesse qu'elle donne de ce qui est sous-entendu dans le texte.

[32] C. PICAUD, *op. cit,* p. 158.

L'illustration devient autonome et donne sa propre force au conte. Les éditions illustrées des contes deviennent une relecture particulière de l'œuvre de Perrault et il convient dès lors d'envisager les illustrateurs comme des auteurs, chaque nouvelle édition illustrée étant une nouvelle œuvre. Les efforts des éditeurs, à la recherche de profit, vont se tourner vers la recherche d'illustrateurs innovants. Carine Picaud dresse, dans son article cité précédemment auquel on peut se référer pour plus de précision, un panorama des illustrateurs et de leurs caractéristiques dans une perspective historique regroupant les imagiers du XIX^{e} siècle jusqu'à ceux de l'époque actuelle. Il n'est pas nécessaire pour notre propos d'énumérer les grands noms de cette époque. On retiendra cependant un illustrateur, George Cruikshank, pour sa contribution à l'essor d'un imaginaire du conte différent. Peu mise en exergue, la part d'humour des contes demeure un potentiel intéressant pour les illustrateurs. George Cruikshank illustre ainsi la première traduction anglaise d'une sélection des contes des frères Grimm publiée entre 1823-1826 et ayant pour titre *German Popular Stories*. Dès le frontispice, l'illustrateur se distingue de ses contemporains en mettant en scène une assistance hilare face au conteur. La traditionnelle scène de racontage est ici détournée au profit de l'interprétation de l'illustrateur qui éclaire d'une nouvelle lecture les contes présentés dans l'ouvrage. L'illustration est une prise de position de la part de l'illustrateur qui donne à voir le texte à la lumière de sa propre lecture. Le frontispice prend dans l'œuvre de Cruikshank sa pleine valeur de pacte de lecture. Le lecteur est confronté au caractère impromptu de l'image dès la première rencontre avec l'ouvrage. Le retournement opéré par le frontispice qui ne présente pas une scène de veillée traditionnelle donne au lecteur la tonalité de l'ouvrage qu'il a entre les mains. Pour autant les textes sont une traduction et non une adaptation des originaux. L'image, par sa seule présence, dirige la lecture et place le lecteur dans une position d'attente et donc de réception différente.

Les illustrations prennent de plus en plus d'indépendance vis-à-vis du texte tout au long du XIX^{e} siècle. Le texte ne constitue pas une vérité unique mais entraîne multiples lectures et interprétations de la part des imagiers qui font figure d'instance auctoriale légitime. Cette évolution de la place de l'image s'explique par les besoins économiques des imageries et des éditeurs de l'époque mais aussi par l'évolution du public et de ses attentes. C'est également une époque de profonds changements dans les techniques d'illustrations, qui offrent à l'image une plus grande mobilité et qui utilisent des espaces encore inexplorés.

La multiplicité des supports de l'image offre une nouvelle matérialité à celle-ci et à l'imaginaire des illustrateurs.

II- L'ALBUM : MEDIUM PRIVILEGIE DE L'ENFANCE, PROPICE A L'EXPRESSION LIBRE DU MERVEILLEUX ?

L'album pour la jeunesse apparaît aujourd'hui comme un secteur privilégié de la production éditoriale pour la jeunesse. Pour autant ce terme revêt une dimension floue par la diversité plastique des œuvres que l'on désigne sous cette appellation. Nous chercherons, à travers un bref panorama des œuvres fondatrices de ce support, à comprendre les caractéristiques de ce mode d'expression particulier qui lie texte et image dans une même activité créatrice, vectrice de sens. Dans cette même optique nous en viendrons à nous demander comment une forme qui associe deux types de lecture demeure le médium favori pour l'adaptation des contes, patrimoine de l'enfance. Par quels atouts l'album prend cette place prépondérante dans l'adaptation des contes ? Est-ce que la variété des supports qu'il offre donne une liberté d'expression propice à l'épanouissement du merveilleux ? L'hétérogénéité des formes joue-elle en faveur de l'actualisation des contes ?

1- De l'album moderne à l'album contemporain, un support en constante révolution depuis le XIX^e^ siècle

L'origine étymologique du mot album est assez éclairée par les articles d'Annie Renonciat et de Ségolène Le Men pour qu'on ne revienne pas dessus. Tout au long de cette étude on se référera à la définition que nous livre Sophie Van den Linden, dans son ouvrage majeur *Lire l'album*, dans lequel elle considère comme album tout les « ouvrages dans lesquels l'image se trouve spatialement prépondérante par rapport au texte, qui peut d'ailleurs en être absent. La narration se réalise de manière articulée entre texte-images »[33]. Cette détermination de l'album par la place que joue l'image dans le processus de création et donc dans la réception spécifique qui en est faite, nous invite à nous arrêter un moment sur les changements signifiants dans l'histoire de la littérature pour le rôle donné à l'image et à la plasticité de l'objet livre. Annie Renonciat, dans son article «Origines et naissance de

[33] S. VAN DEN LINDEN, *Lire l'album*, L'Atelier du Poisson Soluble, 2006, p. 24.

l'album moderne »[34], associe l'usage contemporain du terme album à l'apparition d'une innovation éditoriale : celle du recueil. L'émergence, dans les années 1820, de ces imprimés reliés, offrant des gravures ou des lithographies, donne une place prépondérante à l'image dans l'activité de lecture. Le livre, sous cette forme, ne constitue pas un ensemble cohérent régit par la progression narrative en lien avec la progression plastique. Il fonctionne en « portefeuille relié »[35], rassemblant des gravures et des lithographies dans le but de les offrir aux enfants pour les étrennes. Les images ne racontent pas des histoires mais constituent des clins d'œil à des instants de vie, des caricatures, des paysages. L'album est un objet à regarder et non à lire en tant que tel. La définition proposée par Sophie Van den Linden exclut ce type d'ouvrage, dans lequel les images sont agrémentées de texte explicatif ou pédagogique dans le cas de la littérature enfantine. Cependant, il constitue les prémices de l'album moderne.

Différentes œuvres vont permettre l'essor de l'album moderne au sens qu'en donne Sophie Van den Linden et bon nombre de chercheurs contemporains. L'un des premier pas en direction d'une articulation significative du texte et de l'image est posé par Rodolphe Töppfer. Il associe le texte et l'image dans un même langage dans ses publications qu'il considère comme de la littérature en estampe. Dès 1833, avec *Histoire de monsieur Jabot*, l'artiste signe un ouvrage d'une « nature mixte » dans lequel « les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. »[36]. L'objet produit se distingue du livre illustré par le fait que les « composants de la narration verbo-iconique sont indissociables »[37]. Le texte et l'image se répondent et se complètent pour faire sens auprès du lecteur engagé dans un acte de lecture dédoublé entre les deux modes d'appréhension du message énoncé. La narrativité potentielle de l'image est exploitée au même titre que le texte, pour dérouler sous le regard du lecteur un récit ancré dans le temps, l'espace et le mouvement.

Les évolutions des procédés d'impression, qui permettent l'association sur l'espace de la page de caractères d'imprimerie et d'images, permettent la diffusion et la multiplication des productions où texte et image sont mêlés dans un même espace. Vers les années 1860 vient s'ajouter à ces avancées techniques, l'apparition des collections, phénomène éditorial de grande ampleur qui modifie le paysage des productions pour la

[34] A. RENONCIAT, « Origines et naissance de l'album moderne », dans O. Piffault (dir.) *Babar, Harry Potter et Cie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, Bibliothèque nationale de France, 2008, pp. 212-220.
[35] A. RENONCIAT, *op. cit.* p. 213.
[36] R. TOPPFER, *Notice sur Monsieur Jabot*, 1837.
[37] T. GROENSTEEN, « Au commencement était Töppfer », *Le collectionneur de bandes dessinées*, 1990, n° 64, pp. 10-21.

jeunesse. Nous ne reviendrons que peu sur l'impact que cette invention a sur la production et la diffusion d'œuvres pour la jeunesse, déjà perçu à travers le prisme de l'histoire des contes dans la littérature de jeunesse[38]. Il convient néanmoins de noter certaines collections qui, sous l'impulsion d'éditeurs engagés, favorisent l'essor de l'album moderne. Hachette inaugure la collection des « albums Trim » avec *Pierre l'ébouriffé, Joyeuses histoires et images drolatiques,* adaptation de Louis Ratisbonne du *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann, publié en Allemagne en 1845 et qui lie avec brio l'image au texte. L'utilisation du pochoir contribue au développement d'illustrations aux couleurs vives. En parallèle, l'éditeur Hetzel lance les « albums de Stahl » dans lesquels il laisse les images au bon soin du peintre illustrateur Lorenz Froelich. Ces albums révolutionnent la production de l'époque en modifiant le format et la matérialité du support. Mais l'une des évolutions les plus marquantes demeure l'inscription de l'album dans le genre narratif par l'association entre texte et image, très bien exploité par des illustrateurs comme Bertall.

A la fin du XIX^{e} siècle, le marché de la création littéraire connaît une récession et trouve alors dans l'album les capacités de diversification des publics et des formes nécessaires à son renouvellement. Les albums artistiques offrent de nouvelles voies à l'album jeunesse en plaçant l'image au centre de la création de l'œuvre. L'illustrateur anglais Walter Crane marque un intérêt pour le support même de l'album et exploite la dimension décorative des illustrations dans les *toy-books*. Il offre ainsi une adaptation de *La Belle au bois dormant*[39] dans laquelle les décors s'étendent en pleine page, voire en double page et transportent le lecteur dans un univers antique, plaçant le conte dans un autrefois et un ailleurs séduisant. Le peintre Maurice Boutet de Monvel s'inscrit dans cette recherche sur l'espace offert par la page. Il entend initier l'enfant au « Beau » dans ses albums[40] publiés chez Plon dès 1883.

L'album d'artiste constitue une étape supplémentaire vers l'appropriation de l'album comme support plastique. L'œuvre résulte de la conception d'un artiste auteur qui exploite autant ses capacités textuelles que calligraphiques en utilisant les ressorts plastiques offerts par l'album. Ils rejoignent alors la tradition des livres illustrés qui reprennent les classiques de la littérature pour en faire des adaptations illustrées. C'était le cas des contes de Perrault, pour qui nous avons vu l'importance de l'adaptation graphique par les illustrateurs tels que Gustave Doré ou, plus tard, Félix Lorioux.

---

[38] Voir à ce sujet le chapitre A.
[39] W. CRANE, « The Sleeping Beauty », *Bluebeard's Picture Book,* 1899 dans O.PIFFAULT (dir.) *Il était une fois… les contes de fées,* Seuil, 2001.
[40] Voir à ce propos l'article d'Annie Renonciat, « Origines et naissance de l'album moderne », *op. cit.* et l'ouvrage de Sophie Van den Linden, *op. cit.* p. 14.

Certaines éditions de luxe et à caractères bibliophiliques reprennent ces contes pour rendre une interprétation originale par l'image. On peut évoquer les versions du *Petit Chaperon rouge*[41] d'Edgar Tijtgat publié en 1921, pour la simplicité des images et du monde dans lequel évoluent les personnages ; et celle des *Contes*[42] de Perrault par René Hilsum publié à l'occasion du tricentenaire de la naissance de l'auteur en 1928. Plus récemment, la version[43] proposée par Michel Butor et Camille Bryen étonne par le jeu instauré sur les mots et la réalité graphique et plastique des mots. Les cinq contes en prose (*La Belle au Bois dormant*, *Barbe-Bleue , Le Chat botté, Le Petit Poucet et Cendrillon)* se présentent comme autant de triptyques que de contes. Dans chaque triptyque, le texte du conte principal est entremêlé de bribes des autres contes. Les mots et les formules s'entrechoquent pour résonner dans un non sens complet. Le texte, autant que les images, est déconstruit et Camille Bryen évoque avec justesse leur œuvre comme une « délecture de Perrault » et ses « désillustrations » comme devant « être désobéissantes à tout système »[44]. Le texte et l'image se répondent par leur incohérence et au-delà de la recherche de la complémentarité entre les deux sources de messages, c'est bien plutôt la tentative de rendre au message visuel sa potentialité de dire et au message typographique sa potentialité iconographique. Les deux messages se substituent ainsi l'un à l'autre sur l'espace de la page : le texte encadre l'image qui prend la forme rectangulaire de la fonction typographique « justifiée ». La dimension plastique intervient dans cette lecture, par la nécessité éprouvée de tourner le livre pour suivre les mots, permettant au lecteur de modifier son rapport au livre et à la lecture occidentale (de haut en bas et de gauche à droite). Il revisite alors les modes d'appréhension des messages textuel et iconographique.

Ces productions relèvent de l'édition d'art, et restent pour cela coûteuses et non accessibles au plus grand nombre. Durant la première moitié du XX^{e} siècle, Paul Faucher, libraire chez Flammarion, contribuera à la modification du paysage éditorial en permettant la diffusion d'albums de qualité dans les couches populaires. Il met en place la série des Albums du Père Castor en 1931 dans lesquels il éduque l'enfant par une lecture active qui met en jeu autant l'esprit que le corps. L'album n'est pas alors reconnu en tant qu'œuvre mais en tant qu'outil pédagogique. L'image devient pour l'éditeur un vecteur privilégié de la créativité et de l'expression des enfants. Il crée alors des albums « répondant à des

[41] C. PERRAULT, *Le Petit Chaperon rouge, Un conte de Perrault dessiné et gravé par Edgar Tijgat,* 1921 dans O. PIFFAULT (dir.), *Il était une fois… les contes de fées,* Seuil, 2001, p.95.
[42] C. PERRAULT, *Contes,* illustré par R. HILSUM, Au Sans Pareil, 1928.
[43] M. BUTOR, *Querelle des Etats, Petit monument pour Charles Perrault, cinq triptyques ou contes de fées en poudre*. Eaux fortes de C. BRYEN, Vaduz, Editions Brunidor, 1973.
[44] C. BRYEN, cité dans O. PIFFAULT (dir.) *Il était une fois… les contes de fées,* Seuil, 2001, p.100.

exigences artistiques scrupuleuses et cependant d'un prix bas pour toucher le plus d'enfants possible »[45]. L'image déploie tous ses pouvoirs dans ces albums où la qualité graphique est reconnue comme partie intégrante du message véhiculé.

Les années 1960 marquent un tournant dans la production éditoriale pour la jeunesse. L'époque d'après-guerre ne favorise pas la créativité et il faut attendre l'éditeur Robert Delpire ou encore la maison d'édition L'Ecole des Loisirs[46] pour que les albums pour enfants retrouvent une seconde jeunesse. L'image est au centre de la préoccupation des éditeurs qui offrent des albums où toute la matérialité du support est porteuse de message. L'initiative de la maison Maeght, non spécialisée en littérature jeunesse, de publier *Le Petit Chaperon rouge* illustré par Warja Lavater en 1965, témoigne de l'innovation en cours durant cette période. L'ouvrage décompose le conte en mettant en scène personnages, décors et actions, symbolisés par des points de couleurs. Le seul texte constitutif de l'œuvre est la légende des symboles. La plasticité de ce livre-objet offre une lecture continue par le dépliement de l'unique page, longue de 4, 74 mètres.

Le projet éditorial de François Ruy-Vidal et d'Harlin Quist rompt avec la tradition pédagogique instaurée par les albums du Père Castor. L'image est une « proposition visuelle qui fonctionne en contre-point »[47]du texte. François Ruy-Vidal dirige ainsi une collection chez Grasset Jeunesse dans laquelle il adapte entre autre les contes de Perrault. L'illustrateur nous donne « à lire le conte dans sa propre perspective »[48]. C'est également dans cette optique que la collection « Monsieur Chat » voit le jour chez Grasset, qui confie à Etienne Delessert le soin de diriger cette collection ayant pour vocation de confronter des illustrateurs au texte original de Charles Perrault. Sarah Moon apporte ainsi une interprétation troublante du Petit Chaperon rouge[49]. L'album fait alterner photographies en noir et blanc et texte, transportant le lecteur dans un univers angoissant où les connotations sexuelles du conte se déploient par allusion et ellipses dans l'image, pour s'imposer plus fortement à l'esprit du lecteur.

---

[45] P. FAUCHER, cité par A. RENONCIAT, « Origines et naissance de l'album moderne » dans O. PIFFAULT (dir.) *Babar, Harry Potter et Cie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui,* Bibliothèque nationale de France, 2008, p.96.

[46] Maison d'édition créée en 1965.

[47] F. RUY-VIDAL cité par I. NIERES-CHEVREL, « François Ruy-Vidal et la révolution de l'album pour enfants dans les années 70 », A. RENONCIAT (dir.), *L'image pour enfants, pratiques, normes, discours,* Revue la licorne, 2003, p. 258.

[48] C.L. MALATRE, « Le Petit Chaperon rouge : jeu d'images », J. PERROT (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour enfants*, Paris, CRDP de l'Académie de Créteil, 1991, p.123.

[49] C. PERRAULT, *Le Petit Chaperon rouge*, photographies de Sarah Moon, Paris, Grasset, « Monsieur Chat », 1983.

Les potentialités plastiques et visuelles de l'album sont de plus en plus explorées sous l'impulsion d'éditeurs et d'illustrateurs qui rivalisent de créativité et, comme le signale Henri Cueco au cours d'un entretien avec Héliane Bernard, le livre devient l'enjeu d'une « conquête de territoire nouveau »[50]où les artistes mettent à l'épreuve leur esthétique par la rencontre avec la plasticité du livre. Dans quelles mesures la plasticité de l'album intervient dans la réappropriation des contes par des illustrateurs ? Pour poursuivre notre cheminement nous évoquerons le travail de Sophie Van den Linden sur les formes que revêt l'album dans les adaptations des contes.

2- L'album, entre le simple livre d'image et l'objet où tout est signe

Toute personne se rendant en librairie se trouve confrontée à la multiplicité des ouvrages présentés dans le secteur jeunesse où les illustrations constituent une majeure partie du support. Les couleurs et les formats parfois originaux attirent l'œil du lecteur qui est invité à investir autant son « corps et son esprit », comme le souhaitait Paul Faucher, dans l'acte de lecture et de rencontre avec l'album. Ce terme revêt néanmoins de multiples usages qui ne recouvrent pas la catégorie de livre dont nous parlerons dans cette étude. Les ouvrages « personnel[s] destiné[s] à recevoir des dessins, des photos, des autographes, des collections diverses » selon la définition du Robert retenue par Sophie Van den Linden[51] sont facilement repérables et peuvent être exclus sans souci de nos analyses. Plus périlleuse et floue est l'identification de ce que nous appelons « album » parmi la quantité des livres d'images proposés. Sophie Van den Linden souligne l'appartenance étymologique du terme à l'origine de ce type de livre.

a- Les contes de Perrault en relief, pâte à modeler, silhouettes en carton… : la prise en main des contes par les enfants

Sa typologie offre une intéressante cartographie de la production actuelle dans ce domaine en établissant ses critères de distinctions autant sur des stratégies éditoriales que sur des réflexions théoriques. Il ne s'agira pas ici de reprendre toute cette typologie mais de montrer en quoi l'album est variable autant dans sa forme que dans son contenu et comment la forme elle-même peut faire sens. La production éditoriale dans le secteur jeunesse est majoritairement consacrée aux albums. Le lecteur connaît la multiplicité des formes que l'album peut revêtir, formes qui donnent corps aux personnages, aux textes

[50] Cité par S. VAN DEN LINDEN, *op.cit.*, p.28.
[51] S. VAN DEN LINDEN, *op. cit.*, p.23.

mais également et surtout, qui donne corps à la forme de lecture proposée au lecteur. Les adaptations des contes de Perrault sont soumises à cette variabilité du format de l'album et cette influence de la forme sur le texte est encore plus prégnante dans le cas de l'adaptation d'une œuvre littéraire. De là on peut se demander sous quelles formes les contes de Perrault se retrouvent dans la production éditoriale et si l'avantage donné ou non à une forme particulière témoigne de la place accordée à ces contes, place ambivalente entre patrimoine littéraire et culture de masse. De multiples formes se trouvent en marge de l'album, consacrant pourtant une part importante à l'illustration. Au regard de la production éditoriale contemporaine mais également historique, nous nous proposons d'aborder certaines formes d'adaptation des contes de Perrault qui fondent leurs originalités sur le support de l'illustration, sans toutefois exploiter les atouts de l'album.

Les livres animés sont majoritairement présents dans les rayons des livres d'images. Ils tirent leurs origines des « arlequinades » de Robert Sayer. Publiés dans l'Angleterre du milieu du XVIII[e] ils offrent au lecteur-manipulateur la possibilité de donner lui-même une cohérence aux images découpées en les plaçant selon son bon vouloir. La double page du livre est alors ménagée par des « systèmes de cache, de rabats, de glissières…permettant une mobilité des éléments voire un déploiement en trois dimensions (autrement appelés pop-up)»[52]. Les évolutions techniques sur l'image et le support du livre permettent la généralisation de ces livres animés et la diversification de leurs formes. On voit ainsi une production foisonnante reprenant sans vergogne les classiques de la littérature jeunesse pour les adapter sous des multiples formes. Les contes de Perrault sont une source pour livres à tirettes ou en relief. Les éditeurs Capendu et Guérin-Muller contribuent à l'essor de ce type d'ouvrage en France au XIX[e]. Plus tard, les livres animés d'Hachette Jeunesse répandront également des adaptations tirées du répertoire de la littérature jeunesse. La collection *Les Albums hop-la !* chez Hachette dans les années 30 développe les livres *pop-up*. Aujourd'hui encore les livres animés puisent dans les classiques : la collection « Mes premières histoires-Comptines à toucher » chez Milan Jeunesse publie en 2008 une version du *Petit Poucet*. Les illustrations sont l'œuvre de Denis Cauquetoux et se distinguent par la présence de différents matériaux au sein de leur composition. La vocation de cette collection n'est pas dans la transmission d'un patrimoine littéraire mais dans l'attrait que peut avoir l'image, la lecture, dès lors que l'on met à contribution le toucher comme rencontre avec le livre.

[52] S. VAN DEN LINDEN, *op.cit.*, p. 24.

Autre livre puisant dans les contes, les livres d'activités qui sont courants dès le XVIII[e]. Entre les planches de découpages de la Nouvelle imagerie d'Epinal[53] qui permettent aux enfants de mettre en scène eux-mêmes les instants clés du conte du *Petit Chaperon rouge*, et les théâtres d'ombres, présentant des personnages en silhouettes noires accompagnées d'un décor derrière lequel on place la lumière pour produire un effet d'ombres chinoises, le réinvestissement dont les contes font l'objet témoignent de leur popularité tout au long des siècles précédents jusqu'à nos jours. En 1931, Paul Faucher met en place la série des « Albums jeux » dans lesquels l'activité manuelle de l'enfant est convoquée par le biais de l'image. L'album *Contes de fées en images lumineuses* publié en 1934 met à disposition de l'enfant un coffret de théâtre d'ombre semblable à celui évoqué précédemment, en se démarquant toutefois par la volonté affichée de ne pas accompagner l'album du texte intégral du conte. Par ce refus, l'éditeur inscrit sa démarche en rupture avec la tradition éditoriale classique et présente le conte comme une matière en perpétuel mouvement et le livre comme objet vecteur de cette capacité d'invention. Si l'image tient lieu d'évocation à une histoire connue par la reconnaissance graphique des personnages, les enfants sont libres de réorganiser les dialogues et les décors selon leurs envies. La matérialité du livre devient un outil suggestif pour la construction narrative de l'enfant. Cette utilisation du support est toujours présente dans les éditions contemporaines mais, fait encore bien plus marquant, c'est que les contes de Perrault sont toujours à l'honneur pour ces adaptations. Lorsque les éditions Gallimard Jeunesse décident de lancer la collection « Le Petit théâtre d'Ombres » en 2009, les premiers contes adaptés sont ceux de Perrault (*La Belle au bois dormant*, *Le petit chaperon rouge et Le Chat botté*), le seul intrus qui complète cette collection est *Ali Baba et les quarante voleurs*. Les mêmes préoccupations que Paul Faucher apparaissent : la présentation de la collection par l'éditeur annonce que l'enfant pourra ainsi se faire tour à tour « directeur de théâtre, metteur en scène, acteur ! »[54].

Les livres de « concepts », éducatifs, puisent dans cette matière pour servir des intérêts pédagogiques. Des syllabaires reprenant les personnages des contes aux albums décomposant les péripéties du conte par des questions et des analyses à chaque fin de chapitres, les contes de Perrault sont disséqués et réadaptés suivant des modalités qui ne respectent pas toujours le texte littéraire. La maison d'édition La Clé internationale adapte les contes de Perrault pour initier les jeunes lecteurs étrangers à la langue française. L'album Le *Petit Poucet*, publié en 2004 dans une adaptation d'Isabelle Parisot, invite ainsi le lecteur

[53] *Comédie du Petit Chaperon rouge. Nouvelle imagerie d'Epinal, N°1*. Pinot et Sagaire, 1867. O. PIFFAULT (dir.), *Il était une fois…les contes de fées*. Seuil, 2001, p.154.
[54] http://www.gallimard-jeunesse.fr

dans l'univers du Petit Poucet. Le texte est adapté pour un apprentissage de la lecture. Les illustrations marquent les temps forts du récit sans toutefois amener le lecteur dans un univers particulier. Les images ne constituent pas un langage propre mais ornent simplement le texte.

L'image et le texte sont les principaux critères de distinction des livres « albums » et des autres livres jeux. Même si ces derniers donnent parfois à l'image et plus largement à l'iconographie, un pouvoir évocateur, le lien avec le texte, quand ce dernier est présent, reste dans le domaine de la redondance. Ces livres démontrent tout de même un effort en faveur de la matérialité même de l'objet ; effort réinvesti et amplifié dans l'album.

b- Le texte et l'image, deux systèmes de signification qui entrent en résonnance dans l'album

L'album a pour caractéristique principale la coprésence inégale entre texte et image en faveur de cette dernière, auquel s'ajoute une particularité fondamentale : celle du dialogue qui s'y établit entre ces deux instances de discours, permettant ainsi le déroulement de la narration. Cette définition nous invite à considérer les diverses manières dont les images font échos, ou au contraire, entrent en port-à-faux- avec le texte. L'enjeu du dialogue entre texte et image dans l'album revient à saisir les techniques mises en place par l'illustrateur pour donner sens au texte et à l'image. Mais considérer ces deux instances sans prendre en compte le support plastique sur lesquels ils sont disposés, cela revient à ignorer une instance de discours tout aussi importante et nécessaire que les deux autres. Sophie Van den Linden pointe avec précision, concision et avec l'aide d'exemples forts explicites, ces ressorts que les illustrateurs ne manquent pas de mettre en place pour que toutes les parties du livre, en tant qu'objet plastique, fassent sens.

L'incidence concrète de la matérialité plastique du livre sur le message donné par l'auteur sera l'objet d'une partie de notre analyse graphique d'albums contemporains, nous ne nous y attarderons donc pas maintenant. Néanmoins, il est nécessaire d'évoquer cette matérialité pour comprendre comment l'album, en tant que support plastique et vecteur de signes textuels ou iconographiques, engage une nouvelle forme d'expressivité qui lui est propre. La diversité des formats, de l'organisation interne des albums, des matériaux utilisés, de la plasticité des albums, démontre l'importance de cette dernière dans le processus d'expression de l'artiste.

Le livre est d'abord un objet qui se construit selon une technique particulière. De la couverture, qui sert de protection à l'ouvrage, en passant par la page de garde, qui relie la

couverture aux feuillets du livre, jusqu'au format qui inscrit l'organisation interne du livre dans un espace, le livre est tout d'abord un assemblage plastique de feuilles. Pour autant, sous ces fonctions premières, les éléments constitutifs du livre peuvent être un lieu d'expressivité très fort pour l'illustrateur. La matière même de l'ouvrage, tout d'abord, devient un lieu de message pour le lecteur. On peut considérer dans cette optique la démarche d'éditeurs tels Thierry Magnier ou le Seuil Jeunesse, qui présentent des ouvrages cartonnés (généralement utilisés pour les enfants en bas âge pour la résistance qu'offre le carton) pour des lecteurs de plus de deux ans voire tout public. Le carton n'est plus l'apanage des uniques albums indéchirables mais se répand pour faire valoir ses atouts. Le format, ensuite, délimite et forme l'espace de la page, que ce soit en hauteur (format « à la française »[55]) ou en largeur (format « à l'italienne »). L'espace de la page est le lieu d'expression de l'illustrateur mais avant de considérer son organisation interne, le format, le cadre dans lequel l'espace se crée, s'étend ou au contraire se restreint, suscite déjà des impressions et des émotions chez le lecteur. A noter toutefois que les formats ne proviennent pas toujours d'un choix de l'illustrateur. Certaines collections imposent des formats particuliers, on peut citer à ce propos la maison des Editions du Rouergue dont le format carré est le symbole. Mais la soumission de l'illustrateur à un protocole éditorial n'empêche pas que la contrainte devienne création artistique. L'illustrateur peut jouer sur le format, la typographie ou autres éléments paratextuels imposés pour se l'approprier suivant une originalité propre. Par ailleurs, certains ouvrages poussent cette relation entre l'expression et le format jusqu'à son paroxysme. C'est le cas des livres en format « à découpes » qui crée un parallélisme entre le format de l'ouvrage et le sujet du livre en formatant l'ouvrage suivant une forme toujours reprise, qui représente soit un des personnages principal du récit soit l'espace dans lequel il évolue. *Le Bocal de Sushi*[56] raconte ainsi l'histoire d'un poisson évoluant dans un bocal et le lecteur tient dans sa main un ouvrage ayant la forme du bocal du poisson. La contrainte formelle est créatrice d'image et de récit, elle enrichit la capacité d'invention de l'illustrateur en même temps qu'elle guide le lecteur à percevoir les jeux autour de la forme et incite à une lecture plus ou moins ludique autour de celle-ci.

La couverture, le titre, la page de titre et la page de garde sont également des endroits d'investissements de l'illustrateur qui lie alors avec son lecteur un pacte de lecture

[55] Pour une analyse précise des différentes composantes plastiques qui constituent l'album et de la multitude de formes qu'elles peuvent revêtir en vue d'une esthétique et d'une expressivité propre, on consultera l'ouvrage de Sophie Van den Linden, déjà évoqué. pp. 51-63.
[56] B. GUETTIER, *Le Bocal de Sushi*, Casterman, 2003.

et l'incite à une certaine lecture en attisant son attente avec des codes graphiques et textuels. Cette attente peut d'ailleurs être attisée ou faussée par les messages envoyés par l'illustrateur. Le livre tout entier devient matière à la lecture, façonne notre perception et attise nos émotions. En ce sens, Sophie Van den Linden parle justement de l'objet livre comme étant le résultat d'une « démarche expressive concertée »[57] de l'illustrateur en collaboration, parfois, avec l'éditeur.

3- Le texte et l'image, entre lecture double et multiplicité des lectures

La définition de l'album que propose Isabelle Nières-Chevrel éclaire la définition précédemment soulignée, à la lumière de la matérialité du livre. Elle présente l'album en ces termes : « L'album n'est pas seulement du texte et de l'image, c'est du texte et de l'image dans l'espace de cet objet étrange qu'est le livre »[58]. La disposition du texte et de l'image est d'une étonnante diversité sur l'espace de la page et l'organisation interne de l'album permet une liberté d'association, de liens entre ces deux sources de sens. Pour autant, la lecture d'image et la lecture de texte ne se situent pas d'emblée dans un même processus et le lecteur peut être perdu face à ce déploiement de signes. Comment dès lors penser la lecture, face à cette multitude de signes ? Et surtout la réception par des non-lecteurs ou de ces lecteurs en devenir que sont les enfants ?

a- L'album contemporain en faveur d'une féconde contigüité des signes, pour une lecture active

Le lecteur appréhende l'album dans son ensemble. En ce sens, texte et image sont soumis au même regard sur l'espace de la page et de la double page[59]. Les relations qui se tissent entre eux, qu'elles soient de l'ordre de la complémentarité ou de la contradiction, surgissent toujours de leurs présences conjointes dans l'espace formel de la page. Janine Despinette définit l'acte de lecture de l'album comme « un acte de préhension globale de l'histoire illustrée, chaque image étant affectée par le contexte dans lequel elle apparaît »[60]. On pointe alors toute l'ambivalence de l'album et des modalités de réception qu'il engendre. La contextualisation de l'image dont parle Despinette renvoie autant à la nature

[57] S. VAN DEN LINDEN, *op.cit.,* p. 52.
[58] I. NIERES-CHEVREL, « Jean de Brunhoff, inventer Babar, inventer l'espace », *La Revue des livres pour enfants,* n°191, février 2000, p. 109-120.
[59] Sophie Van den Linden privilégie la double page comme espace « d'inscription fondamental » des messages linguistiques et visuels et de fait comme lieu d'interaction entre ces deux instances messagères.
[60] J. DESPINETTE, « Du point à la ligne », J. PERROT, (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse,* 1988, p.75.

formelle de l'album qui dispose l'image à un certain endroit de la page, à la suite de certaines autres pages et en précédent d'autres, qu'à sa capacité à inscrire l'image dans un processus narratif, qu'il y ait ou non du texte. Pour comprendre les liens étroits qui unissent texte et image dans l'album et résoudre le dédoublement supposé de la lecture entre deux modes d'expression différents, l'étude des mises en pages dites « innovantes » apparaît nécessaire. Sans rentrer dans le détail des maintes possibilités exploitées par les illustrateurs pour faire interagir ces deux instances messagères par leurs dispositions respectives et leur enchaînement, il apparaît nécessaire de pointer les mises en pages dites « innovantes » en ce qu'elles donnent à voir un nouveau traitement du texte, non plus comme message linguistique et littéraire mais comme signe plastique. Le texte se fond alors dans l'image et en devient une composante à part entière. Les relations entre les différents messages relèvent plutôt d'une contigüité que d'une continuité, comme le souligne Sophie Van den Linden en reprenant les termes de Benoît Peeters. Les messages ne sont pas hiérarchisés mais entremêlés au sein de la page, confrontant le lecteur à une appréhension troublée de l'œuvre.

Nombreux sont les artistes qui aujourd'hui travaillent à la convergence des différentes formes d'expression. Le texte et l'image se trouvent sur un même plan d'expression et on assiste à un rapprochement, voire à une disparition des frontières entre texte et image. Déjà au début du XX^{e} siècle, les mouvements d'avant-garde tels que le dadaïsme, le lettrisme ou encore le futurisme, ont réfléchi sur la potentialité picturale du texte et ont permis un réinvestissement créateur du texte et de la lettre comme caractère iconique. Kurt Schwitters publia en 1925, *Die Scheuche. Ein Märchen.*[61]dans lequel il se sert des syllabes et des mots pour reconstituer un message visuel par la dimension graphique qui se dégage des lettres. Le mot devient image et l'image développe les conventions qui sont habituellement rattachées au texte. Dans cette même perspective, le texte prend à l'image la plasticité qu'on lui accorde généralement. Les jeux opérés sur la typographie du texte contribuent à cette « tension du mot vers l'image et de l'image vers le mot »[62] que développe l'album contemporain. Il est intéressant de souligner ces évolutions marquantes de l'album qui conduisent vers une hybridation des messages linguistiques et visuels recomposés dans une démarche artistique.

[61] K. SCWITTERS, K. STEINITZ, T. VAN DOESBURG, *Die Scheuche. Ein Märchen*. 1925, Apossverlag.
[62] R. KRUGER, « L'écriture et la Conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image », A. MONTANDON (dir.), *Signe/ texte/ image*, 1990.

b- La duplicité des voix narratives : entre une complexification de la lecture et un chemin vers un affranchissement de l'acte de lecture

La contiguïté des messages visuels et linguistiques peut paraître délicate dans le cadre d'une réception non directe par les non-lecteurs. L'image seule peut alors suffire à l'échange d'informations nécessaires à la compréhension de l'histoire. En effet, le lecteur enfantin reste attentif aux images et aux messages que ces dernières donnent à voir. L'illustration apparaît dès lors comme une instance narrative au même titre que le narrateur du récit. Isabelle Nières-Chevrel distingue, dans son article intitulé « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants »[63], deux instances narratives dans l'album. Son approche consiste à mettre en lumière le statut d'autonomie que prend l'image dans l'album. L'image n'est pas seulement une illustration du texte, mais comme instance narrative, elle prend en charge une partie du contenu informationnel du récit et engage le lecteur dans une multiplicité de voix, de points de vue, parfois complexe à saisir.

Le narrateur visuel peut prendre en charge une partie du contenu informationnel qui n'est pas explicité par le narrateur verbal. Dans le cas d'une adaptation en image d'un texte, le narrateur visuel fournis par le biais d'indices iconographiques sa propre vision du texte et donne à voir sa propre lecture. Des jeux de décalages, de variations peuvent alors confronter les deux narrateurs, invitant le lecteur à prendre de la distance par rapport à l'une ou l'autre instance narrative. Par ailleurs, l'absence de texte dans certain album montre la capacité du narrateur visuel à créer des situations narratives parfois complexes. Le lecteur doit alors déchiffrer par lui-même les points de vue, les indices iconographiques pour construire du sens. On assiste alors à la capacité de l'image à induire des émotions et des sens nouveaux chez le lecteur. Sophie Van den Linden analyse dans cette optique l'interprétation que Rascal nous livre du Petit Chaperon Rouge[64]. Le lecteur est invité à reconsidérer le texte de Perrault à travers le prisme de l'image. Le narrateur visuel est la seule source d'énonciation et le lecteur doit faire appel à sa connaissance de l'histoire pour construire le fil conducteur du récit. Le narrateur visuel peut alors jouer sur cette connaissance supposée du récit par le lecteur en offrant une interprétation autre, ou, comme chez Rascal, en minimalisant les images pour laisser libre cours à leur puissance d'évocation.

[63] I. NIERES-CHEVREL, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », *La Revue des livres pour enfants*, 2003, N° 214, pp. 69- 81.
[64] RASCAL, *Le Petit Chaperon rouge*, Pastel, 2002.

Partager les modalités de la narration en deux instances autonomes n'est pas pertinent selon Florence Gaiotti[65]qui rejette la distinction entre deux narrateurs pour rétablir un « narrateur unique » qui met en œuvre des « stratégies narratives » soit visuelles soit textuelles. Cette conception du narrateur est plus apte selon elle à expliquer les processus narratifs en jeux dans l'adaptation en image d'une œuvre écrite. Cette dernière devient le résultat d'une narration propre à l'illustrateur qui redessine les contours du texte écrit pour nous donner sa propre histoire. La distinction entre un narrateur visuel et un narrateur verbal n'a plus lieu d'être dès lors que l'auteur diffère de l'illustrateur. Un seul narrateur transmet l'information soit de manière textuelle soit de manière iconographique.

La lecture d'image prend l'apparence d'une exploration des signes plastiques et iconographiques pour la constitution d'un sens par le lecteur. Ce dernier est soumis aux diverses stratégies narratives et construit sa lecture par un va et viens entre texte et image. Anne-Marie Laulan évoque « l'invention du sens »[66] pour cerner cette démarche de lecture auquel l'album soumet le lecteur en proie à la multiplicité des instances narratives et des messages contigus. L'image prend une fonction narrative essentielle dans l'album pour enfants.

Comment considérer alors les adaptions imagées d'un texte par un illustrateur ? Ce dernier prend en charge le récit écrit par l'interprétation graphique qu'il nous livre. L'illustrateur, adaptant un texte littéraire, s'approprie ainsi une œuvre textuelle pour nous en livrer une œuvre autre, incorporée dans le médium qu'est l'album. L'image n'est plus une illustration du texte mais bien un langage intégrant le texte en son sein même. L'adaptation imagée d'un texte littéraire s'inscrit comme lieu d'une nouvelle parole auquel il convient de comprendre les articulations et les enjeux pour notre société contemporaine.

III- L'ADAPTATION DES CONTES DE PERRAULT

L'album permet le déploiement de récits multiples, aux genres et aux thèmes variés. Aujourd'hui, les contes et plus précisément les contes de Perrault, sont une des matières privilégiées de l'album. Comment considérer cette rencontre entre le conte et le support

[65] F. GAIOTTI, « L'ironie des albums, regard et discours oblique », *Texte et image dans l'album et la bande dessinée pour enfants. Les Cahiers de lire et écrire à l'école*, 2007, p.85.
[66] A-M. LAULAN, « Problèmes généraux de la mise en relation temps/ espace/image/discours », Sylvie Astric, Jean-François Barbier-Bouvet (éd.), *L'Image fixe : espace de l'image et temps du discours*, 1983, p.14.

album ? Evoquer simplement la facilité éditoriale comme prétexte de réutilisation d'une matière déjà éprouvée consisterait à ignorer la richesse des productions actuelles autour des contes. Si l'abondance des adaptations en image des contes de Perrault doit être replacée dans le contexte éditorial et consumériste de notre époque, il convient également de comprendre les ressorts et les enjeux que recèle l'adaptation imagée de ce patrimoine littéraire.

1- L'adaptation en littérature de jeunesse, nécessité réductrice ou contrainte créatrice ?

La transmission des œuvres du passé aux enfants d'aujourd'hui se fait principalement à l'aide de l'adaptation, que ce soit par des modifications apportées au texte ou par l'accompagnement d'illustrations. Pour qu'une rencontre réelle se fasse entre l'œuvre et l'enfant, il est nécessaire d'actualiser l'œuvre. Divers moyens, diverses formes sont mises en place pour harmoniser l'œuvre transmise aux capacités de compréhension de l'enfant, tout en suscitant son intérêt affectif. L'image apparaît alors comme médium privilégié entre l'enfant et l'œuvre écrite. Françoise Demougin donne à l'image une place particulière dans le processus de réception d'une œuvre. S'appuyant sur le statut d'expressivité particulière qui caractérise cette dernière, l'auteur dégage l'idée que le lecteur reconnaît plus facilement les messages iconographiques : « l'image, entendue comme une référence à une culture commune, celle de la figuration, conforte la confiance du lecteur, et son acceptation de l'univers référentiel »[67]. L'image remplie une fonction palliative, comblant les « non-dits » du texte. Elle donne visage et forme aux référents du conte. Le lecteur peut se reconnaître dans les personnages imagés et s'intéresser alors aux péripéties qui les concernent quelque soit le milieu ou l'époque où se situe l'action. Brigitte Louichon, dans son article « L'adaptation, grandeur et misère du patrimoine littéraire »[68] , parle de l'image comme un médium privilégié de rencontre entre l'enfant et un texte ancien. L'image, par l'actualisation que propose l'expressivité visuelle, permet de pallier l'ancrage historique du texte et de rendre ce dernier accessible à l'enfant contemporain.

L'accessibilité de l'œuvre au lectorat enfantin est un des arguments avancés pour comprendre la nécessité de l'adaptation. La volonté de transmettre les œuvres constitutives de notre patrimoine culturel favorise l'adaptation de ces classiques de la littérature de

[67] F. DEMOUGIN, « Lecture d'images et (re)positionnement du lecteur, dans G. LANGLADE, A. ROUXEL (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 318.
[68] B. LOUICHON, « L'adaptation, grandeur et misère du patrimoine littéraire », dans M. BLANCHET (dir.), *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants*, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2008.

jeunesse. Les contes, que ce soit ceux de Perrault ou ceux d'autres auteurs tels que Grimm ou Andersen, demeurent une matière essentielle de notre patrimoine littéraire. Cependant l'adaptation, par la réactualisation opérée sur l'œuvre, peut parfois prendre des allures de trahison du texte « source ». Isabelle Nières-Chevrel pointe la contradiction inhérente entre la volonté patrimoniale qui est sous-entendue dans un certain nombre d'adaptations d'œuvres pour la jeunesse et la manière dont les lecteurs enfants appréhendent l'œuvre. La lecture, dans ce cas-là, est inscrite dans le présent de l'acte et dans le plaisir que le lecteur en retire, peu importe la fidélité ou non au texte de Perrault. Aucun souci patrimonial n'est lié à l'acte de lecture chez l'enfant. Transmettre une œuvre littéraire à l'aide de l'image n'implique pas une réduction et un effacement du texte source, mais plutôt une réappropriation de l'œuvre par l'illustrateur qui amène le lecteur dans des univers aux référents proches de lui, ou dans des univers imaginaires. Le conte, par son intemporalité affichée et sa prétention à l'universalisation des valeurs, favorise cette réappropriation.

Dans l'album, l'image se construit en lien avec le texte écrit Si l'image est privilégiée comme médium de transmission d'une histoire, elle ne fait pas que traduire en image des mots écrits. L'esprit de création et d'invention est loin d'être absent dans le processus d'illustration d'un texte écrit. Les choix des illustrateurs illuminent le texte à travers le prisme de leur imagination.

2- L'image : adaptation, création aux lisières du texte et des mots : un autre monde

a- L'adaptation comme une « actualisation d'une œuvre qui continue de résonner à travers une forme nouvelle »[69]

L'illustration éclaire le texte par la lecture picturale qu'elle offre. Claire-Lise Malatre introduit cette notion « d'éclairage » du texte par l'image dans son article « Le Petit Chaperon Rouge : jeu d'images. »[70]. La perspective abordée dans ses recherches vise à montrer ce rôle d'éclaireur que joue l'illustration dans les albums pour enfants. L'image n'est pas la simple transposition iconographique du texte mais résulte de choix, d'interprétations de la part de l'illustrateur. Ce dernier, par ses illustrations, « nous fait lire le

---

[69] C. DOUSTEYSSIER-KHOZE, F. PLACES-VERGHNES (éd.), *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours.* P. Land, 2006, p. 35.

[70] C-L. MALATRE, dans J. PERROT (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, CRDP de l'Académie de Créteil, 1991, pp. 123-137.

conte dans sa propre perspective »[71]. Il nous invite à une relecture du texte source sur lequel il s'appuie. Bien plus qu'une adaptation, c'est une création que nous livre l'illustrateur.

L'album permet la réappropriation du texte par l'image et fait résonner texte et image, dans un chassé-croisé qui met en valeur autant le texte que l'illustration qui en est donnée. L'image se fait « interprète du texte en se livrant à une relecture du conte »[72]. L'adaptation par l'image doit alors être appréhendée comme une œuvre nouvelle qui s'offre au lecteur. L'illustration permet l'ouverture de l'espace de fiction figé par le texte. Par son « pouvoir d'évocation », l'image « dépasse celui du texte qu'elle accompagne »[73]. Les ressorts d'expressivités offerts par l'album permettent l'ouverture d'un espace de représentation consacré à l'imagination du lecteur. Certaines adaptations du conte de Barbe-bleue jouent sur ce pouvoir évocateur de l'image pour rendre le texte de Perrault dans toute son horreur. Jean Claverie ou encore Elsa Oriol conduisent le lecteur sur les pas de la jeune épouse lors de la découverte des épouses égorgées de Barbe bleue, épouses désobéissantes, tout comme l'héroïne. L'image nous laisse voir, dans l'album de Jean Claverie, les pieds pendants de femmes, projetant leurs ombres cadavériques sur le mur ensanglanté. Aucune tête tranchée ne transparaît dans l'image, mais l'évocation et la terreur qui s'en dégagent n'en sont que plus fortes. A l'épuration des mots dans le texte de Perrault, répondent l'absence de l'image, les couleurs douces et calfeutrées de l'illustration contrastant avec le rouge vif parsemé sur le mur, seul témoignage de l'horreur du châtiment perpétré, et à venir.

b- L'image : nouvelle forme, nouveaux horizons ?

Françoise Demougin caractérise l'écart comme le fonctionnement même de la réception de l'image : « c'est bien dans l'écart, dans la trahison du référent que l'image trouve son mode de fonctionnement, le spectateur son interprétation »[74], affirme-elle. On mesure alors tout l'apport de l'image dans sa résonnance au texte. Par la mise en lumière de certains aspects du texte, par les choix de représentation qu'opère l'illustrateur, les images donnent à voir le texte sous un éclairage nouveau et invitent le lecteur à saisir la distance entre mots et formes pour mieux apprécier l'œuvre qu'il découvre. Plus déroutantes encore sont les illustrations qui se placent en porte-à-faux avec le texte, le contredisant, le singeant.

[71] C-L. MALATRE, *op.cit,* p.123.
[72] C-L. MALATRE, *op.cit,* p.123.
[73] C-L. MALATRE, *op.cit,* p .131.
[74] F. DEMOUGIN, *Voir ou lire : pour une éducation du regard,* L'Harmattan, 2003, p.10-11.

Ainsi la convivialité et la bonhomie des images de Félix Lorioux, nous présentant son Petit Chaperon rouge sous les traits d'une jeune fille au sourire espiègle et au panier d'osier transportant, comme il se doit, la galette, le petit pot de beurre…et oh ! Une bouteille de vin, font sourire le lecteur. Lecteur d'images avant d'être un lecteur de texte, l'enfant est d'autant plus attentif aux détails de l'image et la place incongrue de cette bouteille de vin dans le panier de la petite fille redessine les contours du conte.

Pour qu'il y ait trahison du référent, il faut que le lecteur soit en mesure de connaître et de reconnaître ce dernier. L'illustrateur peut alors jouer non plus seulement avec le texte mais avec les représentations picturales qui lui sont antérieures. Pour cela, il fait appel à la culture du lecteur et suppose une adéquation des références culturelles entre lui et son public. La réception de l'œuvre représente la « manifestation signifiante d'une communauté »[75], l'image étant lue à travers le prisme des valeurs, des connaissances de la communauté auquel le lecteur appartient. Dès lors, un lecteur connaissant l'histoire du Petit Chaperon rouge dans les versions traditionnelles nivernaises mais n'ayant vu que des illustrations édulcorées de la scène de dévoration, ne serait que surpris par l'interprétation crue que livre Alain Gauthier dans *Mon Chaperon rouge*[76], un conte signé Anne Ikhlef.

En ce sens, Martine Joly insiste sur la nécessité d'un apprentissage de la lecture d'image, cette dernière supposant une « interaction entre l'œuvre et le lecteur […] mettant en jeu l'intertextualité, les attentes et les opérations mentales d'ajustements du destinataire, telles que la mémorisation ou l'anticipation »[77]. Elle résume le processus de réception de l'image par le lecteur qui reçoit l'image, mais également toutes les « images secondes » qui lui font écho, et les attentes que le lecteur forme à son contact. L'adaptation picturale s'inscrit dans un héritage pictural et l'illustrateur peut jouer sur cette inter-iconicité pour amener le lecteur à « la maîtrise d'une attitude réflexive »[78].

L'adaptation par l'image des contes voue ces derniers à la postérité dans le monde contemporain. Les adaptations récentes et multiples des contes de Perrault se distinguent par les démarches esthétiques, éditoriales, patrimoniales, qui les sous-tendent. Entre les adaptations de masse et les albums reconnus pour leur originalité esthétique, le lecteur d'aujourd'hui est confronté à une diversité de relectures de ces contes. Loin de porter un jugement sur ces adaptations, qu'elles soient « illégitimes » ou créatrices pour reprendre la

[75] Idem, p. 137.
[76] A. IKHLEF, A. GAUTHIER, *Mon Chaperon rouge*, Seuil Jeunesse, 1998.
[77] M. JOLY, *L'image et les signes,* Armand Colin, 2005, p.37.
[78] F. DEMOUGIN, *op.cit,* p.135.

terminologie de Christiane Pintado, il convient de prendre en compte ce phénomène dans son intégralité pour cerner les enjeux que recouvre l'adaptation en images des contes de Perrault dans le paysage éditorial français. Bien plus qu'une simple réponse à une entreprise éditoriale, il convient d'interroger ces « réponses graphiques » aux contes de Perrault comme « baromètre […] de notre société »[79].

C- LES CONTES DE PERRAULT DANS LA PRODUCTION EDITORIALE FRANÇAISE

Italo Calvino dans son ouvrage *Pourquoi lire les classiques ?* affirme que « Les classiques sont des livres qui exercent une influence particulière aussi bien en s'imposant comme inoubliables qu'en se dissimulant dans les replis de la mémoire […] [ce] sont des livres que la lecture rend d'autant plus neufs, inattendus, inouïs, qu'on aura cru les connaître par ouï-dire »[80]. Les contes de Perrault peuvent prétendre à cette conception de classique de la littérature et le renouveau qui les caractérise selon Italo Calvino s'applique particulièrement à notre étude sur les adaptations en image des contes. En effet, qu'est-ce que l'image apporte à l'œuvre si ce n'est une autre mise en lumière du texte ? Les multiples publications de ces contes dans le paysage éditorial français actuel nous ont amenées à nous interroger sur les dynamiques qui sous tendent un tel marché. Cerner la place qu'occupent les adaptations en album des contes de Perrault dans le marché éditorial français actuel permet de comprendre le sens donné à ces contes et à leurs mises en images. Elle nous éclaire également sur la liberté laissée à l'illustrateur comme lecteur d'une œuvre connue de tous ou tout au moins connue « par ouï-dire ». Afin de caractériser les enjeux de l'adaptation des contes de Perrault en album, nous nous concentrerons sur le phénomène éditorial comme vecteur en même temps que témoin du sens donné à ces contes.

[79] M-L. MALATRE, *op.cit*, p.125.
[80] I. CALVINO, *Pourquoi lire les classiques ?*, Seuil, 1993. p.8-9.

I- LES CONTES DE PERRAULT FACE AUX CLASSIQUES DE LA LITTERATURE JEUNESSE

1- Délimitation et méthodologie de l'étude

Notre analyse s'appuie sur un recensement[81] effectué sur les publications françaises d'albums adaptant les contes de Perrault comprises entre 2005 et 2009. Pour établir ce recensement, il a fallu faire face à un certain nombre de difficultés: celle de délimiter l'objet album dans l'ensemble des publications et celle d'établir des frontières entre les versions adaptées et les versions détournées. Face à la diversité de publications des contes dits de Perrault, nous avons dû faire des choix, laissant en marge certaines adaptations, en valorisant d'autres. Pour une meilleure compréhension de cette enquête, nous tenons à vous guider à travers les choix retenus, exposés ci-dessous.

En ce qui concerne tout d'abord la question de l'auteur, l'adaptation qui nous intéresse ici est celle des textes de Perrault. Cependant, les versions en album des contes de Perrault sont majoritairement des versions adaptant le texte. Il convient alors de prendre en compte la place du conte source dans l'adaptation. Pour cela nous avons distingué les adaptations reconnaissant leur filiation avec Perrault de celles qui ne s'y réfèrent pas, sans pour autant exclure ces dernières. On a donc tenu à conserver dans notre recensement des versions de *La belle au bois dormant* ou de tout autre conte dont Perrault a écrit une version (8 contes en proses et 3 contes en vers) malgré l'absence de revendication de filiation avec les versions de Charles Perrault, tout en excluant les versions s'inscrivant dans une filiation avec les frères Grimm (comme cela a été le cas pour des contes tels que *Cendrillon* pour n'en citer qu'un dont les Frères Grimm ont également écrit une version) ou celles revendiquant l'héritage de traditions populaires.

Ensuite, la question du support a été modélisée par les sources utilisées pour effectuer ce recensement. La Bibliographie nationale[82] nous a permis de considérer l'ensemble des publications en littérature jeunesse en France sur ces cinq dernières années. Elle regroupe sous une même rubrique toutes les publications « destinées » à la jeunesse sans aucune distinction entre les supports. On est alors confronté à la diversité des supports que revêtent les adaptations des contes. Nous avons fait le choix de retenir les albums, mais également les albums-jeux, ou encore les albums en relief. Placer l'étude dans cette perspective relève du constat de l'importance de la diffusion des contes par le biais de

[81] Pour voir la totalité du recensement effectué consulté l'annexe A.
[82] http://catalogue.bnf.fr

ces multiples supports et de la richesse que cette matière nous fournit dans l'analyse de la place donnée aux contes de Perrault. Par ailleurs, aucune distinction n'est opérée entre les nouvelles éditions ou les rééditions ce qui nous permet d'avoir une vue d'ensemble non seulement de la créativité de ce secteur, mais également de cerner la pérennité de certains ouvrages et la manière de les actualiser par les possibilités offertes à l'édition.

La Bibliographie nationale exclut de la rubrique « littérature jeunesse » les éditions de luxe. Nous ne prendrons pas en compte non plus ces éditions qui relèvent plus d'un secteur éditorial au fonctionnement spécifique, ne serait-ce que par le coût des ouvrages, qui exclut bon nombre de lecteurs. Ces éditions sont toutefois intéressantes à noter en ce qu'elles mettent en lumière un débat qui demeure prégnant en littérature de jeunesse et particulièrement applicable à l'édition des contes de Perrault. Les éditions de luxe ne pèsent pas sur la production éditoriale par leur nombre - il n'en est édité que peu - mais par l'importance donnée à l'illustration qui devient l'atout principal de vente et qui légitime l'existence de l'ouvrage. Ces éditions posent l'illustration comme preuve de leur luxe. Les éditions du Tricentenaire publient ainsi *Les contes de Perrault* en 1928 avec les gravures sur cuivre de onze illustrateurs (J. G. Daragnès, Hermine David, Pierre Grandon entre autres), cet ouvrage peut être consulté sur place en bibliothèque municipale ou être acquis, encore aujourd'hui, pour une somme dépassant les 200 Euros. Dès lors, on conçoit que ces ouvrages ne rencontrent que rarement un public varié et encore moins enfantin. Proudhon récusait ainsi l'édition des Contes de Perrault publiés par Hetzel avec les illustrations de Gustave Doré par l'argument selon lequel ses filles seraient « incapables d'apprécier un tel livre » et ajoutait qu'une « édition de soixante-quinze cents, gaufrée, leur eût suffit »[83]. L'édition de luxe en littérature de jeunesse semble alors répondre à deux conceptions différentes de l'enfance et du marché éditorial. La première consiste à pointer ces productions comme relevant d'une stratégie purement éditoriale : c'est les parents qui choisissent et qui sont visés à travers ces ouvrages « jeunesses ». La seconde met au contraire en avant la volonté de certains éditeurs de fournir aux enfants des œuvres développant le sentiment esthétique. Si les éditions bibliophiliques ne correspondent pas à notre corpus, on retrouve ces mêmes problématiques qui sous-tendent toute production éditoriale et plus particulièrement les albums pour enfants. Confrontés à certaines adaptations de contes, on peut se demander si les éditeurs ne cherchent pas plus à séduire les adultes que les enfants à travers des illustrations de qualité. Néanmoins, on est en droit

[83] Cité dans A. RENONCIAT, « L'édition bibliophilique et les livres pour enfants », dans O. PIFFAULT (dir.), *op.cit.*, p. 301.

de se demander pourquoi les publications pour la jeunesse devraient être de moins bonne qualité esthétique que celles destinées à un lectorat adulte.

2- Perrault et les autres classiques du conte : Andersen et les Frères Grimm

Parmi les « classiques » du répertoire des contes pour la jeunesse, on retrouve, entre autre, Hans Christian Andersen et Jacob et Wilhelm Grimm. Il a semblé intéressant, par la place prépondérante qu'occupent ces auteurs dans l'univers collectif des contes pour enfants, de situer les publications des contes de Perrault par rapport à celles de ses homologues qui bénéficient également d'une large reconnaissance universitaire et populaire. Pour éclairer notre propos, nous nous appuierons sur des tableaux qui ont pour but de montrer les tendances actuelles de l'édition française. Les valeurs numériques relevées sont données à titre indicatif et ne prétendent pas à une étude exhaustive que le manque de temps ne nous a pas permis d'effectuer ici.

La préférence pour Perrault est marquante lorsqu'on regarde plus avant le nombre de publications des contes ces cinq dernières années. Ce privilège accordé à l'auteur français est pointé d'ailleurs par Christiane Pintado[84] qui note avec justesse que non seulement l'écrivain français est majoritaire par rapport aux deux autres auteurs mais qu'en plus, Hans Christian Andersen et les frères Grimm comptabilisent chacun plus d'une centaine de contes tandis que Perrault n'en a écrit que onze. Les deux tableaux suivants montrent la place que tient Perrault dans le monde éditorial par rapport aux deux autres auteurs et la place qu'occupe chacun de ses contes à l'intérieur de ces publications.

Nombre des publications des contes en albums isolés de H-C Andersen, J. et W. Grimm et C. Perrault entre 2005-2009 :

Auteur	H-C. Andersen	J. et W. Grimm	C. Perrault
Nombre de publications d'albums isolés	53	66	105
Nombre de contes adaptés	14	15	10

[84] C. PINTADO, « Traduction, détournement et/ou recréations : l'adaptation des contes de Perrault », *Adapter des œuvres littéraires pour les enfants*, CRDP de l'Académie de Grenoble, 2008, p.350-362.

Nombre des publications des contes de Perrault par titre en France entre 2005-fin 2009

Conte	Version originale	Version adaptée	Total
La Belle au bois dormant	2	8	**10**
Le Petit poucet	6	7	**13**
La barbe-bleue	5	1	**6**
Peau d'âne	3	2	**5**
Cendrillon	4	16	**20**
Le Chat botté	2	18	**20**
Les Fées	2	0	**2**
Riquet à la Houppe	1	0	**1**
Les Trois Souhaits	0	2	**2**
Le petit chaperon rouge	9	17	**26**
Grisiledis	0	0	**0**
Total	**34**	**71**	**105**

Sans tomber dans l'appréhension purement quantitative des publications, il est marquant de voir une aussi grande différence entre le nombre de contes écrits et le nombre de publications. Les publications de contes des Grimm ou de H.C Andersen sont deux fois moins importantes que celles des contes de Perrault. Christiane Pintado invoque le « narcissisme patrimonial »[85] des pays à l'égard de « leurs » auteurs. L'adaptation majoritaire des contes de Perrault tiendrait de cet engouement pour ce qui relève de la culture nationale. Pour cerner plus précisément ce phénomène, l'analyse des publications de deux collections ayant des missions éditoriales divergentes est éclairante. La première collection est celle que propose l'éditeur Larousse sous le nom de « Mes premiers contes Larousse ». Fondée récemment, elle confronte des contes en version originale à des illustrateurs contemporains. L'ambition de cet éditeur d'apporter à l'enfant un ensemble de connaissances communes, que ce soit dans le domaine scientifique ou littéraire, se retrouve dans le souci patrimonial de cette collection. Le texte de l'auteur est en effet présenté dans son intégralité pour l'ensemble des titres de Perrault, de Grimm ou de H-C. Andersen (pour les autres contes, les textes sont des adaptations d'auteurs, les contes n'ayant pas d'auteurs « sources » qui aient imposé une version ou tout au moins leur nom sur le conte). Il est tout de même marquant de constater que la collection compte à ce jour 12 titres, dont cinq de Perrault soit plus de la moitié, contre un seulement pour H-C Andersen et deux pour les frères Grimm. Suivant cette optique, on remarque que les contes existants dans la version de Perrault et dans celle des frères Grimm sont adaptés uniquement dans la version

[85] C. PINTADO, *op.cit.*, p. 354.

de Perrault. L'argument du narcissisme éditorial prend pleinement son sens ici de la part d'un éditeur qui se caractérise par sa démarche scientifique d'apport à la connaissance par les livres.

Tout autre est la démarche des éditions Lito dans sa collection d'albums. Cette collection regroupe 35 titres de genres divers. Le choix d'intégrer des contes dans cette catégorie et non dans celle consacrée à ce genre s'explique par la ligne de conduite qui caractérise cette collection : celle d'offrir des ouvrages où la qualité esthétique prime. Le format unique des albums (tous au format 256 x 366) et la place accordée à l'image laissent libre cours à l'imagination des illustrateurs. Ici encore, on note la prépondérance de Perrault. Sur les quatre contes appartenant au répertoire classique de la littérature jeunesse, deux sont de Perrault : *Blanche-Neige* et *Hansel et Gretel* côtoient ainsi *Peau d'âne* et *Cendrillon*. Le souci patrimonial se reconnaît encore une fois dans la conservation du texte de Perrault, contrairement aux deux autres contes, qui bénéficient d'un texte adapté.

Ce constat n'implique en aucun cas un jugement de valeur sur les adaptations - notre propos tente au contraire d'en montrer les richesses - mais montre l'importance symbolique investie dans cette référence au texte source lorsqu'il s'agit de Perrault. Force est de constater la quantité d'albums isolés mettant en scène l'histoire du Petit chaperon rouge ou de Cendrillon. Nombreux sont ceux qui ne revendiquent aucune filiation avec un texte précis mais lorsqu'un auteur « source » est revendiqué, Perrault apparaît en première position. Le tableau ci-dessous indique les publications depuis 2005 des contes communs au répertoire de Perrault et des frères Grimm.

	Version reprenant celle de Perrault	Version originale de Perrault	Version reprenant celle des Grimm
La Belle au bois dormant	**10**	**2**	**1**
Cendrillon	**20**	**4**	**0**
Le petit chaperon rouge	**26**	**9**	**7**

De ces données chiffrées, on dégage plusieurs caractéristiques de l'édition des contes. Tout d'abord, les publications qui revendiquent l'héritage de Perrault sont majoritaires par rapport à celles qui s'inscrivent dans la filiation aux frères Grimm. Ensuite, au regard des publications en version originale des contes de Perrault, on est en droit de se demander si les adaptations qui se positionnent en référence à Perrault se réfèrent réellement à son œuvre et dans quelle mesure. L'état embryonnaire de notre étude ne nous

permet pas de conclure. Nous posons seulement l'hypothèse selon laquelle ces adaptations ne s'inspirent pas toujours du texte de Perrault qui est parfois uniquement une mention de l'éditeur comme gage de qualité. Cette hypothèse est confortée par le constat qu'un certain nombre d'ouvrage n'ont plus rien du texte, ni même de l'univers de Perrault, si ce n'est le nom des personnages et le récit cadre alors qu'ils mentionnent cette filiation à Charles Perrault. Les éditions CLE international publient ainsi des soi-disant adaptations des textes de Perrault, telles que *Le petit chaperon rouge* qui insiste plus sur la description des couleurs et les formes des yeux et vêtements de la jeune fille que sur les péripéties qu'elle affronte. Une telle adaptation s'explique par la mission d'apprentissage de la langue française qu'a cet éditeur, la référence à Perrault s'explique quant à elle par sa reconnaissance parmi les classiques français. Il conviendrait d'enrichir cette étude par une analyse détaillée de l'ensemble des publications de ces trois contes pour cerner le bien fondé de l'héritage revendiquée de l'un ou l'autre de ces auteurs et déterminer les prétentions que recouvre cette filiation affichée avec les auteurs.

Si les contes de Perrault sont prépondérants dans le secteur éditorial des contes, tous ne bénéficient pas du même retentissement et toutes les adaptations ne traitent pas son œuvre de la même manière. Quelles logiques traversent le choix d'adapter tel conte plutôt qu'un autre ? Peut-on établir des critères de « périodisations » du réinvestissement de ce corpus ? Auquel cas, quelles en sont les motivations ? Voyons comment les publications actuelles résultent d'influences diverses, entre engouement du public, stratégie éditoriale, et caractéristiques du texte même.

II- LES CONTES DE PERRAULT DANS L'EDITION : ET L'IMAGE DANS TOUT ÇA ?

Les éditions actuelles des contes de Perrault, comme pour d'autres, peuvent donner l'impression au public d'un matraquage et ce dernier se perd devant le nombre des adaptations, des éditions et des collections qui lui sont proposées. Loin de prétendre à l'établissement d'un classement des publications, qui supposerait un jugement de valeur, nous tenterons de dégager les grandes tendances de la production éditoriale contemporaine française des contes de Perrault.

1- Des contes multipliables à l'infini ?

Bertrand Ferrier, dans un récent article publié dans *La revue des livres pour enfants*[86], porte un regard synthétique sur les stratégies mises en œuvre par les éditeurs qui formatent les publications des ouvrages et donc leur réception. Pour notre étude, nous en retiendrons quatre seulement. Les éditions des contes de Perrault s'inscrivent en effet dans ce champ éditorial et répondent par conséquent aux mêmes lois du marché que d'autres ouvrages, lois qu'il convient d'expliciter ici au regard de notre enquête.

Une des caractéristiques marquantes des publications des contes de Perrault demeure la difficulté de connaître la nature du lien entre les contes écrits par l'écrivain du XVII^{e} siècle et les ouvrages actuels. Si le titre du conte permet d'orienter l'horizon d'attente du lecteur, le nom des responsables peut le rendre perplexe. Abondants sont les albums où l'on ne distingue pas l'auteur, écrasé par l'éditeur, ou par la référence à Charles Perrault. Prenons par exemple deux adaptations de *Cendrillon* publiées aux éditions Lito. Le premier album est illustré par Claire Degans, tandis que le second, appartenant à la collection « Minicontes classiques », est illustré par Candy Bird. Il est étonnant de voir que le premier album, qui conserve le texte de Perrault, ne mentionne aucun auteur ni illustrateur sur la première de couverture. Seuls le titre et le nom de la maison d'édition apparaissent. *A contrario*, le second album mentionne le titre du conte, la maison d'édition et le nom de Perrault, qui n'est pourtant pas l'auteur même du texte de cet album. Le brouillage persiste dans les instances auctoriales, entre tantôt une mention trompeuse, tantôt un effacement totale de référence qui semble mettre en avant l'éditeur.

Une autre stratégie tend à perdre un lecteur peu expérimenté, qui ne saura distinguer les versions adaptées de la version originale. Le développement du « hors-livre »[87], comme le nomme Bertrand Ferrier, incite les éditeurs à étendre les œuvres écrites à la production audiovisuelle. Dans le cas des contes de Perrault, on assiste à un retournement de cette extension qui aboutit à l'émergence d'ouvrages reprenant des versions audiovisuelles. Les éditions Hachette sont ainsi porteuses d'une production abondante d'ouvrages aux illustrations directement inspirés des productions de la firme Disney. Ces productions se démarquent par la multiplication des collections qui éditent une version identique et l'absence d'adaptation en album pour des contes qui n'ont pas été produits par Disney. Dans le même cheminement de pensée, on peut intégrer un autre

[86] B. FERRIER, « Dix-huit défis stratégiques et demi pour les éditeurs en 2010 », *La revue des livres pour enfants*, n° 252, avril 2010, p.87-94.
[87] B. FERRIER, *op.cit.*

point noté par B. Ferrier. Il s'agit de l'association d'une œuvre passée à une œuvre ou des personnages contemporains. Ainsi, toujours sous l'égide de la maison Hachette, le personnage de Charlotte aux fraises prend le masque de la Belle au bois dormant dans une adaptation publiée dans la collection « Les Fraisi-princesses ». Si l'ensemble de ces productions n'a plus en commun avec le texte de Perrault que le titre, leur diffusion révèle l'influence que peut avoir l'édition sur la réception que l'on a de l'œuvre.

Face à ce phénomène d'effacement du conte source derrière les produits éditoriaux, on rencontre un égrainage d'une même adaptation dans les diverses collections d'un éditeur. Bertrand Ferrier souligne à leur propos l'intérêt pour les éditeurs, pour maximiser leurs chances de ventes, de multiplier les lieux de rencontre entre des publics variés avec les œuvres. Gallimard jeunesse publie ainsi, entre 2007 et 2009, *Le petit poucet* illustré par Miles Hyman dans deux collections différentes et laisse des traces dignes du héros du conte du même nom : un caillou dans « La clé des contes », deux autres chez « Folio Benjamin » et récemment (en avril 2010) dans la collection « L'heure des histoires ». Cet égrainage des œuvres permet la multiple diffusion du conte, vers les publics différents visés dans les collections, mais montre également que le format de l'œuvre illustrée relèvent plus de choix éditoriaux que d'un réel investissement de la part de l'illustrateur.

2- Les contes, objets de collection ? Ou comment les collections trouvent leur compte dans les contes

L'enquête effectuée nous montre comment les collections modélisent les productions éditoriales. Les contes, répertoire classique et source inépuisable d'adaptations, apparaissent comme propices à la déclinaison intrinsèque à l'établissement de collections. Deux tendances retiendront notre attention, en ce qu'elles sont récurrentes dans l'édition des contes de Perrault et qu'elles agissent comme indicateur de la place que joue l'image dans le statut donné aux contes de notre corpus.

Tout d'abord, le choix des éditeurs de regrouper dans une même collection des œuvres appartenant au genre du conte permet aux lecteurs de s'orienter dans la multitude des ouvrages proposés. La connaissance d'une collection par le public, qu'il soit prescripteur, acheteur ou simple consommateur (l'enfant peut en effet avoir des préférences pour telle ou telle collection), l'amène à s'intéresser aux histoires déclinées dans cette collection. On constate ainsi une déclinaison des adaptations en images des contes de Perrault dans les collections éditoriales consacrées au genre. Le tableau ci-dessous permet

d'avoir une vue d'ensemble des publications des contes de Perrault dans les principales collections où les contes sont les plus diffusés.

Publications des contes de Perrault dans les éditions et collections majeures de l'édition française entre 2005-2009

Editeur - Collection	Contes
Lito - Minicontes classiques	La belle au bois dormant
	Cendrillon
	Le chat botté
	Le petit chaperon rouge
Nathan - Les petits cailloux	Le petit poucet
	Peau d'âne
	Cendrillon
	Le chat botté
Larousse - Mes premiers contes larousse	La belle au bois dormant
	Le petit poucet
	Riquet à la Houppe
Hachette jeunesse - Berlingot	Le petit poucet
	Peau d'âne
	Cendrillon
	Le chat botté
Milan jeunesse - Une histoire à toucher	Le petit poucet
	Le chat botté
	Le petit chaperon rouge
Seuil Jeunesse - Petits contes du tapis	Le petit chaperon rouge
	Les trois souhaits
Magnard jeunesse	Peau d'âne
	Les fées (X2)

Sur la période de notre enquête, ces collections publient entre deux et quatre contes de Perrault dans des albums isolés. Ensuite, on constate une expansion des publications, non plus de manière horizontale mais de manière verticale, avec la publication d'un même conte chez un même éditeur mais dans des collections différentes. Ce phénomène est remarquable chez Lito. Si l'on regarde leurs publications des contes de Perrault depuis ces cinq dernières années, on assiste à un éclatement dans deux collections majeures : celle consacrée aux contes « Minicontes classiques » et une autre qui met à l'honneur l'image, la plastique : « Les albums ». La première collection décline ainsi quatre des onze contes de Perrault (on note que quatre de ces contes ne sont pas ou peu publiés même dans des adaptations iconographiques et textuelles) tandis que la seconde n'en adapte que deux, la collection n'étant pas spécifiquement consacrée au genre du conte.

Cette propension d'expansion, de sérialisation, qu'exploite l'édition par l'établissement de collections, interroge les modalités de l'adaptation des contes de Perrault, et notamment en matière d'adaptation iconographique. La multiplication de ces collections qui adaptent les contes de Perrault, de Grimm, d'Andersen ou d'autres classiques, tend à favoriser un discours ambiant sur ces « mauvaises » adaptations qui ne seraient que purs produits du marché. Bertrand Guarini replace les termes du débat dans la question de l'horizon d'attente et de réception : « pourquoi [demande-t-il] la parfaite adaptation à un horizon de réception serait-elle un défaut ? »[88]. Dès lors, offrir une adaptation de chacun des contes de Perrault dans une même collection peut faire office de réponse à des besoins particuliers sans que la qualité de l'œuvre en soit amoindrie. L'illustration apparaît alors comme un indicateur des publics visés et de la conception qu'ont l'éditeur et l'illustrateur des modalités d'adaptation à un public d'enfant. Le format de l'ouvrage et sa matérialité donnent une image de la réception que l'on attend de celui-ci parmi un public spécifique.

		Contes	**Editeurs**
Illustrateurs	Anja Llauss	Le petit poucet	Lito - Minicontes classiques
		Peau d'âne	Hachette jeunesse - Berlingot
	Candy Bird	Cendrillon	Lito - Minicontes classiques
		La belle au bois dormant	
	Charlotte Gastaut	Cendrillon	Père castor Flammarion - Les classiques du Père castor
		Les fées	Magnard jeunesse
	Charlotte Roederer	Le chat botté	Nathan - Les petits cailloux
		Le petit poucet	
	Ronan Badel	Le petit poucet	Larousse - Mes premiers contes larousse
		Riquet à la houppe	Père castor Flammarion - Les classiques du Père castor
	Van Gool	Cendrillon	Succès du livre - Maxi livre
			Envie de lire - Ma petite bibliothèque
		La belle au bois dormant	Edition de la Seine - 1000 Feuilles
		Le chat botté	Succès du livre - Maxi livre
			Envie de lire - Ma petite bibliothèque
		Le petit chaperon rouge	Succès du livre - Maxi livre

[88] B. GUARINI, *Tout n'est pas littérature ! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2009, p. 128.

Cependant certaines collections qui ont des contraintes formelles strictes suscitent parfois un sentiment de production en chaine, où les adaptations des contes défilent sous des formes à l'identique, sans qu'un conte se distingue d'un autre.

Quelle place est alors laissée à l'image ? Cette dernière, qui est le premier argument de vente de ces adaptations, est traitée de manière variée suivant les collections. Sans porter un jugement de valeur sur le travail des illustrateurs, il convient de replacer leurs œuvres dans le monde éditorial.

3- Les illustrateurs, entre l'œuvre et la collection

Lorsqu'on jette un coup d'œil sur les adaptations des contes de Perrault ces cinq dernières années, on est frappé par la présence d'un noyau d'illustrateurs récurrents dans les adaptations de ces contes.

Le fait pour un illustrateur d'adapter plusieurs contes de Perrault pose un certain nombre de questions. Ainsi la multiplication des adaptations comme celles de Van Gool peut faire penser à un travail à la chaîne. La démarche des éditions Lito illustre la variation des illustrations et de la place accordée à l'image dans l'œuvre. *Cendrillon* est publiée dans deux adaptations différentes. Une première adaptation dans la collection des albums avec le texte de Perrault accompagné des illustrations de Claire Degans. Une seconde adaptation écrite par Anne Royer et illustrée par Candy Bird est publié dans la collection « Minicontes classiques ». Ces deux adaptations illustrent les variations qu'une même œuvre source peut subir suivant l'horizon de réception qu'elles recherchent. Il ne s'agit pas ici d'analyser en détail les modalités de ces adaptations mais plutôt de se placer du côté des illustrateurs. Claire Degans et Candy Bird ont en effet toutes les deux illustrées un autre conte dans la même collection : respectivement *Peau d'âne* et *La belle au bois dormant*. On est alors en droit de se demander pourquoi un tel compartimentage entre les différentes collections ? Claire Degans répond-elle plus aux exigences de la collection album tandis que le travail de Candy Bird serait plus approprié à l'horizon de réception de la collection des « Minicontes classiques » ? Avoir une multitude d'adaptations ne permet-il pas également l'élargissement du lectorat pour ces contes ? Marc Soriano condamne les « opuscules formatés » dus aux adaptations de masse mais au regard de l'actualisation de l'œuvre, n'est-il pas plus pertinent de comprendre quels ressorts sont mis en œuvre dans ces différentes adaptations ? Plutôt que de placer les termes du débat sur des jugements de valeurs, il convient d'en redessiner

les contours en réintégrant l'horizon de réception de ces ouvrages. Ces questionnements nous guideront dans notre analyse d'albums qui fera l'objet de notre prochain chapitre.

Les contes de Perrault sont revisités par de nombreux illustrateurs mais tous ne subissent pas cette renaissance. Certains contes sont plus adaptés que d'autres, certains étant pratiquement absents de la production éditoriale de ces dernières années. Quelles histoires sont les plus présentes actuellement ? Loin de tenter d'expliquer le phénomène des « effacements et des résurrections » de tel ou tel conte, nous nous proposons d'établir un classement des conte les plus adaptés en ayant à l'esprit le questionnement que formule Isabelle Nières-Chevrel : « Peut-on imaginer certains moments globalement sensible où le corpus vieillirait soudain et d'autres qui favoriseraient des rééditions ou des redécouvertes ? »[89].

¨Pour cela, nous ne comptabilisons pas toutes les adaptations mais seulement celles qui conservent le texte original de Perrault ou qui revendiquent leur filiation avec son œuvre. Seront donc exclues les albums qui utilisent les contes comme un moyen d'apprentissage, de jeux ou des versions adaptées pour des publics spécifiques (entre autres les éditions Clé international, les albums-jeux, les albums pour dyslexiques…). Cette restriction du corpus nous permettra dans un premier mouvement de nous concentrer sur les adaptations en image, ces dernières faisant office d'indicateur, de « baromètre », pour reprendre l'expression employée par Marie-Lise Malatre, de la place qu'occupe le conte.

Contes[90]	**Versions originales**	**Versions adaptées**
La belle au bois dormant	Autrement jeunesse	Lito - Minicontes classiques
	Larousse - Mes premiers contes larousse	
Le petit poucet	Larousse - Mes premiers contes larousse	Père castor Flammarion - Les classiques du Père castor
	Nathan - Les petits cailloux	Hachette jeunesse - Berlingot
	Gallimard jeunesse[91]	Lito - Minicontes classiques
Barbe bleue	Seuil jeunesse	Edition Glénat

[89] I. NIERES-CHEVREL, « Rééditions et patrimoine : la bibliothèque absente ? », J. GLENISSON ; S. LE MEN (dir.) *Livres d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux Société des bibliophiles de Guyennes, 1994, p. 311-332.

[90] Les contes *Le petit chaperon rouge* et *Grisélidis* sont absents de ce tableau : le premier subit un tel réinvestissement de la part des éditeurs que nous avons choisi de l'exclure de cette analyse ; aucune publication de *Grisélidis* a été comptabilisée durant la période de notre enquête.

[91] Nous avons choisi de ne pas distinguer les éditions dans différents formats d'un même ouvrage.

	Gallimard jeunesse	
	Ecole des loisirs	
Peau d'âne	Magnard jeunesse	Lito - Minicontes classiques
	Nathan - Les petits cailloux	Hachette jeunesse - Berlingot
Cendrillon	Nathan - Les petits cailloux	Lito
	Minédition	Lito
	Père castor Flammarion - Les classiques du Père castor	Hachette jeunesse - Berlingot
Le chat botté	La joie de lire	Nathan - Les petits cailloux
		Hachette jeunesse - Berlingot
		Circonflexe
		Seuil jeunesse
Riquet à la houppe	Larousse - Mes premiers contes larousse	
Les fées	Magnard jeunesse	
	Magnard jeunesse	
Les trois souhaits		Seuil jeunesse
		OQO Edition

On peut alors dégager des grandes tendances de l'adaptation en images des contes de Perrault : *Le petit poucet*, *Le chat botté* et *Cendrillon* sont des contes où les adaptations ne manquent pas. Il est étonnant de constater que les adaptations qui revendiquent un lien avec l'œuvre de Perrault ne sont pas tellement plus nombreuses que celles des autres contes. On assiste à une concentration des adaptations en images autour de collections phares : celle de Nathan, d'Hachette, et de Lito dominent ce secteur. Il est intéressant de noter que pour les contes les moins adaptés (*Les fées*, *Les trois souhaits*, *Riquet à la houppe*, *Barbe Bleue*), on constate qu'ils sont édités le plus souvent hors de ces collections majoritaires mais éclatés dans des éditions variées. De même qu'un éditeur peu présent dans les adaptations des contes les plus courants investit plus les contes les moins en vogue : Seuil jeunesse et Magnard jeunesse publient ainsi respectivement les adaptations du *Chat botté*, de *Barbe Bleue*, de *Trois souhaits* pour le premier et de *Peau d'âne* et des *Fée* pour le second.

Les réponses graphiques qu'apportent chacune de ces adaptations en images actualisent le conte dans le monde contemporain et redessinent les contours des contes de Perrault pour offrir au lecteur d'aujourd'hui une vision nouvelle de ces contes « du temps passé ». Notre dernier chapitre sera donc consacré à l'analyse de certaines de ces relectures.

D- LES CONTES DE PERRAULT DANS LES ALBUMS D'AUJOURD'HUI

Notre étude vise à montrer la diversité des adaptations contemporaines en image des contes de Perrault en ce qu'elles s'inscrivent non seulement dans un paysage éditorial particulier (avec ses codes et ses exigences) mais encore à un moment précis de l'évolution des techniques d'illustration, des mœurs et des interrogations d'une société. En cela, il convient de replacer cette analyse littéraire non seulement dans la perspective d'une étude iconographique et plastique comparée mais encore de prendre en compte le choix des scènes illustrées en rapport à l'histoire contée.

La sélection des ouvrages a ainsi été guidée par la volonté de prendre en considération la variété des éditions et des collections qui adaptent les contes de Perrault en images. Mais des intérêts affectifs et pratiques sont également intervenus dans la décision finale. Au vu du temps qui nous est imparti, nous avons choisi de recentrer notre analyse sur deux des contes de Perrault : *Peau d'âne* et *Barbe Bleue*. Le premier conte a été choisi compte tenu du nouvel investissement dont il a été l'objet depuis une dizaine d'années. Les récentes adaptations iconographiques de ce conte ont permis une diffusion importante de ce dernier dans la production éditoriale française. Deux albums ont retenu notre attention : l'adaptation de Miss Clara chez Magnard Jeunesse et celle de Claire Degans chez Lito. Le conte de Barbe bleue nous a semblé, quant à lui, évocateur du degré d'évolution de la société par le traitement iconographique qui est fait de la violence et de la cruauté de ce conte. Les adaptations de Thierry Dedieu chez Seuil Jeunesse et celle d'Elsa Oriol aux éditions de L'école des loisirs nous ont semblées pertinentes dans cette optique. Nous tenterons de cerner, à travers une analyse comparée des versions[92] d'un même conte, comment les illustrateurs nous donne à voir l'histoire qui leur est conté et cela en considérant leur production au sein d'un monde éditorial codifié et contraint.

[92] Les illustrations analysées sont mises en annexe.

I- PEAU D'ANE : UN CONTE RENAIT SOUS LA COLLE ET LES PINCEAUX DES ILLUSTRATEURS

1- Une même histoire pour deux peaux différentes

Notre décision d'appuyer cette enquête sur les adaptations de Miss Clara et de Claire Degans a été déterminée par le traitement graphique et plastique qu'elles utilisent et qui caractérisent les tendances éditoriales contemporaines. Avant de nous pencher plus précisément sur ces deux versions, nous allons présenter succinctement ces albums[93]. Le tableau ci-dessous indique leurs caractéristiques formelles.

Illustrateurs	**Miss Clara**	**Claire Degans**
Format	Format à l'italienne	Format à la française
Nombre de pages	50	51
Techniques graphiques	- personnages en papiers, en cartons - objets dans des matériaux divers (porcelaine, carton, papiers, fer…) - collage et photographie de ces collages	- peinture à l'huile ou acrylique - utilisation importante de la brosse plate ou des pinceaux

Les techniques choisies par nos illustratrices sont sensiblement différentes et créent des mondes et des ambiances variées. Le collage et le travail d'affichiste de Miss Clara contrastent avec la peinture de Claire Degans, néanmoins nos deux illustratrices créent un univers particulier dans lequel évolue le lecteur à travers les péripéties du conte. Dans les deux versions, il convient de signaler que le texte n'est pas celui de Charles Perrault mais une version apocryphe en prose, publiée pour la première fois en 1781 par Lamy et qui sera retranscrite plus tard dans de nombreuses adaptations, dont celle illustrée par Gustave Doré en 1862. La version illustrée par Miss Clara ne retranscrit pas l'intégralité de cette version du conte. Certaines phrases, ou même certains passages, sont absents. Le tableau ci-dessous indique les modifications effectuées par rapport à la version apocryphe et par rapport à celle de Perrault. Les divergences sont essentiellement basées sur un vocabulaire et une description plus enrichis et l'ajout d'une péripétie étonnante dans la version apocryphe intégrale.

[93] C. PERRAULT, MISS CLARA, *Peau d'âne*, Magnard Jeunesse, 2007, p. 50.
C. PERRAULT, C. DEGANS, *Peau d'âne*, Lito, 2005, p. 51.

Album	Version 1 : album illustré par Miss Clara	Version 2 : album illustré par Claire Degans
Vocabulaire	- paragraphes entiers identiques à ceux de la version 2, avec des tournures de phrases différentes parfois et des adjectifs supprimés	-vocabulaire plus enrichi : « monarque (9), caparaçons (10) » - la jeune fille est ainsi « remplie de vertu et de pudeur » (16) - l'Infante est saisie de colère suite à l'échec de la stratégie de sa marraine (23) - la jeune fille « crut devenir folle de chagrin », la marraine la surprend en train de « déchirer ses cheveux et meurtrir ses belles joues » (26)
Passages qui sont traités avec plus ou moins de descriptions	- aucune explication des raisons qui poussent les conseillers à demander au roi de se trouver une nouvelle épouse - absence de description du prince - absence du discours sur les sacrifices que la reine et le roi sont près à faire pour le bonheur de leur fils - la bague tombe accidentellement dans le gâteau	- enrichissement des explications qui poussent le roi à devoir se remarier ; montre les responsabilités qui incombent au roi pour le bon fonctionnement du royaume - description du prince comme quelqu'un d'aimé du peuple et de ses parents - discours de sa mère lui montrant tout les sacrifices que son époux et elle feraient pour la santé de leur fils - la manière dont tombe la bague dans le gâteau, entre hasard ou volonté de l'Infante, est conservée
	aucune menace ne soumet les ouvriers à la vitesse de réalisation de la robe	le roi commande ses ouvriers et les menaces de pendaison s'ils ne réussissent pas à temps
Modification de l'enchaînement des péripéties selon la version de Perrault	aucun rajout de péripétie par rapport à la version de Perrault	intégration d'une péripétie qui n'existe pas dans la version de Perrault : le roi demande conseil au druide qui le conforte dans son choix d'épouser sa propre fille

Nous ne nous attarderons pas sur une analyse précise du texte mais nous reviendrons par la suite sur ces différences textuelles et ce qu'elles impliquent au niveau de l'illustration. Pour l'instant, il semble intéressant de voir qui sont les illustratrices et les places qu'elles occupent au sein de l'édition. Miss Clara est reconnue pour son travail d'illustration dans des domaines aussi variés que l'illustration d'albums pour enfants et l'affiche publicitaire. Ses principales créations demeurent des personnages en papiers.

Notre analyse cherchera donc à voir comment elle réussit à mettre son talent de créatrice de figurines au service d'une histoire, d'une narration. Claire Degans, quant à elle, a illustré plusieurs contes pour enfants. Elle maîtrise autant la peinture que la gravure et s'inspire des écoles italiennes, flamandes ou hollandaises. Il conviendra donc de prêter attention à son choix de la peinture pour cet album et ce que cela implique dans la lecture qu'on fait du conte.

Les illustratrices utilisent la matérialité de l'album de diverses manières. Le traitement de celle-ci invite le lecteur a une lecture sensiblement différente par l'attention visuelle qui est sollicité de façon variée dans les deux albums. L'enchaînement des pages et la coupure visuelle qu'implique la pliure du livre sont utilisés différemment chez nos illustratrices. Voyons comment elles se servent de ce support pour exploiter au mieux leur technique graphique et construire un univers unique.

a- Miss Clara : une peau d'âne en papiers froissés

Dans la version de Miss Clara, texte et illustration sont séparés par la pliure : l'illustration fait face au texte et vice versa. Le texte se présente sans justification, changeant de forme au fil des mots, invitant à une lecture interrompue par le rejet à la ligne de certains mots ou morceaux de phrases. Cependant, l'alternance entre les deux modes de lectures est niée par l'illustratrice à des niveaux divers. Ainsi, l'illustration ne respecte pas la coupure imposée par la matérialité de l'album. Que ce soit par le « débordement » de l'illustration sur la page de texte ou, à l'inverse, par l'extension de celle-ci sur l'illustration. Bien plus qu'à un simple jeu de rencontre entre les deux pages, on assiste à l'investissement iconographique de tout l'espace de la double page : chaque page de texte est en effet présentée sur un fond variable, ce dernier loin de n'être qu'une formalité de la page de texte, prenant sens par sa rencontre avec la page qui lui fait face. Ce procédé est très présent aux pages 12-13 qui réunissent les multiples modalités d'échos entre les deux pages. La page de gauche est consacrée au texte tandis que sur la page de droite s'étend l'image. Si la séparation entre les deux modes d'énonciation (textuelle et iconographique) domine à première vue, des phénomènes d'échos et de rencontres apparaissent. Ainsi, le fond de la page de texte se dégrade en blanc cassé et teinte orangée, cette dernière n'étant pas sans rappeler la couleur du carreau du sol où s'agenouille l'Infante sur la page de droite. Par ailleurs, le fond blanc cassé se superpose à l'illustration sur la page de droite. Cet envahissement confère au lecteur l'impression de surprendre une scène saisie par l'indiscrétion des regards. Les contours arrondis du fond blanc confortent le sentiment

d'instantané que cette image suscite et immortalise cette image prise hors du temps. Cette impression est renforcée par le débordement de l'image qui se soustrait à son cadre représentatif (narratif) pour ne devenir plus que figurative : la robe de l'Infante et les fleurs du palais sortent du cadre de l'image pour investir la page de texte. La robe ne caractérise plus la jeune fille et les fleurs le décor du palais mais reprennent leur matérialité propre, hors de l'histoire. La robe et les fleurs existent en dehors de l'histoire et ne sont pas que les attributs des personnages et des paysages. L'image perd de sa fonction narrative et le lecteur est invité à prendre en considération la plasticité de l'œuvre.

Autre procédé d'intégration de l'illustration dans le corps du texte, l'égrenage de collages représentant des objets ou des personnages de l'histoire sur la page de texte : l'illustration du prince malade[94] fait face à une page de texte au bas de laquelle une silhouette de femme apportant un plateau de vivres et de sirop représente la mère du malade. Le monde de Miss Clara ne se construit pas sur la dimension narrative des images mais sur leur portée évocatrice. La déclinaison d'objets appartenant à l'univers des personnages incite le lecteur à imaginer le reste des objets du monde de Peau d'âne. Ainsi, une brouette orne la page de texte où l'arrivée de l'Infante dans la métairie est annoncée[95] laissant supposer le travail qu'effectue Peau d'âne dans cet endroit. L'attention du lecteur est alors sollicitée pour naviguer à travers l'album à la recherche d'indices iconiques de la vie de Peau d'âne et des protagonistes du conte. Comme les oiseaux s'envolant de leur cage[96], l'imagination du lecteur est invitée à s'échapper de l'image narrative seule pour reconstruire l'univers de Peau d'âne à l'aide de ces indices picturaux. Témoin et acteur de cette navigation à travers les images, le petit chat noir, présent dans de nombreuses illustrations[97] et qui n'a aucun rôle dans le conte.

b- Claire Degans : une princesse digne des fresques de la Renaissance

Claire Degans privilégie l'utilisation de la double page sans coupure distinctive entre les deux pages en ce qui concerne l'illustration. Le texte, justifié, s'échelonne quant à lui sur une ou deux pages mais toujours en une unité cohérente sur une page. L'enchaînement des pages se fait de manière hétérogène sur l'ensemble de l'album. L'illustratrice use des moyens visuels que l'espace de la page offre. Elle investit autant la double page que la page unique pour rendre aux illustrations toute leur tension dramatique. Trois manières de

[94] C. PERRAULT, MISS CLARA, *Peau d'âne*, Magnard Jeunesse, 2007, p. 30-31.
[95] C. PERRAULT, MISS CLARA, *op.cit,* p. 25.
[96] C. PERRAULT, MISS CLARA, *op.cit,* p. 5.
[97] On le retrouve aux pages suivantes : 6-24-30-33-35-37-39.

concilier le texte et l'illustration sur les pages sont présent au sein de l'album. La première consiste à associer texte et illustration sur le même espace. L'illustration qui fait figure de fond de texte constitue généralement un décor uni. L'image investit tout l'espace et confine ainsi le regard du lecteur dans l'univers peint. La discussion entre le druide et le roi et le départ de l'Infante pour consulter sa marraine la fée[98] prend ainsi place sur la double page : le texte se superpose au fond brun sombre du ciel pour ne laisser aucune échappatoire au regard autre que le carrosse de la jeune fille s'éloignant, disparaissant presque à notre vue.

Sur cette même page, l'illustratrice utilise un second moyen. La disposition de l'illustration s'allie à la plastique de la page pour ne laisser au regard du lecteur qu'un seul espoir possible : cette fuite hypothétique de l'Infante vers les conseils avisés de sa marraine. Claire Degans exploite à merveille la double page. Elle joue sur les aspects plastiques de l'album (la séparation des pages) et les aspects typographiques (la séparation du texte en paragraphes) pour souligner la rupture entre les deux protagonistes. Elle concrétise le mur qui sépare les deux personnages par la séparation formelle de la double page mais use de cet espace pour offrir une perspective au regard du lecteur. La page de gauche représente le roi en discussion avec le druide. L'espace est clos, recentré sur lui-même par ces deux personnages qui se font face, le roi tournant le dos au lecteur et de ce fait, à la page de droite. Le mur qui les entoure renforce cet effet. Les personnages sont enfermés dans cet espace. Le lecteur, lui, peut étendre son regard au-delà du mur. Claire Degans semble se moquer du roi et rend le lecteur témoin du tour que prépare la jeune fille contre la volonté de son père. La page de droite bénéficie du premier regard du lecteur tournant les pages de l'album ce qui explique le choix d'ouvrir le champ de vision du lecteur sur cette page. La perspective donnée au mur dont le coin s'échappe de la page de gauche pour s'étendre sur la page de droite, aux arbres qui, de même, penchent vers la gauche, tout cela contribue à ce que le lecteur porte son regard sur le carrosse, porteur de tous les possibles par la fuite vers lequel il mène l'Infante et le regard.

Un dernier procédé formel peut être noté : l'alternance d'une page de texte face à une page d'illustration sans texte. La page 27[99] met ainsi en scène Peau d'âne marchant dans les bois pour fuir le palais paternel. L'illustration est déclinée sur tout l'espace de la page de droite, attirant le regard du lecteur. L'utilisation de la pleine page pour l'image, sans intégration du texte, renforce la tension ressentie. L'instant est à la crise, l'Infante se transforme en Peau d'âne pour fuir son père. Le désarroi du personnage, sa route vers l'inconnu prend toute sa force par la représentation qu'en donne l'illustratrice. Elle a choisi

[98] Annexe B.1.
[99] Annexe B.2.

de nous montrer Peau d'âne de dos, au loin au milieu d'une forêt grande, déserte, brumeuse.

Les deux illustratrices nous invitent dans des univers uniques pour nous faire revivre l'histoire de Peau d'âne. Nous allons dès à présent nous plonger dans ces deux versions pour voir en quoi l'illustration devient le vecteur de l'actualisation d'un texte et donne une lecture du conte qui lui est propre.

2- Peau d'âne : une histoire de princesse tragique ou de princesse tout court ?

Le but de notre enquête ne consiste pas en une analyse détaillée des œuvres du corpus. L'étude qui suit par conséquent ne recherche pas l'exhaustivité. Nous avons décidé d'organiser notre travail en rubriques[100] correspondant à des arrêts sur images, à des instants emblématiques soit du point de vue de la narration, soit du point de vue de l'originalité du traitement iconographique, pour montrer en quoi l'illustration se place comme médium privilégié pour transmettre le conte.

Version 1 : illustrations de Miss Clara chez Magnard Jeunesse	Version 2 : illustrations de Claire Degans chez Lito
Maladie de la reine et souhait de la reine[101]	
- page de gauche - le lit de la reine avec son époux à ses côtés et des personnages secondaires plus loin (médecin, conseillers?) - des couleurs dorés et violines - les personnages sont représentés par des silhouettes, hormis la reine qui est un personnage de papier, en relief et en couleur - décor de la chambre : chandeliers, lit à baldaquin, fenêtre	- double page, texte dans la partie supérieure de la page, illustration dans la partie inférieure - la reine, malade, entourée de son époux et de sa fille / jeu sur la position des personnages : la reine, au centre regarde le roi ; celui-ci lui rend son regard ; la jeune fille se situe derrière sa mère, à l'écart de cet échange, sur la page de gauche - couleur bleue et jaune, noire pour la reine

Ce passage charnière consacre la fin de l'état initial de paix où est placé le lecteur au début du conte. Ce moment de grande douleur pour les personnages est aussi un instant de basculement, une amorce des changements majeurs dans la vie des personnages. Les deux albums offrent une lecture particulière de ce moment et suscitent chez le lecteur des

[100] La méthodologie utilisée pour la constitution des rubriques : les tableaux insérés dans le chapitre suivant notent, à titre indicatif, les composants graphiques correspondant à un instant du conte. Les versions 1, 2 font toujours référence aux albums indiqués comme tels lors du premier tableau.
[101] Annexe B.3.

émotions diverses. C'est dans un décor majestueux que Miss Clara pose sa reine malade. La chambre de la reine est saisie dans toute sa grandeur. Le lit à baldaquin oppose à la figure chétive de la reine sa hauteur et les tissus, tapisseries, dentelles qui ornent le lit semblent s'étendre dans toute la pièce. A l'abondance des tissus, au faste du décor doré s'oppose la miniaturisation de la reine dont on aperçoit juste le visage, le reste de son corps étant recouvert par sa couverture. L'œil du lecteur n'est pas immédiatement attiré par ce personnage, relégué dans l'espace de gauche sur la page de gauche. La lumière provoquée par les chandeliers entourant le lit de la reine invite l'œil, après un premier regard, à venir se poser sur ce personnage qui se distingue du reste du décor par les tons violines de son lit. Seule la reine est représentée en relief. Les autres personnages dont on peut deviner la qualité entre le roi (près de la reine) et les médecins, perplexes, sont représentés par des silhouettes dignes du théâtre d'ombre. L'ambiance créée par les chandeliers, la grandeur de la pièce et la perspective d'ouverture cloisonnée donnée au lit à baldaquin contribuent à rendre à la scène son intensité mortuaire. Bien au contraire, le second album insiste sur l'absence de décor. Les personnages sont représentés sur fond clair, dans un cadre dépourvu de tout décor. Si chez Miss Clara, c'est le décor qui donne la noirceur de l'instant et l'épuration des personnages, le tragique de la situation, c'est l'inverse chez Claire Degans. Le décor épuré laisse éclater au mieux la douleur des personnages et les tensions qui se dégagent dès à présent, porteuses des événements futurs.

Version 1	Version 2
Douleur du roi et difficulté à trouver une nouvelle reine[102]	
- page de droite - galerie de portraits de princesses et de duchesses ; les noms et les qualités des jeunes femmes accompagnent leurs portraits peints - illustration « coupée », la galerie continue au-delà du regard du lecteur	- page de gauche, intégralement consacrée à l'image - le roi est représenté désemparé, nous faisant face en même temps qu'à ces sujets

L'adaptation textuelle, dans les deux albums, insiste sur le désespoir et la difficulté qu'éprouve le roi à trouver une nouvelle épouse. Cependant, l'adaptation de l'album n°2 insiste sur les arguments avisés des conseillers royaux, rejetant par là même la recherche du roi à la page suivante qui développera par ailleurs l'attachement incestueux du roi à l'adresse de sa fille. Cette distinction de la mise en page du texte induit les différences opérées dans le traitement iconographique de cette péripétie.

[102] Annexe B.4.

Miss Clara privilégie la recherche du roi pour trouver une nouvelle reine plutôt que de nous montrer la tristesse du roi comme le fait Claire Degans. Le lecteur voit se décliner sous ses yeux un véritable catalogue de portraits de duchesses et princesses accompagnés de leur nom et de leur qualité respective. Il est ainsi placé en symbiose avec le personnage et son regard, comme celui du roi, se pose sur les mêmes visages. La sélection faite du passage du texte à illustrer constitue déjà une première lecture de l'œuvre et conditionne alors le ton donné à cette lecture. Miss Clara invite à une lecture de l'œuvre éparpillée, fragmentaire en ce qu'elle met en scène des petits instants de vie volés qui placent le lecteur au sein même de la vie des protagonistes. Le lecteur est happé dans l'univers de la fiction par la lecture visuelle qu'imposent les illustrations. Bien plus que de simples miroirs représentant une histoire, les images donnent à voir des objets et des décors du quotidien des personnages. Le rapport à l'image n'est plus celui d'une lecture linéaire mais plutôt celle d'une lecture « dans l'histoire » comme celle qu'invite à faire la lecture des carnets de voyage. La présence des noms des portraits représentés fait partie intégrante de cet acte de lecture comme jeu, comme trouvaille d'indices propres à faire vivre les personnages. Le lecteur peut à loisir, s'arrêter sur cette galerie et regretter qu'elle ne soit pas entièrement accessible à son regard.

Claire Degans se tourne, quant à elle, vers une lecture plus dramatique, jouant sur l'émotion des personnages ce qui leur donne une intensité particulière. Le jeu sur les couleurs et sur les positions des personnages confère à l'image une tension dramatique qui se retrouve tout au long de l'album. La recherche de la nouvelle épouse n'est pas imagée par l'illustratrice qui préfère nous montrer un roi désemparé, dévasté de douleur et de fatigue. La position des personnages place le lecteur comme spectateur du déchirement du roi, pris entre sa souffrance et la nécessité pour son royaume de passer outre. Les couleurs sombres du décor et des personnages contrastent avec le vêtement jaune vif dont est paré le roi. Celui-ci est face au lecteur, tandis que ses conseillers lui tournent le dos, ce qui amplifie l'émotion forte que subi cet homme, seul face à sa tristesse. Le choix de rejeter le reste du paragraphe sur les pages qui suivent (p. 16-17), offre à l'illustratrice la possibilité d'exploiter au mieux l'effet tragique. Tandis que la page précédente se fermait sur la résolution douloureuse du roi d'assumer les responsabilités de son titre, cette nouvelle page de texte s'ouvre sur la recherche d'une reine. Les pages 14-15 et 16-17[103] se répondent par un jeu de symétrie entre la disposition de la page de texte et celle de l'illustration. Le tableau ci-dessous indique la composition de ces ensembles de pages.

[103] Annexe B.4 (Claire Degans) et B.5.

Ensemble p. 14-15	Ensemble p.16-17
Page de gauche : illustration pleine page	Page de gauche : texte sur fond blanc avec débordement du décor
Page de droite : texte sur fond blanc	Page de droite : illustration pleine page

L'illustratrice exploite la pliure imposée par le format pour servir au mieux son interprétation et donner à l'image toute sa force par le jeu de symétrie ainsi réalisé. L'intensité dramatique prend toute son ampleur par l'utilisation de la page de droite dans le second ensemble comme lieu de l'illustration pleine page. Contrairement à la version de Miss Clara où l'insistance est portée sur la multiplicité des prétendantes, Claire Degans ne laisse aucune échappatoire sur la nature des sentiments du roi pour sa fille. La succession des deux ensembles amène inévitablement le lecteur à comprendre le piège qui se referme sur l'Infante. Là encore le jeu des regards et des positions des personnages intensifie la tension dramatique. La jeune fille est présentée au centre de l'image, de profil. Le roi, caché derrière un mur l'épie. Le lecteur est mis dans la confidence par l'illustratrice qui lui laisse voir ce que l'Infante ne saurait imaginer, tout en le rendant complice de l'horrible vérité. La complicité du lecteur est confortée par la disposition de la jeune fille, à la fois au centre de l'image et de profil, ce qui la place au centre des regards indiscrets, celui du roi autant que celui du lecteur. Elle occupe ainsi l'espace visuel et demeure l'unique prétendante possible.

Une autre péripétie est intéressante à noter en ce qu'elle illustre le lien essentiel entre les interprétations que nous livrent les illustratrices et leurs techniques graphiques respectives. L'Infante, avec les conseils de sa marraine, demande à son père différentes robes, couleur du temps, de la lune et du soleil, en espérant ainsi éviter le mariage. Voyons comment nos deux artistes rendent compte de cet instant décisif pour la jeune fille.

Version 1	Version 2
La farandole des robes comme ruse de la marraine pour faire échoir le mariage[104]	
- p.17 : la robe couleur du temps	- p.19-20 : la jeune fille porte la robe couleur du temps, sous les yeux ravis et suppliants de son père
- p.18 : la jeune fille, qui porte la robe couleur de la lune, demande conseil à sa marraine	- p.21-22 : la jeune fille, qui porte la robe couleur du soleil, se cache les yeux, éblouie (cachant ses larmes ?), comme ses deux servantes, par le vêtement
- p. 20 : la robe couleur du soleil	- p23-24 : la jeune fille, toujours vêtue de la robe couleur de soleil, va voir sa marraine, désespérée

[104] Annexe B.6.

Les deux illustratrices mettent en scène le défilé de la jeune fille de manière radicalement différente. Ainsi, Claire Degans exploite la répétition de la scène d'essayage pour augmenter la peur. La première illustration (p.19-20) concrétise la peur de la jeune fille face à la réalité. Elle fait face à son père vêtue de cette robe couleur du temps. De même que la seconde illustration (p.21-22) qui la met en scène dans la robe couleur du soleil, le vêtement sert la dimension tragique de la situation. L'image est vue en contre-plongée, surplombant la jeune fille et ses servantes. Cette prise de vue donne aux robes des demoiselles des airs d'astres, rappelant les teintes des robes demandées par l'Infante. Cette dernière cache ses yeux dans ses mains, éblouie par le tissu de la robe ou pleurant de désespoir, libre au lecteur d'y voir ce qu'il veut. Ce n'est donc pas un défilé de vêtements que nous propose de voir Claire Degans mais le désespoir grandissant de l'Infante. Miss Clara va, au contraire, s'appuyer sur cette péripétie pour nous montrer un véritable défilé de robes. Les trois images représentent les trois robes différentes que l'Infante demande au roi. La première et la dernière illustration sont composées uniquement des robes étendues sur des présentoirs. Elles sont mises en scène dans un décor de pluie pour la robe couleur du temps, et un décor d'aube pour celle couleur du soleil. Seule la robe couleur de la lune est montrée portée par la jeune fille, en entretien avec sa marraine. La narration n'est donc pas omise dans le travail de Miss Clara même si la plupart de ses illustrations représentent des objets au fonctionnement métonymique : le fil narrateur est tissé par des détails picturaux qui entrent en résonance avec le texte lu. A l'image des ouvriers du roi qui tissent les robes avec des morceaux de pluie, d'étoiles, le lecteur tisse l'histoire avec les détails picturaux. Ainsi les robes couleur du temps et couleur du soleil sont représentées achevées, accompagnées des outils nécessaires à leur création : une paire de ciseaux et la silhouette de l'ouvrier tissant les finitions ornent ces pages.

L'invitation à l'association d'idées devient le fil conducteur de la narration chez Miss Clara, qui joue avec les possibilités d'évocation de ces images. En ce sens, une dernière illustration nous apparaît caractéristique du traitement narratif de l'illustration chez les deux illustratrices. Il s'agit de l'illustration figurant Peau d'âne se mirant ou se baignant dans la claire fontaine.

Version 1	Version 2
Peau d'âne se baigne dans une claire fontaine, et décide alors de se faire belle les dimanches et jours de fêtes[105]	
p.26 - Peau d'âne dans une salle d'eau - elle se fait belle, se maquille ; présence de flacons d'eau de toilettes, de produits de beauté	p.31-32 - illustration sur double page - texte en fond - Peau d'âne regarde son reflet dans une claire fontaine - jeu sur le reflet qui renvoie l'image d'une jeune fille et la peau d'animal, qui seule apparaît en dehors

Les illustratrices ne choisissent pas de représenter le même passage du texte. Miss Clara appuie sur le fait que Peau d'âne décide de revêtir ses beaux vêtements et de prendre soin d'elle lors des dimanches et des jours de fêtes tandis que Claire Degans cristallise l'instant même où le changement s'opère chez le personnage et où la décision de redevenir soi-même prend forme. Cette scène prend l'allure d'une mise en beauté dans l'illustration de Miss Clara. La salle d'eau est agrémentée de divers objets en porcelaine, cuvette, cruche, miroir. Des flacons de parfums et de poudre sont étalés sous l'œil du lecteur. Une poudre « Matité L.T PIVER Paris » est déposée sur la table ce qui réintègre l'action dans une temporalité et une localité précises et rompt ainsi l'intemporalité et l'absence de frontières du conte. L'écriture fait partie intégrante des illustrations de Miss Clara et fonctionne comme procédé évocateur majeur, au même titre que les objets et les décorations qui ornent les pages de cet album ; que ce soit dans la galerie des portraits (p.10-11) où l'écriture apparaît dans son fonctionnement langagier de base, référençant les noms et qualités des jeunes filles, ou dans l'utilisation graphique des lettres lors du défilé des robes où la jupe de la robe couleur du temps est ornée de lettres. L'exploitation purement iconographique des mots prend toute son ampleur lors de la mort de la reine (p.8) où, sous la peinture, on entrevoit des parcelles de mots, de phrases. Ce choix de rendre visibles ces mots malgré le collage témoigne de l'utilisation des matériaux comme base de son travail. Le mot et les lettres sont exploités dans leur dimension informative et graphique. Les jeunes lecteurs ne peuvent pas forcément lire les noms des duchesses, d'autant plus qu'une phrase est énoncée en anglais, difficile à la compréhension de jeunes lecteurs. Cependant, les lettres et les mots évoquent, par leur graphie, le monde contemporain. Un enfant non lecteur peut reconnaître la graphie des lettres et donner pour mot ce qui est écrit sur le flacon de poudre, peu importe qu'il le comprenne ou non. De la même façon, les mots

[105] Annexe B.7.

visibles sous les collages et peintures (p.8)[106] ne sont pas montrés pour être compréhensibles. Seuls quelques mots sont visibles au lecteur attentif, comme une invitation de plus à lire les détails. Le mot n'est plus alors le déclencheur d'une lecture textuelle mais bien visuelle : il n'est pas pris dans le système cohérent qu'est la phrase mais devient plutôt une invitation à l'évocation.

Claire Degans nous offre une peinture vide de tout décor pour mettre en scène les profonds changements qui s'opèrent dans l'esprit du personnage. L'image s'étend sur la double page et accentue l'effet d'horizontalité qui se dégage. L'horizon fonctionne comme une ligne de démarcation entre Peau d'âne et la jeune fille qui s'y cache. Le reflet de l'eau renvoie à la jeune fille et au lecteur son vrai visage. L'image est séparée en deux : la partie supérieure représente la peau d'âne qui recouvre entièrement la jeune fille et la partie inférieure nous donne à voir le visage surpris de la jeune fille. L'effet de miroir causé par le reflet de l'eau renforce la rupture personnelle de l'Infante, déchirée entre qui elle est et ce qu'elle montre. La blancheur de son visage contraste avec le noir de ses cheveux et de son vêtement, ce qui attire le regard du lecteur. Ce dernier est conforté dans une lecture au fort investissement émotionnel par le caractère épuré des décors. Le paysage bleu-gris dans lequel le personnage est représenté tend à l'effacement de ce dernier dans le paysage. L'eau dans laquelle s'observe la jeune fille se confond étrangement avec la peau d'âne qui la recouvre. Seules quelques nuances de vert, indiquant une végétation naissante, apportent une touche de couleur apaisante dans ce paysage froid, engourdissant dans lequel la jeune femme se relèvera plus forte.

Les deux albums déclinent à leur manière l'histoire de Peau d'âne. Les techniques d'illustrations et les choix des passages illustrés donnent à l'œuvre de Perrault des tons différents. Par la richesse des détails picturaux, Miss Clara donne au lecteur tous les outils nécessaires pour que son imagination tisse le fil qui le mènera des objets aux émotions qui se dégagent de ce conte. L'histoire de Peau d'âne est revisitée par l'illustratrice qui replace le conte dans des frontières spatio-temporelles plus ou moins saisissables par le lecteur. La faute de l'inceste est rapidement évacuée pour faire place aux ruses de l'Infante et à son amour naissant. L'illustratrice nous livre une relecture du mariage entre humour (on pense à la galerie des portraits et aux files d'attentes des prétendantes du prince), coquetterie (la dimension profondément esthétique du défilé des robes et des moments de mise en beauté de l'Infante) et tragique (la mort de la reine). Le lecteur contemporain est invité à rire sur les méthodes de sélection d'une épouse comparables à celles d'un concours de beauté.

[106] Annexe B.3 (Miss Clara).

Claire Degans, au contraire, replace les problématiques du mariage et de l'inceste au centre de son interprétation. Les dimensions politiques du mariage et l'horreur de l'inceste sont saisis avec subtilité. Elle invite le lecteur à la demi mesure et à considérer toutes les difficultés que les personnages rencontrent. Les sentiments incestueux du père ne font pas de lui un monstre. La duplicité de l'Infante qui est obligée d'endosser le rôle de Peau d'âne est montrée dans toute sa complexité. Les questionnements qui se dégagent de ce conte sont présentés au lecteur dans toutes leurs nuances, qu'il s'agisse des obligations politiques ou culturelles qui peuvent prévaloir sur l'intérêt personnel lors du mariage ou de l'inceste. Pour cela Claire Degans use d'une peinture aux teintes tantôt froides, tantôt vitaminées pour rendre compte des émotions des personnages dans une simplicité donnant toute leur force aux sentiments qui habitent les protagonistes du conte.

II- BARBE BLEUE : UN CONTE SANGLANT

Barbe bleue est un conte particulièrement terrifiant et sanglant malgré la fin heureuse que connaît l'héroïne. Peu de collection éditant des contes publient celui de Barbe bleue. Ce conte est cependant présent dans des collections éditoriales ambitieuses. Ces versions adaptées ne peuvent pas, au niveau du texte, ignorée la découverte que la jeune épouse fait dans le cabinet interdit : les corps des précédentes épouses, égorgées et pendues. Si les mots peuvent faire frémir de peur les lecteurs, l'image les transporte dans les confins de l'horreur. Comment les illustrateurs vont-ils mettre en œuvre, par leurs techniques variées, tous les ingrédients de l'horreur et du suspens ?

1- L'organisation interne de l'album : une lecture rythmée par les pas de l'épouse fautive

Notre choix de travailler sur les versions d'Elsa Oriol et de Thierry Dedieu a été guidé par les variétés des techniques utilisées par les illustrateurs et par leurs visions divergentes du personnage de Barbe bleue. Notre préférence est allée vers ces adaptations qui respectent avec plus ou moins de rigueur le conte de Perrault. Voyons pour commencer comment se présentent ces albums[107].

[107] C. PERRAULT, E. ORIOL, *La Barbe bleue*, Kaléidoscope, 2007, p. 33.
C. PERRAULT ; T. DEDIEU, La Barbe bleue, Seuil Jeunesse, 2005, p. 40.

Illustrateurs	Elsa Oriol	Thierry Dedieu
Format	Format à la française	
Dimensions	27,5 x 38,5 cm	23 x 33 cm
Nombre de pages	33	40
Techniques graphiques	Peinture avec des pinceaux à brosse	Collage et superposition de silhouettes de papier

Le conte de Perrault est fidèlement retranscrit dans la version illustrée par Elsa Oriol, tandis que celle de Thierry Dedieu n'en conserve que quelque passage. Le texte est alors beaucoup moins abondant que dans la première adaptation. Quelques phrases scandent le déroulement du récit et l'avancée de l'héroïne vers sa perte. Le choix de conserver telle phrase plutôt qu'une autre semble être guidé par la volonté de rendre un texte épuré de toute description et de tout décor.

Deux passages néanmoins méritent de retenir notre attention. En effet, l'adaptation occulte à deux reprises la présence d'autres personnages autour de la jeune mariée. L'effacement de ces personnages dans le texte fait écho à leur absence dans l'image et sert en ce sens les intérêts de l'illustrateur en renforçant l'intensité dramatique des images. Ainsi, après le départ de l'époux, la jeune mariée visite le château avec ses amies. Dans la version étudiée[108], aucune mention n'est faite de la venue des jeunes filles. Seule, l'épouse entreprend de visiter les pièces de cette demeure. La réduction du texte à ce niveau de l'intrigue s'explique par la volonté de minimalisme de l'illustrateur ou de l'éditeur. Aucunes descriptions ou péripéties inutiles à la compréhension ne sont mentionnées. La rapidité du déroulement de l'intrigue qui en découle entre en résonance avec le caractère épuré de l'illustration. Peu de personnages sont représentés. Comme les décors, tout est réduit au minimum pour mieux donner à ce conte des airs de tragédie. L'absence d'autres protagonistes dans le texte renforce l'image qui représente la jeune femme à l'entrée d'une vaste pièce, un chandelier à la main. Les portes sont grandes ouvertes et on aperçoit qu'elles font suite à une rangée de portes non refermées. Les portes se succèdent, ouvertes, dans une ligne de fuite qui accentue l'effet de profondeur. La solitude de la jeune femme renforce la grandeur de l'espace qu'elle arpente. A un autre moment, la réduction du texte et de l'image vont se répondre pour susciter chez le lecteur une forte émotion. Le dialogue entre les deux sœurs est en effet tronqué. La dernière réponse d'Anne qui annonce l'arrivée des frères n'est pas retranscrite. Ces derniers apparaissent dans l'histoire par leur intrusion dans la demeure de Barbe bleue, sans aucun autre préambule. L'image[109] qui correspond à

[108] Annexe B. 8.
[109] Annexe B. 9.

cette partie du texte est encore plus minimaliste : seul Barbe bleue est représenté, prenant tout l'espace de la double page. L'espace est investi par son corps tordu sous l'effet de la douleur causée par les épées des cavaliers. Tout dans la position de son corps fige sa douleur et donne à voir un instant de vie saisi par l'image : ces bras et ces mains crispés, sa bouche ouverte dans un cri silencieux. Les épées qui le transpercent accentuent l'effet de rapidité et de mouvement qui se dégage de ce corps en torsion. Ce que retient le lecteur, ce n'est pas l'arrivée des frères qui sauvent l'épouse mais la défaite de Barbe bleue surpris par ces lames.

Les illustrateurs utilisent des techniques graphiques distinctes et donnent à voir des univers foncièrement différents. Thierry Dedieu choisit de représenter *Barbe bleue* par des collages. Les personnages et les décors sont réalisés à l'aide de papiers découpés et se déclinent dans un univers de contrastes : contraste entre les papiers découpés et le fond de la page, contraste entre les formes arrondies et les formes carrées que prennent les personnages et les décors suivant le coup de ciseaux de l'illustrateur. Elsa Oriol choisit quant à elle la peinture comme moyen d'illustrer ce conte. Sa peinture se caractérise par une forte utilisation du rouleau ou de pinceaux plats. Elle joue sur la visibilité des traces du pinceau pour révéler la dimension protéiforme que peut prendre la peinture et décliner des ambiances variées au gré de son coup de pinceau. Voyons dès à présent comment ces illustrateurs, par leurs techniques respectives, se réapproprient le support qu'est l'album pour donner toute sa force à l'illustration.

a- Elsa Oriol : un Barbe bleue discret

L'illustratrice choisit d'organiser l'album suivant trois principaux modèles d'organisation interne déjà évoqués dans les albums précédents. Elle instaure ainsi tantôt une séparation entre texte et image, tantôt une association des deux énoncés, que la symétrie de la pliure soit respectée ou non. Voyons comment elle parvient à s'approprier ces techniques.

L'association du texte et de l'image sur une même page se retrouve dans l'ensemble de l'organisation de l'album (outre la quatrième page que nous analyserons par la suite). Le texte est retranscrit dans sa version intégrale et est donc assez abondant. La disposition du texte change selon les pages et invite à concevoir le lien texte-image de différentes façons.

Si la séparation nette entre texte et image apparaît comme une technique courante dans l'organisation de l'album, on constate que notre corpus infirme cette tendance. Notre

attention a donc été retenue avec plus d'intensité par l'unique double page (4-5)[110] où texte et image sont présentés dissociés, la page de gauche portant le texte sur un fond blanc, celle de droite tenant son rôle de page propice à l'image. La séparation n'est pas intégrale : la page de gauche lie le texte à une image superposée sur le fond blanc. Celle-ci représente une main d'homme qui tend une bague, symbole de l'offre que Barbe bleue fait aux jeunes filles voisines. La page de droite offre aux yeux du lecteur (et de Barbe bleue ?) les voisines et leur mère. Sans l'attitude des jeunes filles on aurait pu prendre cette image pour un portrait de famille : la mère, debout, surplombe ses enfants qui l'entourent, assises. La gêne des jeunes filles et leur refus se remarquent par leur attitude distante : l'une regarde par terre tandis que l'autre détourne son regard vers un espace hors du champ de la page. La séparation des deux pages et des deux énoncés permet de renforcer l'effet de correspondance entre les deux modes de l'énonciation. La main sur la page de gauche reste en suspens, jusqu'à ce que l'image de la page de droite condamne toute réussite à l'entreprise.

Elsa Oriol utilise la séparation de la pliure pour créer des effets de symétrie entre les deux pages qui se font face. La double page 19-20[111] est intéressante en ce qu'elle montre toute la force de suggestion que peut acquérir une simple illustration si on exploite tous les ressorts formels de l'album. Cette image représente les deux époux après la désobéissance de la femme et le retour de Barbe bleue. Ce dernier réitère sa demande et exige de sa femme qu'elle lui rende la clé du cabinet. Celle-ci la lui rend et s'entend déclamer la sentence de son châtiment. L'illustration investit toute la double page mais la pliure naturelle du livre est soulignée par la disposition du texte et des personnages. Ceux-ci sont présentés de face, en gros plan, Barbe bleue en retrait par rapport à son épouse. Si on a déjà vu Barbe bleue de face, c'est la première fois que le visage de la jeune femme est montré entièrement. Le texte est relégué aux bords des pages, en bas à gauche et en haut à droite. L'effet de miroir que suscite le texte n'est qu'un moyen de plus pour renforcer la tension qui se joue entre les personnages. Tout est mis en place pour que l'attention du lecteur soit entièrement tendue vers les époux. La couleur claire sur laquelle s'inscrit le texte contraste avec le fond noir du reste de la page. Néanmoins la disposition du texte implique que le fond derrière la Barbe bleue soit noir et celui derrière l'épouse soit blanc. En découle un sentiment de peur face à Barbe bleue qui est à moitié plongé dans l'obscurité, à l'opposé de sa femme qui est mise en avant, en pleine lumière. La symétrie du texte invite le lecteur à poursuivre sa lecture de gauche à droite suivant une diagonale qui passe par le visage

[110] Annexe B. 10.
[111] Annexe B.11.

terrifié de la jeune femme. Par un jeu de ricochet, le regard de celle-ci, dirigé vers Barbe bleue, amène le lecteur à considérer l'ampleur de l'échange visuel qui se passe entre les époux. L'intensité des regards, magnifiquement et subtilement cernés par les pinceaux d'Elsa Oriol, est mise en lumière par les jeux de perspectives et de symétrie mis en place sur l'espace de la double page.

b- Le texte au service d'une illustration épurée chez Thierry Dedieu

Le texte est épuré dans cette adaptation. Les raccourcis opérés insufflent une rapidité à l'intrigue qui augmente la tension dramatique. La concision du texte implique également un volume écrit moins important que dans la version intégrale. Visuellement, Thierry Dedieu s'appuie sur cette faible présence du texte pour renforcer le minimalisme de l'image. L'organisation interne est assez homogène : le texte se présente ainsi soit en bas soit en haut de page, laissant la place à l'image de se dévoiler ; la page de texte alterne entre la droite ou la gauche et se décline parfois sur les deux pages. Thierry Dedieu joue sur cette organisation du texte dans certaines pages pour donner plus de force à son message. Ainsi, les doubles pages 18-19[112] et 22-23 intègrent le texte de deux manières selon l'effet souhaité par l'illustrateur. Le tableau ci-dessous indique la composition de ces deux doubles pages[113].

Pages 18-19	Pages 22-23
L'arrivée de la jeune épouse en face du cabinet et ouverture de la porte	Sortie de la jeune épouse du cabinet après sa macabre découverte et fermeture de la pièce
Texte sur la page de droite, en bas	Texte sur la page de droite, en bas
- page de gauche : l'avant-bras de la femme, tendu	- page de gauche : la main aux doigts écartés sous le dégoût de tenir la clé sanglante ; positionnée en haut de page, utilisant la verticalité de la page pour étendre la main et recentrer l'attention sur la clé
- page de droite : la main de la femme tenant la clé, prête à la glisser dans la serrure	- page de droite : l'avant-bras de la jeune femme, partant du bas de la page pour remonter sur la page de gauche ;
- horizontalité privilégiée : mouvement en suspens, dans l'attente de la découverte de ce cabinet ; mouvement vers la droite, vers l'après - lecture de l'image et du texte dans le même mouvement vers la droite, dans le	- verticalité privilégiée : mouvement de la main vers le bas - lecture contraire entre le texte, sur la page de droite, et celle de l'image qui s'étend sur la page de gauche, nécessitant un « retour en arrière » de la part du lecteur

[112] Il convient de noter notre méthode de numérotation de cet album puisqu'aucune mention n'est faite du numéro des pages : on a choisi de commencer la numérotation de l'album par la première page de titre.
[113] Annexe B. 12.

déroulement chronologiquement admis dans la lecture occidentale	

L'image et le texte sont associés dans l'espace de la page. Leur intégration se fait de manière réfléchie, pensée selon les dynamiques mises en œuvre lors de la lecture. Dans la première double page, l'horizontalité du bras étendu vers la serrure, objet de toute l'attention du personnage et du lecteur, est en harmonie avec la lecture textuelle, présente sur la page de droite. Le lecteur tournant le livre sur cette double page concentre son attention sur celle de droite, tant pour la lecture textuelle qui visuelle. Dans la seconde double page étudiée, l'harmonie entre les deux modes de lecture est rompue. Le texte se situe au même endroit qu'auparavant, mais le regard du lecteur est dirigé par le mouvement du bras vers la gauche. Sur cette dernière se déploie toute l'horreur de la situation : la clé ensanglantée, preuve de la faute de l'épouse. Les deux modes de lecture, textuel et iconographique, investissent la page différemment pour créer une distorsion de la vision de l'ensemble et obligent le lecteur à rassembler les deux lectures qui s'offrent à lui. Cette reconstruction par le lecteur donne toute l'ampleur dramatique à l'illustration.

La complémentarité entre le texte et l'illustration, au même titre que leur distorsion mutuelle, peut servir à renforcer la valeur du message. La double page 30-31[114] met en scène Barbe bleue, furieux, ordonnant à sa femme de venir subir son châtiment. Le personnage est montré dans toute sa puissance et sa grandeur gargantuesque. Son corps arrondi et proéminent est tendu sous la force de son cri. Ses bras, écartés, brandissent le coutelas. L'illustration nie la pliure pour investir tout l'espace de la double page. Le texte, lui, renforce l'impression de grandeur de Barbe bleue. Deux paragraphes jalonnent le bas des pages dans une symétrie manifeste. Les paragraphes soulignent la rondeur du personnage et sont presque écrasés par celui-ci. Ils sont relégués aux bords des pages pour laisser la place au personnage.

Une autre manière d'utiliser le support pour renforcer la complémentarité des lectures iconiques et textuelles est mise en œuvre sur la double page 34-35[115]. On assiste ici à la scène où la jeune femme manque de se faire trancher la tête, avant que ses frères ne viennent à son secours. L'image qui est majoritairement disposée sur la page de droite représente la femme en gros plan, la tête relevée, le couteau commençant à lui transpercer la gorge. Ses cheveux tombent sur la page de gauche, dans une horizontalité surprenante, due peut-être à la peur ou à sa coiffure. Le texte renforce cette horizontalité par sa

[114] Annexe B. 13.
[115] Annexe B.14.

disposition sur la page de gauche, juste au-dessus de la chevelure. Mais la pliure de la page n'implique pas la coupure du texte et son rejet à la ligne suivante : le dernier mot de la phrase continue sur la page de droite. La coupure instaurée par la pliure est donc niée par les deux modes de lectures qui investissent tout l'espace de la double page. Néanmoins, la lecture des énoncés visuels et textuels est dissociée, comme dans l'image précédente. L'image s'étend principalement sur la page de droite, retenant l'attention du lecteur. Mais la disposition du texte, en haut sur la page de gauche, et la fuite de la chevelure sur l'espace de gauche, amènent le lecteur à regarder l'intégralité de la double page. Son regard se pose sur le texte : le rejet du dernier mot, « la tête ! », l'oblige à recentrer son attention sur celui-ci. La tête de la jeune femme, comme son signifiant, semble destinée à être séparée de son corps.

Thierry Dedieu joue sur les nombreux ressorts possibles qu'offre la libre organisation interne de l'album pour associer les énoncés visuels et textuels en vue de la transmission d'un même message.

Maintenant que nous avons eu un aperçu des moyens utilisés par les illustrateurs dans l'ensemble des albums, il convient de voir comment chacun à leur manière ils mettent en place le conte de Barbe bleue pour livrer au lecteur une interprétation unique.

2- Un conte poussé aux confins de l'horreur par les « illustra-tueurs »

Certaines scènes de l'intrigue sont plus ou moins mises en avant selon les illustrateurs. La disposition du texte sur les pages joue un rôle majeur dans la succession des événements et des illustrations qui en sont faites. La première séquence qui retient notre attention montre le lien entre l'organisation du texte et la mise en image de celui-ci. Il s'agit de la représentation du mariage de Barbe bleue. Pour une meilleure compréhension des enjeux du choix de la disposition du texte pour l'image, nous évoquons la partie de campagne qui précède le mariage, sans pour autant nous arrêter précisément dessus.

Version 1 : Elsa Oriol	Version 2 : Thierry Dedieu
La partie de campagne	
…et le mariage	
- double page (6-7) ; - page de gauche : en arrière plan, des invités parlent entre eux - page de droite : au premier plan, Barbe bleue, de face, légèrement sur le côté, parle avec une jeune fille qui tourne le dos au lecteur	- double page (8-9) ; - pliure niée : de gauche à droite : un morceau de la barbe de Barbe bleue, sa main se tend vers la main d'une jeune femme dont on ne voit que le bras et qui offre sa main à Barbe bleue
	Le mariage de Barbe bleue
	- double page (10-11) ; - page de droite : Barbe bleue et son épouse face à l'autel que l'on peut imaginer ; la mariée, coiffée d'un voile, se tient aux côtés de son époux. Une fenêtre se détache du fond blanc, derrière les mariés. Un tapis rouge est déroulé sous les pieds des personnages. - page de gauche : le tapis continue et porte la traîne de la mariée.

La disposition du texte dans la version 2 permet à l'illustrateur d'investir l'espace de la double page pour représenter le mariage de Barbe bleue. Elsa Oriol choisit de montrer les personnages dans le cadre mondain de la partie de campagne, et leur attachement mutuel par le cadrage intimiste dans lequel ils sont surpris. Les personnages sont recentrés sur eux-mêmes, de façon à ce que ni le lecteur ni le personnage en arrière-plan ne viennent les troubler. La proximité entre Barbe bleue et la femme est mise exergue par leur disposition au premier plan sur la page, débordant dans un hors champ qui dérobe l'intégralité de l'image au lecteur. Dans la version 2, la séparation de la partie de campagne et du mariage en deux doubles pages distinctes est exploitée par Thierry Dedieu pour annoncer dès lors la découverte terrible que va faire la mariée. Le minimalisme du décor dans cette scène met en avant le choix de l'illustrateur de représenter un tapis marquant le chemin des époux vers l'autel. La couleur du tapis, rouge, est pour la première fois utilisée dans l'album. La restriction de la palette chromatique à cinq couleurs dans tout l'album invite le lecteur à porter une attention particulière à tout ce qui constitue une nouvelle teinte. La longue traîne du tapis rouge contraste avec le fond blanc et évoquera indubitablement dans l'esprit du lecteur la mare de sang dans laquelle marchera l'épouse quelque temps (pages) plus tard.

La séquence suivante annonce le départ de Barbe bleue et l'annonce de l'interdit. Nos deux illustrateurs décident de concrétiser cet instant soit en privilégiant la fonction narrative de l'image, chez Elsa Oriol, soit en favorisant l'instantanéité du départ pour renforcer le sentiment du lecteur d'être à un instant charnière dans le récit.

Version 1	Version 2
Le départ de Barbe bleue et l'interdiction de rentrer dans le petit cabinet[116]	
- pages 8-9 - pliure respectée ; fonction de temporalité - page de gauche : Barbe bleue et sa femme se disent au revoir ; ils sont positionnés dans une attitude similaire à celle de leur rencontre, proches, face à face, tournés de manière à ce que le lecteur vois le visage de Barbe bleue et n'aperçoive que légèrement celui de l'épouse - la jeune femme tient les clés dans ses mains, discrètement - elle porte une robe blanche au corsage rouge - page de droite : le texte qui est inséré au centre, prend la forme irrégulière du chemin sur lequel le carrosse de Barbe bleue est représenté de derrière, eu haut de la page	- pages 12-13 - double page - page de gauche : la jeune femme de profil, dans une posture d'attente ; le texte en bas de page (énonciation des fonctions des clés) - page de droite : Barbe bleue de profil, tourne le dos à sa femme en lui tendant le trousseau de clé ; le texte en bas de page (énonciation de l'interdit et départ de Barbe bleue)

Le départ de Barbe bleue et les directives qu'il laisse à sa femme ne sont pas propices aux mêmes émotions suivant les deux illustrations que nous étudions. Elsa Oriol choisit d'insister sur la séparation des époux qu'implique ce départ. La page de gauche montre les époux au moment des adieux. Ils sont représentés dans une attitude similaire à celle qui montre la partie de campagne. Leur proximité est mise en avant par leurs postures recentrées sur eux-mêmes. La femme, si elle n'est plus tournée dans le même sens que sur la page précédente, porte son regard sur son mari. On ne perçoit qu'un morceau de son visage, comme s'il était réservé au regard jaloux de son époux. La page de droite marque l'avancement dans la temporalité : le mari n'est plus auprès de sa femme mais dans ce carrosse qui s'éloigne, hors du champ de vision du lecteur et de la mariée. La séparation entre les personnages est ressentie par l'absence de ces derniers dans l'espace de la page. Le délaissement de l'épouse est alors d'autant plus marqué que le carrosse s'éloigne, sans qu'aucune personne ne transparaisse à l'intérieur. Le dessin minimaliste de Thierry Dedieu quant à lui fige la séparation entre les personnages de manière brutale. Barbe bleue tourne

[116] Annexe B. 16.

le dos à sa femme, sans aucun regard pour elle. Il est représenté de profil, tourné vers la droite de la page de droite, prêt à partir loin de sa femme, hors de l'espace de la page. Le geste de Barbe bleue qui tend le trousseau de clé à son épouse concentre toute la charge émotive de l'image. La verticalité des personnages contraste avec ce bras à l'horizontal. L'interdiction de Barbe bleue prend toute sa puissance par ce bras tendu, inflexible.

La tentation d'aller à l'encontre de l'interdit et d'ouvrir le cabinet est trop forte. Le lecteur voit l'épouse inévitablement poussée à la faute. L'image permet de rendre toute l'intensité de l'attente qu'a le lecteur de l'exécution de la faute par le personnage d'abord et ensuite de ce que cache le cabinet.

Version 1[117]	Version 2[118]
La descente des escaliers	
- page 12 : la descente de l'escalier - le texte est en haut à gauche de la page, il borde la pliure - la page de gauche représente l'épouse en haut de la page, en haut des escaliers. On voit son visage entièrement pour la seconde fois	- double page : 16-17 les escaliers commencent du haut de la page de gauche pour continuer sur la page de droite, où la jeune femme se trouve ; elle descend, un chandelier à la main - les escaliers sont matérialisés par des lignes marron bancales
L'ouverture du cabinet	
- page 13 : l'ouverture du cabinet : - le texte est en haut à droite, il borde la pliure - la jeune fille est vue de dos, à l'entrée d'un long couloir au bout duquel une porte close est représentée - la couleur de la porte, rouge sang, contraste avec la couleur du sol, un blanc qui brille	- double page : 18-19 - texte en bas de page de droite - de gauche à droite, l'avant-bras de l'épouse et sa main qui tient la clé, tendue vers la serrure, seul objet qui se détache de l'image

Elsa Oriol exploite la fonction de temporalité que donne la pliure dans l'espace de la double page, pour mieux scander son récit en séquences temporelles courtes, détaillant chaque pas que fait le personnage vers la faute. L'excitation et la peur de la jeune femme, consciente de faire quelque chose d'interdit, se lit dans le mouvement donné à son pas et dans l'expression de son visage. Des mèches s'échappent de ses cheveux, sa robe est peinte de façon à donner une impression de mouvement, le tissu se mélangeant aux murs des escaliers. Ces derniers accentuent le mouvement par leur forme en spirale. Seule la couleur rouge donne une teinte nuancée à cette illustration au fond blanc et noir. Cette couleur

[117] Annexe B. 17.
[118] Annexe B. 8 et B. 12.

enserre le corsage de la jeune femme et teinte ses joues, renforçant son expression de doute. La séparation entre les deux pages est concrétisée par la vue d'ensemble que la page 13 offre au lecteur. De la fuite en avant que proposait l'illustration précédente, notre regard est arrêté dans la course de la femme par la vue de dos de celle-ci, stoppée nette à l'approche de son but. L'arrêt est d'autant plus brutal qu'à l'opposé de la page antérieure qui privilégiait le mouvement, le lecteur est invité à prendre la place du personnage, face à la porte du cabinet interdit. La perspective de l'image, libre de prendre de l'ampleur sur ce format impressionnant, fige la progression du récit pour mieux sublimer l'angoisse de la découverte, en même temps que de mesurer toute la faute que fait l'épouse. Les teintes blanches et rouges se déclinent sur cette page comme une annonce au bain de sang à venir. Le sol et les murs blancs contrastent avec le rouge des portes et du corsage de la mariée. Le coup de pinceau de l'illustratrice, qui dévoile une peinture aux traits marqués, donne le sentiment que la peinture rouge des portes bave sur le sol. Celui-ci est d'ailleurs particulièrement brillant. Le rouge qui s'en détache procure alors au lecteur une sensation troublante, comme si le sol était taché de traces de sang indélébiles.

Thierry Dedieu favorise l'exploitation de la double page pour donner à ses illustrations une instantanéité prégnante, dans laquelle toute l'intensité de l'émotion passe par le minimalisme de l'image. La descente des escaliers vers le lieu fatal investit l'espace de la double page. Les escaliers, représentés par des lignes marron semblent être infinis. On devine qu'ils commencent au-delà de l'illustration pour continuer hors de notre champ de vision. Aucune émotion ne transparait sur ce visage. La posture, bien plus que le visage, montre l'empressement du personnage. La technique utilisée par l'illustrateur ne permet effectivement pas la peinture des expressions du visage, le personnage étant représenté par sa silhouette. La vitesse de la descente des escaliers est transmise par la posture de la femme. Celle-ci relève sa robe et enjambe les marches d'un pas assuré. Sa position sur la page joue également un rôle dans cette impression de vitesse : elle est représentée en bas de la page de gauche et s'apprête à sortir de notre champ de vision. La double page suivante fige, par un plan rapproché sur l'avant-bras de l'épouse, l'ouverture même du cabinet. L'infraction de l'interdit est mise en exergue par le recentrement de l'image qui exclut toute émotion autre que celle que suscite l'ouverture du cabinet. L'intensité dramatique ne passe pas par les émotions du personnage mais par l'attente aussi forte du lecteur de connaître ce qui se cache derrière cette porte, derrière cette page.

La découverte de ce qui se cache dans ce cabinet change la curiosité du personnage en terreur pure et simple mais le lecteur, lui, s'il est plein de cette angoisse n'en a pas moins perdu la curiosité de connaître la fin de l'histoire.

Version 1	Version 2
La découverte des épouses égorgées[119]	
- double page : 14-15 - gros plan sur les pieds des personnages - image séparée en deux horizontalement par la rupture entre le sol blanc, et le sol baigné de sang / jeu sur les pieds réels et les reflets qu'offre le sang - image séparée en deux verticalement par la porte qui s'ouvre et par la coupure formelle de la pliure / jeu sur les pieds de l'épouse vivante et ceux des épouses mortes	- double page : 20-21 - lecture de gauche à droite : le personnage est représenté figé dans l'encadrement de la porte ; la page de droite illustre les corps des épouses mortes rendus à l'état de squelette, suspendus au plafond - superposition des trois couleurs différentes : blanc, rouge et marron / jeu sur cette superposition renforçant les effets d'ombre et de lumière

Le format de l'album illustré par Elsa Oriol, impressionnant par sa longueur, prend pour cette illustration tout son sens. Le lecteur est placé face à la porte, à l'intérieur de la pièce. Le plan au plus près du sol s'étale tout au long de la page pour donner une profondeur à la tâche de sang qui inonde le sol. L'illustratrice joue sur d'autres lignes de perspectives pour exploiter au mieux le gros plan. La porte, et son reflet dans le sang, constitue une seconde séparation verticale, parallèle à la pliure formelle du livre. La page est ainsi découpée en deux espaces distincts : celui où la femme entre dans le cabinet, et celui où les femmes mortes sont suspendues au-dessus du sol. La symétrie entre les pieds de la nouvelle et des anciennes épouses qui en découle place la jeune femme sur le même plan que celles qui l'ont précédée. La frontière entre les deux mondes semble bien mince et est mise à mal par le reflet qu'offre la tâche de sang sur le sol. La jeune épouse manque de poser son pied sur le sang et celui-ci s'y reflète, comme ceux des épouses précédentes. La blancheur des chaussures de l'épouse contraste avec le sang dans lequel il se mire. Le jeu sur les couleurs rouge et blanche se décline tout au long de l'album pour renforcer l'avancée vers l'erreur fatale de la jeune femme. L'horreur qui se dégage de l'illustration est exacerbée par le contraste qu'offrent les pieds inanimés des épouses mortes et ceux de la mariée, interrompus dans leurs mouvements par la surprise de la découverte macabre. Les femmes égorgées sont suspendues et leurs pieds pendent inertes au-dessus du sol tandis

[119] Annexe B. 18.

que le pied de la jeune femme est suspendu dans son mouvement, son corps étant tout entier saisi par la terreur.

L'horreur n'est pas suscitée de la même manière par Thierry Dedieu. Les effets de contraste entre les différentes superpositions de papiers de couleurs se lient sur l'espace de la double page pour transmettre au lecteur toute l'angoisse de la scène. La femme est montrée dans l'encoignure de la porte, laissée grande ouverte sous l'effet de sa surprise. L'obscurité de la pièce est montrée par le faisceau de lumière qui entre dans le cabinet à l'ouverture de la porte. La femme demeure figée à l'entrée du cabinet et dans un mouvement d'horreur, elle relève sa main vers sa bouche, comme pour retenir le cri qui semble s'y échapper. L'ombre que sa silhouette projette dans la pièce agrandit l'espace que prend le personnage et intensifie l'horreur ressentie par celui-ci. L'obscurité de la pièce dévoile alors un sol couvert intégralement de sang. Les femmes égorgées sont disposées sur la page de droite, créant un effet de proximité avec le lecteur. En effet, les superpositions des plans rouge et marron, délimitant respectivement le sol et les murs de la pièce, donnent une perspective à cette dernière et permettent de replacer les corps des femmes dans un plan particulier. Le lecteur surplombe la scène du fond de la pièce. Il voit alors au premier plan les épouses mortes. Celles-ci ne sont plus que des squelettes, suspendus au-dessus du sol. La silhouette d'un squelette est bien plus reconnaissable et choquante que celle d'une femme égorgée. L'illustrateur exploite au maximum le jeu de contraste entre les plans grâce à ses découpages : les os blancs des squelettes offrent des contrastes saisissants avec le fond marron. Les orbites remplies de couleur semblent jeter des regards autour d'eux. L'effet est saisissant pour le squelette du milieu qui tourne son regard vers la nouvelle épouse, et absolument époustouflant pour le squelette au premier plan qui plante son regard moqueur dans les yeux du lecteur. Les jeux d'ombres soulignent les cavités du squelette ce qui donne une expression au « regard ». De même que les mâchoires ouvertes se figent dans un sourire morbide. Thierry Dedieu favorise une technique à priori peu propice à l'illustration des émotions pour rendre aux images toute leur instantanéité. L'utilisation des contrastes et des gros plans scande les péripéties pour dévoiler au lecteur un univers angoissant.

Nos deux illustrateurs jouent à leur manière sur la matérialité de l'album et avec les techniques qu'ils utilisent pour susciter l'angoisse et l'horreur chez le lecteur. Elsa Oriol nous invite à entrer dans le monde de Barbe bleue par sa peinture brouillée qui dynamise le mouvement autant qu'elle fige l'instant présent. La temporalité du récit demeure le fil conducteur de ses illustrations qui suivent pas à pas le personnage, ses doutes et ses peurs. Elle offre une relecture intéressante du conte en présentant le personnage de Barbe-bleue

avec un visage intriguant mais un charme indéniable. L'attitude froide et distante de l'homme contraste avec l'impatience de la jeune épouse qui se précipite vers le cabinet interdit. L'attitude froide et stoïque que conserve Barbe-bleue lors de l'exécution du châtiment de l'épouse témoigne de l'absence de pitié et de pardon de cet homme. Toute son attitude laisse penser que le voyage qui l'a éloigné de sa femme n'était qu'un prétexte pour tester sa fidélité. Le lecteur contemporain peut se reconnaître dans la faute commise par l'épouse tandis que l'attitude sans appel de Barbe-bleue inquiète et donne à voir au lecteur les conséquences que peuvent avoir des actes pour lui anodins. La confiance de l'époux trahi ne se regagne pas ici. Thierry Dedieu nous livre un Barbe-bleue totalement différent. Il apparaît au regard du lecteur dans toute sa démesure par son profil semblable à celui d'un ogre. Le personnage est présenté comme centré sur lui-même, il ne suscite pas la sympathie et ne retient pas l'attention du lecteur par son charme, bien au contraire. Alors qu'Elsa Oriol humanise les actes funestes de Barbe-bleue pour les rendre encore plus terrifiants, Thierry Dedieu insiste sur la faute commise par l'épouse. Le caractère minimaliste de l'image, qui décompose au plus près les moments de l'ouverture du cabinet, invite à avoir un regard sévère sur l'épouse. Celle-ci semble avoir plus peur de la punition (la scène du dialogue avec sa sœur Anne, longuement exploitée par l'illustrateur, intensifie sa peur) qu'un réel regret de ne pas avoir écouté son époux. Le châtiment, extrême, que réserve Barbe-bleue correspond à son profil gargantuesque. Le lecteur n'est donc pas invité à s'attarder sur ce personnage qui est si fidèle à son image, mais à regarder la femme, littéralement mise à nue par Barbe-bleue.

CONCLUSION

Au terme de notre enquête, plusieurs constats ont pu être dégagés pour cerner au mieux le phénomène de l'adaptation des contes de Perrault dans les albums pour enfants depuis ces cinq dernières années. Si les tendances éditoriales sont à l'ouverture – ouverture vers les contes du monde, contes populaires, contes classiques occidentaux - Perrault continue à occuper une place hégémonique dans le champ éditorial français si on considère le petit nombre de ses contes. Les multiples adaptations en albums isolés témoignent d'une attention portée au conte lui-même plus qu'à un ensemble de conte. Ce réinvestissement de la part des éditeurs ne signifie pas cependant une considération identique pour l'œuvre source ni ne relève des mêmes enjeux. La fonction de « thèmes-refuge » dont parle Annie Renonciat à propos des reprises des contes de Perrault dans l'imagerie populaire du XIXe

siècle est encore aujourd'hui une explication pertinente de la publication de ces contes dans la littérature jeunesse. Les éditeurs se servent de cette matière connue de tous comme une source sûre de vente. Cependant, ignorer la réception de ces œuvres équivaut à ne porter attention qu'à la partie visible de l'iceberg. Les adaptations des contes trouvent leur public, que ce soit des adaptations créatrices ou non. La diffusion et la transmission de ces histoires passent par leur adaptation iconographique. Peu importe la qualité de l'œuvre : les contes de Perrault sont transmis aux lecteurs actuels par des transpositions iconographiques du conte. Aux vues de l'importance des stratégies éditoriales en matière d'adaptation, un autre constat s'impose à nous. Une partie non négligeable des publications des contes de Perrault dépasse cette fonction de « valeur-refuge » qui leur est dévolue et prend en considération le récit pour lui-même. L'adaptation iconographique qui en résulte est alors le fruit d'un travail réfléchi de l'illustrateur sur le conte. Dès lors, l'adaptation relève d'une lecture nouvelle, éclairée par l'illustrateur.

L'album isolé apparaît comme la forme la plus propice à ce déploiement de l'image de l'illustrateur. La publication d'un seul conte par album donne à l'histoire un crédit et une légitimité qu'elle ne doit qu'à elle seule. L'album en entier est pensé pour ce conte. Il donne à lire l'histoire racontée par son format, son organisation interne autant que par la page ou la double page. Tout est lecture et cette liberté d'investissement d'espaces multiples favorise l'invention de l'illustrateur. Ce support est donc privilégié pour déployer tous les ressorts de l'adaptation en image du conte. Son actualisation passe par l'image qui donne au lecteur à voir de nouveaux éclairages à l'histoire. Les contes sont connus, lus et écoutés maintes fois, pourtant ils continuent d'être adaptés, et d'être relus encore plus. Cet intérêt sans cesse renouvelé pour les contes n'est pas l'objet de notre étude, nous le constatons seulement, mais ce qui est marquant, c'est la propension des contes a être transmis par le support qu'est l'album. Les ressources que puisent les illustrateurs dans ce support leur permettent d'offrir au lecteur une appréhension nouvelle de l'œuvre de Perrault. Le lecteur qui connaît les contes par cœur prend un plaisir nouveau à chaque adaptation. Les illustrateurs, par leurs techniques diverses et leurs regards suscitent des émotions et des sensations différentes selon les univers qu'ils construisent autour des personnages et des péripéties qu'ils choisissent de mettre en image.

Le choix des illustrateurs de se confronter aux contes de Perrault apparaît comme un gage de leurs capacités professionnelles : se confronter à une matière aussi reconnue et visitée est un moyen de montrer qu'on est capable de le faire, et de rivaliser avec ceux qui les ont précédés. Ce constat, qui peut paraître puéril, cache une autre réalité essentielle des

enjeux de l'adaptation iconographique des contes. La multiplicité des adaptations en images des contes n'amoindrit pas la lecture du conte. Le lecteur ne se lasse pas d'entendre et de lire maintes et maintes fois le dialogue entre l'épouse de Barbe bleue et sa sœur Anne, attendant avec une impatience mêlée à l'appréhension l'annonce de l'arrivée des frères tant espérée. L'organisation du texte et de l'image sur la page et dans l'album suscite des émotions et des sensations qui, si elles ont déjà été éprouvées, sont toujours aussi fortement ressenties par le lecteur. L'illustrateur use de toutes les possibilités que lui offre l'album pour jouer avec le texte et l'image : on pense, non sans en rire, au clin d'œil de Thierry Dedieu coupant formellement la « tête » du reste de la phrase dans *Barbe bleue*. Mais c'est également un jeu entre l'image donnée au regard du lecteur et les techniques d'illustrations qui permet au lecteur de toucher du doigt l'imaginaire. Miss Clara réussit à transporter le lecteur dans l'univers de Peau d'âne en dévoilant la plasticité de l'œuvre et lui offre alors la clé de l'invention du merveilleux.

Les contes de Perrault sont une matière inépuisable, tout autant que l'album un support modelable à l'infini et si les illustrateurs actuels voient dans leur adaptation une sorte de rituel de passage pour accéder à la renommée, c'est au profit des lecteurs et pour leur plus grand plaisir.

ANNEXES

Annexe A

La Belle au bois dormant							
	Version originale						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
		2005	Larousse	Mes premiers contes larousse	25 cm	Anne Wilsdorf	
		2008	Autrement Jeunesse	Autrement Jeunesse	38 cm	Pierre-Olivier Leclercq	
		2009	Lito	Minicontes classiques		Candy Bird	
	Version adaptée						
	Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	Filiation avec l'auteur revendiquée	2005		Tournebride	19 cm	non mentionné	non mentionné
			Disney Hachette	Mon premier album	21 cm	non mentionné	collaboration de Katherine Quenot
			Disney Hachette		21 cm	non mentionné	non mentionné
	Filiation avec l'auteur non revendiquée	2007	Hachette Jeunesse	Charlotte aux fraises Les Fraisi-princesses	23 cm	Eva Mason	John Huxtable
			Hachette Jeunesse Disney Company	Ma p'tite collec'	18 cm	non mentionné	non mentionné
		2008	Edition de la Seine	1000 Feuilles	16 cm	Van Gool	non mentionné
			Hachette Jeunesse Disney Company	Disney cinéma: les chefs d'œuvres	29 cm	non mentionné	non mentionné
					24 cm	non mentionné	non mentionné
				Disney présente	27 cm	non mentionné	non mentionné

Le petit poucet	Version originale						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
		2005	Larousse	Mes premiers contes larousse	25 cm	Katja Gehrmann	
		2006 Nouvelle édition	Nathan	Les petits cailloux	20 cm	Charlotte Roederer	
		2006	Clé international		21 cm	Luciniana Fernandez	
		2007	Gallimard Jeunesse	La clé des contes	27 cm	Miles Hyman	
		2008	Gallimard Jeunesse	Folio Benjamin	23 cm	Miles Hyman	
		2009	Gallimard Jeunesse	Folio Benjamin	Livre lu	Miles Hyman	Lu par François Morel
	Version adaptée						
	Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	Filiation avec l'auteur revendiquée	2005	Hemma	Un conte	20 cm	Liliane Crismer	Delphine Lacharron
		2006	Père Castor Flammarion	Les classiques du Père Castor	18X21 cm	Ronan Badel	non mentionné
		2007	Hachette Jeunesse	Berlingot	18 cm	Nathalie Novi	Sophie Koechlin
		2008	Fleurus	Contes et jeux	24 cm	non mentionné	Emilie Beaumont
		2010	Tourbillon	Tam-tam du monde	22 cm	Alessandra Vitelli	non mentionné
	Filiation avec l'auteur non revendiquée	2008	Milan Jeunesse	Une histoire à toucher	21 cm	Denis Cauquetoux	non mentionné
		2009	Lito	Minicontes classiques		Anja Klauss	Anne Royer

La barbe bleue	**Version originale**						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
		2005	Seuil Jeunesse		34 cm	Thierry Dedieu	
		2006	Clé international		21 cm	Luciana Fernandez	Traduction de l'espagnol
		2007	Gallimard Jeunesse	La clé des contes	27 cm	Zaû	
			Kaléodoscope		37 cm	Elsa Oriol	
	Version adaptée						
	Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	Filiation avec l'auteur revendiquée	2007	Edition Glénat	P'tit Glénat	30 cm	Sébastien Mourain	Jean-Pierre Kerloc'h
	Filiation avec l'auteur non revendiquée	aucune production					

Peau d'âne	**Version originale**						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
		2006	Edition art et comédie		18 cm	non mentionné	présenté par les Amis du Prieuré de Bray
		2007	Magnard Jeunesse		24X28 cm	Miss Clara	
		2008	Nathan	Les petits cailloux	20 cm	Gwen Keraval	
	Version adaptée						
	Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	Filiation avec l'auteur revendiquée	2005	Lito		30 cm	Claire Degans	non mentionné
		2009	Hachette Jeunesse	Berlingot	14X18X2 cm	Anja Klauss	Sophie Koechlin
	Filiation avec l'auteur non revendiquée	Aucune production					

Cendrillon

Version originale						
	Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	2005	Succès du livre Maxi-livre	Mes contes préférés	16 cm	Van Gool	participation de Léfèvre, Loiseaux, Nathan-Deillier
	2006 Nouvelle édition	Nathan	Les petits cailoux	20 cm	Edith Baudrand	
	2009	Minédition	Un livre d'image minéditions	30 cm	Kveta Pacovska	
		Père-Castor Flammarion	Les classiques du Père Castor	21X18X0,2 cm	Charlotte Gastaut	

Version adaptée						
Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
Filiation avec l'auteur revendiquée	2006	Lito		30 cm	Claire Degans	
	2007	Hachette Jeunesse	Berlingot	18 cm	Emilie Chollat	Sophie Koechlin

	Filiation avec l'auteur non revendiquée	2005	Hachette Jeunesse Disney Company		21 cm	non mentionné	non mentionné
		2006	Maxi-livre Succès du livre	Puzzles plein la vue	21 cm	non mentionné	sous la direction d'Alexandro Falco
				P'tits contes	26 cm	non mentionné	Atelier Gérard Finel
			Edition Quatres fleuves		27 cm livre animé	conçu par Mathew Reinhart	traduction de Sabine Minssieux
			Chlorophyl édition		21 cm	Jess Stockham	Traduction de Cynthia Honoré
			Gründ	Contes de fées en trois dimensions	27 cm	Fran Tatcher	Marie Demay de Goustine
		2007	Hachette Jeunesse	Charlotte aux Fraises Les Fraisi-princesses	23 cm	Scott Neely	Megan E.Bryant traduction par Emmanuelle Lepetit
			L'Ecole des loisirs	Loulou et Cie	23 cm	Kimiko	non mentionné
			Hachette Jeunesse Disney Company	Ma p'tite collec' Disney	18 cm	non mentionné	non mentionné
		2008	Lito	Minicontes puzzles	16 cm	Marion Girerd	Virginie Aladjidi
			Envie de lire	Ma petite bibliothèque	25 cm	Van Gool	non mentionné
			Hachette Jeunesse Disney Company	Mickey Club du livre	24 cm	non mentionné	non mentionné
				Collect'or	30 cm	non mentionné	non mentionné

Le chat botté	Version originale						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
		2006	Epinal		20 cm	conception de Thierry Desailly	
		2009	La joie de lire		22,5 cm	Albertine	
	Version adaptée						
	Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	Filiation avec l'auteur revendiquée	2005	Clé internationale	Graine de lecture	21 cm	Lucinana Fernandez	Isabelle Parisot
			Succès du livre Maxi-livres	Raconte-moi une histoire	31 cm	Van Gool	Lefèvre, Loiseaux, Nathan-Dellier et Charles Meunier
		2006	Edition Joussour	Contes du lac bleu	24X25 cm	Bertrand Guarini	non mentionné
		2006 Nouvelle édition	Nathan	Les petits cailloux	20 cm	Charlotte Roederer	Marie-France Floury
		2006	Edition LLC	Mes plus beaux contes classiques	29 cm	Utsav Bhattacharya	Vaijayanti Savant Tonpe
			Clé international		21 cm	Lucinana Fernandez	Clara Andradr adaptation, traduction
		2007	Hachette Jeunesse	Berlingot	18 cm	Olivier Latyk	Sophie Koechlin

			Danger public	Les mots à l'endroit	33 cm	Anne Sorin	Katia Wolek pour les enfants dylexiques
		2009	Circonflexe	Aux couleurs du temps	22,5 cm	Paul Galdone	
			Seuil Jeunesse	Petits contes du tapis	25 cm livre lu	Thomas Perino	conté par Alain Gaussel
	Filiation avec l'auteur non revendiquée	2006	Hemma	Contes du premier âge	20 cm	Carlos Busquets	Nathalie Monnin
		2007	Milan Jeunesse	Une histoire à toucher	21 cm	Dan Kerkeroux	non mentionné
			L'Ecole des Loisirs	Loulou et Cie	23 cm	Kimiko	non mentionné
		2008	Grûnd	Le petit théâtre	29 cm	Peter Stevenson	non mentionné
			Envie de lire édition	Ma petite bibliothèque	25 cm	Van Gool	non mentionné
			Edition de la Seine	1000 Feuilles	16 cm	Van Gool	non mentionné
		2009	Lito	Minicontes classiques	20 cm	Pascal Vilcollet	Anne Royer
		2010	Cerise Bleue	Des personnages en couleurs et en relief	15 cm	non mentionné	non mentionné

Riquet à la Houppe	**Version originale**						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
		2006	Larousse	Mes premiers contes larousse	25 cm	Ronan Badel	
	Version adaptée						
	Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
aucune production							

Les Trois souhaits	**Version originale**						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	aucune production						
	Version adaptée						
	Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	Filiation avec l'auteur revendiquée	aucune production					
	Filiation avec l'auteur non revendiquée	2007	Seuil Jeunesse	Petits contes du tapis	25 cm	Marc Daniau	Conté par Bernard Chèze
		2008	OQO Edition	Contes pile-poil	24 cm	Gabriel Pacheco	Eva Mejuto traduction de Marion Duc

Les fées	**Version originale**						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
		2005	Magnard Jeunesse		24 cm	Sybille Knapp	
		2009	Magnard Jeunesse		27,5 cm	Charlotte Gastaut	
	Version adaptée						
	Filiation	**Année**	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
	Filiation avec Perrault revendiquée	aucune production					
	Filiation avec l'auteur non revendiquée						

Le petit chaperon rouge	Version originale						
		Année	**Edition**	**Collection**	**Format**	**Illustrateur**	**Auteur/ traducteur/ autre autorité**
		2005				Pomme	
		2006	Clé international		21 cm	Lucinia Fernandez	Œuvre traduite en espagnol
			Gallimard Jeunesse	La clé des contes	27 cm	Georg Hallensleben	
		2007	Gallimard Jeunesse	Folio Benjamin	23 cm	Georg Hallensleben	
			Seuil Jeunesse		32 cm	Christian Roux	
		2008	Bibloquet		24 cm	Maud Riemann	
		2009	Les doigts qui rêvent		braille	Warja Lavater	
			Lito	Minicontes classiques	20 cm	Céline Chevrel	Anne Royer
			Thierry Magnier			Nathalie Lété	

BIBLIOGRAPHIE

I- Outils bibliographiques pour le recensement des livres et des collections

Bibliographie nationale française, cumulatifs de 2005, 2006, 2007, 2008, 2009. [En ligne]. Disponible sur le World Wide
Whttp://bibliographienationale.bnf.fr/Series/BibNatFraSeries.jsp

II- Références bibliographiques sur la littérature de jeunesse

a- Perspective historique

CANI Isabelle ; CHABROL-GAGNE Nelly ; D'HUMIERES Catherine (éd.). *Devenir adulte ou rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*. Clermont-Ferrand : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2008. – 493 p.

EMBS, Jean-Marie ; MELLOT Philippe. *100 ans de livres d'enfants et de jeunesse 1840-1940*. Paris : Editions de Lodi, 2006. – 300 p.

ESCARPIT, Denise (éd.). *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à d'aujourd'hui*. - Paris: Magnard, 2008. - 473 p.

GLENISSON, Jean ; LE MEN Ségolène (éd.). *Livre d'enfance et de jeunesse en France*. - Bordeaux: Société des bibliophiles de Guyenne, 1994. - 332 p.

NIERES-CHEVREL, Isabelle. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris: Didier Jeunesse, 2009. - 238 p. - (Passeurs d'histoires)

PIFFAULT, Olivier (éd). *Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui : Babar, Harry Potter & Cie*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2008. – 580 p.

PERRIN, Raymond. *Littérature de jeunesse et presses des jeunes au début du XX ème siècle : esquisse d'un état des lieux, enjeux et perspectives : à travers les romans, les contes, les albums, la bande dessinée et le manga, les journaux et les publications pour la jeunesse*. Paris : L'Harmattan, 2007. – 555 p.

RENONCIAT, Annie; GOULD, Paul (éd.). *Livre d'enfance, livres de France = The changing face of children's literature in France*. - Ed. Bilingue = Bilingual ed. - Paris: Hachette jeunesse, 1998. - 164 p.

FERRIER, Bertrand. *Tout n'est pas littérature ! La littérature à l'épreuve des romans pour la jeunesse*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009. – 450 p. – (Interférences)

b- L'illustration pour la jeunesse et l'album

Approche historique

GOUREVITCH, Jean Paul. *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*. Paris : Editions Alternatives, 1994. – 1 vol, 127 p.- (Collection Alternatives graphiques)

NOESSER, Laura. « Le livre pour enfants ». *Histoire de l'édition française. Tome IV, Le livre concurrencé (1900-1950).* [MARTIN, Henri-Jean ; CHARTIER, Roger; VIVET, Jean-Pierre]. Paris: Promodis, 1986, p.483-494.

PERROT, Jean (éd.). *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse : actes du congrès international*. Paris : CRDP de l'Académie de Créteil, 1991. – 279 p. – (Argos)

Approche pédagogique

BARNEOUD-ROUSSET, Anne-Laure. « Lire les images au cycle 3 : mettre en relation le texte et les images dans les albums ». Mémoire de Master 1 : Université Stendhal-Grenoble 3, 2005. – 94 p.

DEMOUGIN, Françoise. *Voir ou lire : pour une éducation du regard*. Paris : L'Harmattan, 2003. – 192 p.

JOLY, Martine. *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe.* Paris : Armand Colin, 2005. – 1 vol, 196 p. – (Collection Armand Colin cinéma)

LANGLADE Gérard ; ROUXEL Annie. *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004. – 391 p.

LORTIC, Elisabeth. « Ecrire avec des images : comment écrire et illustrer les livres d'enfants ? ». *La revue des livres pour enfants*, 2003, n°214, pp.108-113

MONTIER, Jean-Pierre (éd.). *A l'œil des interférences textes/ images en littérature.* - Rennes:
Presses Universitaires de Rennes, 2007. - 328 p. - (Interférences)

RENONCIAT, Annie (éd.). *L'image pour enfants, pratiques, normes, discours.* Poitiers : La Licorne, 2003. – 344 p.- N° 65

Sur l'album

CONNAN-PINTADO, Christiane, GAIOTTI, Florence et POULOU Bernadette (éd.). *L'album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?.* Pessac : Presses Universitaire de Bordeaux, 2008. – 314 p.

GONDRAND, Hélène; MASSOL, Jean-François (éd.). *Textes et images dans l'album et la bande-dessinée pour enfants.* - Grenoble: CRDP [Centre régional de documentation

pédagogique] de l'Académie de Grenoble, 2007. - 186 p. - (Les cahiers de Lire écrire à l'école)

NIERES-CHEVREL, Isabelle. « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants ». *La revue des livres pour enfants,* 2003, n°214, pp.69-81

VAN DER LINDEN, Sophie. « L'album entre texte, image et support ». *La revue des livres pour enfants,* 2003, n°214, 59 p.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Lire l'album*. – 2ème édition. Le Puy-en-Velay : L'Atelier du Poisson soluble, 2006. – 1 vol, 166 p.

III- Sur le conte

a- Généralités

ROBERT, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France: de la fin du XVII ème à la fin du XVIII ème*.- 2ème édition. - Paris: Honoré Champion, 2002. - 558 p.- (Lumière Classique)

SERMAIN, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières.* Paris: Desjonquères, 2005. - 284 p. - (L'esprit des lettres)

VELAY- VALLANTIN, Catherine. *L'histoire des contes*. Paris : Fayard, 1992. – 359 p. – (Nouvelles études historiques)

HERNANDEZ, Soazig. *Le monde du conte : contribution à une sociologie de l'oralité.* – Paris : L'Harmattan, 2006. – 317 p. – (La librairie des humanités)

D'HUMIERES, Catherine. *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre.* Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008. – 329 p. – (Littératures)

PERROT, Jean (éd.). *Les métamorphoses du conte*. Bruxelles ; Bern ; Berlin : P. Lang, 2004. – 389 p. – (Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance)

b- Sur les Contes de Perrault

Les Contes au fil de l'histoire

BRICOURT, Bernadette. « La guerre en dentelle ». *La grande oreille,* 2003, n°18, pp.28-33.

A. COLLOGNAT, M-C. DELMAS (dir.), *Les contes de Perrault dans tous leurs états*. Paris : Omnibus, 2007. – 1047 p.

DE PALACIO, Jean. « Métamorphoses de Barbe Bleue au tournant du siècle ». *La grande oreille,* 2003, n°18, pp.46-51

GELINAS, Gérard. *Enquête sur les Contes de Perrault*. – Paris : Imago, 2004. – 266 p.

PERROT, Jean (éd.). *Tricentenaire Charles Perrault : les grands contes du XVIIIème siècle et leur fortune littéraire.* Paris: Press éd. , 1998. - 389 p.- (Lectures d'enfance)

PINTADO, Christiane. « Le retour de Peau d'âne dans la littérature de jeunesse ». *Lire et écrire à l'école,* 2004, n°22, pp. 8-14.

VELAY-VALLANTIN, Catherine. « Le miroir des contes. Perrault dans les Bibliothèques bleues ». *Les usages de l'imprimé*. [CHARTIER, Roger (éd.)]. Paris : Fayard, 1987, pp. 129-185.

VELAY-VALLANTIN, Catherine. « Charles Perrault n'a jamais existé ». *La grande oreille,* 2003, n°18, pp.36-40.

L'illustration des contes

CASSIRAME, Brigitte. *Les contes de Perrault illustrés par Gustave Doré: approche sémiologique du texte et de l'image*. - Paris: Publibook, 2007. - 213 p.

PERROT, Jean. « L'illustration des contes de Perrault ». *La grande oreille*, 2003, n°18, pp.56-61

RENONCIAT, Annie. « Et l'image, en fin de conte ? Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie. ». *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, 1992, n° 78, pp. 103-123.

VELAY-VALLANTIN, Catherine. « Barbe-Bleue, le dit, l'écrit, le représenté ». *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle,* 1992, n° 78, pp.75-90.

c- Les contes et les bibliothèques

EZRATTY, Viviane ; LEVEQUE, Françoise. *Le livre pour la jeunesse, un patrimoine pour l'avenir : de quelles sources disposent les chercheurs, enseignants, bibliothécaires, éditeurs ? : actes des Rencontres interprofessionnelles, les 14 et 15 novembre 1994 au lycée Henri IV, Paris.* – Paris : Agence culturelle de Paris, 1997. – 125 p.

CEVIN, Evelyn (éd.). *Conte en bibliothèque.* - Paris: Éditions du Cercle de la Librairie, 2005. - 267 p. - (Bibliothèques)

IV- Sur l'adaptation

DOUSTEYSSIER-KHOZE, Catherine ; PLACE-VERGHNES, Floriane (éd). *Poétique de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours.* Berlin : P.Lang, 2006. -361 p.

ARON, Paul. *Histoire du Pastiche*. Paris : PUF, 2008. – 280 p. – (Les littéraires)

SANGSUE, Daniel. *La Relation parodique*. Paris : José Corti, 2007. -380 p.

ZIPES, Jack. *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Paris : Payot, 1986. -278 p. – (Bibliothèque historique)

V- Sitographie

a- Sur les contes

Les contes de Perrault

BRUNN, Alain. « Tous contes faits », *Acta Fabula*. [En ligne]. vol. 17, n°5, 2006. Disponible sur le World Wide Web: http://www.fabula.org/revue/document1611.ph

b- L'illustration des contes de Perrault

JACQUES, Georges. « Du texte à l'illustration. Ambiguïtés féminines dans les Contes de ma mère l'Oye. », *Carnets des échanges départementaux.* [En ligne]. Louvain-la-Neuve : Département d'études romanes, n° 2, avril 2001. [Consulté le 15/04/2010]. Disponible sur le World Wide Web : http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php3?id_article=41

c- Sur l'album

GAIOTTI, Florence. « Où comment et où finissent les albums ? (Rascal, Corentin, Ponti, Douzou) », *Le début et la fin : une relation critique*. [En ligne]. Fabula, 27 décembre 2007. [Consulté le 7/04/2010]. Disponible sur le World Wide Web : http://www.fabula.org/colloques/document781.php