

« Reconfigurations iconographiques du « Conte du genévrier » à travers les visions artistiques d'Alejandra Acosta et de Gilles Rapaport »

Introduction

Le « Conte du genévrier », dont le titre original en bas-allemand –*Plattdeutsch*– est « *Van den Machandel-Boom* », est un conte populaire repris, il y a deux siècles, par Jacob Ludwig et Wilhelm Karl Grimm dans leur anthologie, *Kinder-und Hansmärchen –Contes pour les enfants et la maison–* (1812). Il raconte une histoire terrible d'infanticide, de cannibalisme et de vengeance, sur fond de botanique, mais on y retrouve également les valeurs d'amour, de loyauté et d'unité familiale. En tant que collecteurs de récits oraux, les frères Grimm laissèrent une trace profonde dans la société bourgeoise de leur temps qui leur reprocha notamment la crudité de certains récits. Ils « se défendirent de ces critiques en précisant que ces contes n'étaient pas destinés aux enfants, bien qu'ils décidèrent d'altérer certains détails, spécialement ceux qui étaient de caractère sexuel »¹. Néanmoins, plusieurs des récits qui composent cette anthologie sont devenus des classiques et ont été l'objet de bien des adaptations stylistiques et thématiques destinées à satisfaire un public plus large et surtout infantin. Pensons, entre autres, à « Hansel et Gretel », « Le petit Chaperon rouge », « La Belle au Bois dormant », « Blanche-Neige », etc. Le « Conte du genévrier » est certainement moins connu mais notre attention a été attirée par deux très beaux ouvrages illustrés, édités en 2012, à l'occasion du deux-centième anniversaire de la publication des *Kinder-und Hansmärchen* qui est, sans conteste, la plus célèbre de leurs œuvres littéraires. Nous commencerons donc par présenter le conte, puis nous analyserons deux nouvelles reconfigurations iconographiques qui lui donnent un éclairage très original.

À propos du texte

Venons-en maintenant au « Conte du Genévrier » en lui-même, dont il nous semble important de rappeler les péripéties afin de mieux comprendre les intentions du travail artistique réalisé autour de lui dans les deux ouvrages qui font l'objet de notre étude.

La première partie met en scène un couple riche et heureux qui ne pouvait avoir d'enfants. Un jour d'hiver, la jeune épouse se coupa alors qu'elle pelait une pomme sous le genévrier situé au milieu de la cour de leur maison, et quelques gouttes de sang tombèrent dans la neige. Elle exprima alors le désir d'avoir un enfant « vermeil comme le sang et blanc comme la neige ». Les mois de grossesse passèrent, la nature se transforma au gré des saisons. Hélas, lors du septième mois, la jeune femme cueillit et mangea toutes les baies du genévrier, ce qui la rendit triste et malade. Elle mourut juste après avoir eu le bonheur de mettre au monde un fils blanc comme la neige et vermeil comme le sang. Son mari l'enterra donc le genévrier et la pleura longtemps, mais

¹ « Los Grimm se defendieron de estas críticas argumentando que esas historias no estaban dirigidas a los niños, aunque decidieron alterar algunos detalles, especialmente los de índole más sexual », Jessica Aliaga, « *Nota a la traducción* », in Jakob Ludwig & Wilhelm Karl Grimm, *Del enebro*, Jekyll & Jill, Zaragoza, 2012, pp.19-20.

finit par se remarier avec une autre femme qui donna bientôt naissance à une petite Marlène. Malheureusement –ou évidemment ?– la nouvelle épouse, jalouse du garçonnet, le traitait durement et se demandait comment faire pour que sa fille fût la seule héritière. Un jour, celle-ci demanda à sa mère de lui donner une des pommes conservées dans un coffre fermé par un couvercle épais et muni d'une serrure tranchante, ce qui donna à la marâtre, inspirée par le Malin, l'idée d'assassiner son beau-fils. Lorsque le petit garçon revint de l'école, elle lui proposa d'aller choisir une pomme dans le coffre et, d'un coup, rabattit le couvercle si violemment que la tête du petit garçon, coupée net, roula au milieu des pommes. Elle découpa alors le corps du garçonnet, le fit cuire en ragoût et présenta la marmite au père lorsqu'il rentra du travail. Il mangea tout le ragoût avec voracité et, à la fin du repas, la petite fille ramassa les os et alla les déposer sous le genévrier.

C'est là que commence la seconde partie car l'arbre se mit à bouger, un brouillard semblable à du feu en descendit, et il en sortit un oiseau magnifique qui s'envola dans le ciel en direction du village. À la suite, eurent lieu trois scènes presque identiques qui se déroulèrent chez un orfèvre, chez un cordonnier et près d'un moulin : à chaque fois, l'oiseau se posa sur la maison de l'artisan et se mit à chanter en racontant toute l'histoire. Celui-ci sortit de chez lui pour entendre à nouveau ce chant merveilleux, ce que l'oiseau accepta à condition qu'on lui donnât l'objet en cours de fabrication : une chaîne en or, puis une paire de souliers rouges et enfin une lourde meule de pierre qu'il emporta, en volant, jusqu'à la maison du père. Une fois posé sur le genévrier, il se mit à chanter. Alors le père se précipita dehors et l'oiseau laissa tomber la chaîne en or juste autour du cou de l'homme, qui rentra pour raconter ce qu'il venait de voir. La petite Marlène sortit à son tour, reçut les souliers rouges et revint, tout heureuse, en dansant. Mais quand la marâtre se décida enfin à sortir, l'oiseau laissa tomber sur elle la meule qui l'écrasa. En entendant le fracas, le père et la fillette sortirent à nouveau, et virent monter une vapeur qui se transforma en feu, puis le garçonnet réapparut, les prit par la main et tous trois, joyeux, rentrèrent dans la maison, se mirent à table et mangèrent.

Ce conte nous a paru particulièrement riche et intéressant en ce qu'il présente une très forte intertextualité non seulement avec d'autres contes, comme « Blanche-Neige », mais aussi avec de mythes ou des légendes fort connus –Chronos, l'oiseau Phénix...–. Il n'est pas question ici de procéder à une analyse du conte en lui-même car c'est à l'étude de deux ouvrages, espagnol et français, que nous nous attacherons dans la mesure où ils proposent une réécriture originale du texte tout en respectant la lettre de façon systématique. Tous deux ont été publiés en 2012 et chacun offre une version illustrée du conte dont l'originalité a attiré notre attention. L'un est une version française du conte, illustrée par Gilles Rapaport et éditée par les éditions Le Genévrier et l'autre est la version espagnole illustrée par Alejandra Acosta, éditée par Jekyll & Jill editores, et qui a reçu le prix du meilleur livre édité en Aragon (Espagne) en 2012.

L'album illustré par Gilles Rapaport a été publié dans la collection Ivoire, « exclusivement dédiée à la création d'albums [et qui] propose un choix de textes patrimoniaux mis en images par des illustrateurs de talents. Imprimé sur un beau papier légèrement coloré (d'où elle tire son nom), elle privilégie le parti graphique de planches servi par la générosité du format retenu »². En conséquence, cette version du *conte du Genévrier*, est un bon exemple de reconfiguration générique dans la mesure où elle est proposée dans un album d'assez grand format dont l'ampleur permet à l'illustrateur de donner au récit une richesse narrative et émotionnelle supplémentaire, à l'aide d'images puissantes et colorées. Il s'agit donc d'un projet artistique qui semble s'être porté moins sur la précision du récit que sur ce qu'il éveille chez l'illustrateur. La traduction française

² Présentation de la collection « Ivoire » sur le site des Éditions du genévrier. <http://www.genevrier.fr/collections.asp>

date de 1967 et a été faite pour la maison d'édition Flammarion. Le nom du traducteur –Armel Guerne– figure tout à fait à la fin de l'album, en tout petit et entre parenthèses. On comprend donc que les éditions du Genévrier ont dû racheter les droits directement à Flammarion et que le traducteur n'a pas été partie prenante dans le projet de l'album de Rapaport.

En revanche la traduction a eu beaucoup d'importance dans le projet espagnol dans la mesure où le nom de la traductrice –Jessica Aliaga Lavrijsen– est cité au début de l'ouvrage, et qu'elle signe une *nota a la traducción* placée juste après le prologue. Il s'agit d'une édition traduite directement de l'œuvre originale et qui a été illustrée par Alejandra Acosta Argomedo de façon particulièrement originale, depuis les couvertures et pages de garde jusqu'au thaumatrope, caché à la fin du livre, dans le repli de la jaquette. Jessica Aliaga insiste sur le fait que cette traduction de 2012 veut proposer un retour au conte originel, aussi bien dans la forme que dans le fond, en commençant par le titre « *Del enebro* » –qui se traduirait, en français par « Du genévrier »– qui lui semble plus fidèle au titre allemand « *Van den Machandel-Boom* » que le traditionnel « *El enebro* » ou même que le « conte du genévrier » français³.

Cet esprit traditionnaliste (qui pourrait correspondre à celui qui poussa les Grimm à rassembler tous ces récits oraux), opposé à l'édulcoration bourgeoise, est déjà visible dans le titre même du conte, « *Van den Machandel-Boom* », qui a traditionnellement été traduit en espagnol par « *El enebro* » [Le genévrier], au lieu de « *Del enebro* » (qui en serait la traduction littérale). Par conséquent, en récupérant le titre original, « *Del enebro* », nous voulons indiquer qu'il ne s'agit pas d'une version adoucie du récit, adaptée à toutes les sensibilités, mais plutôt du conte cru et sanguinaire qui a autrefois diverti les uns et scandalisé les autres.⁴

Elle explique aussi d'où vient le texte des Grimm, dans quelle langue il a été écrit –le bas-allemand–, ce que représente le passage à l'écrit d'une tradition orale qui à la fois le fige et le perpétue : « une œuvre vivante, qui changeait et se transmettait de bouche à oreille, dut être disséquée lorsqu'elle fut reprise par la plume. Ironiquement, cette douce mort des mains des Grimm assura la survivance de nombreux récits de la tradition orale de l'époque, qui auraient probablement fini par disparaître s'ils n'avaient pas été mis par écrit »⁵. Enfin, elle expose les obstacles qu'il lui a fallu surmonter pour rendre les sonorités et le style du conte originel, en

³ « Le conte “Van den Machandel-Boom” fut écrit en bas-allemand (*Plattdeutsch*), également appelé *Niederdeutsch*, une langue issue de l'ancien saxon, et qui se parlait majoritairement dans les régions de l'ouest de la Hollande (die *Nieder-lände*), le nord de l'Allemagne (*Deustch-land*) et le sud du Danemark. De façon pratique, on pourrait dire que le bas-allemand ou *Niederdeutsch* peut être considéré comme un mélange entre le hollandais (d'où le mot “*Nieder*”) et l'allemand (d'où celui de “*Deutsch*”) »

« *El cuento “Van den Machandel-Boom” fue escrito en bajo alemán (Plattdeutsch), también llamado Niederdeutsch, una lengua proveniente del sajón antiguo y que se hablaba mayoritariamente en las regiones del oeste de Holanda (die Nieder-lände), el norte de Alemania (Deustch-land) y el sur de Dinamarca. A efectos prácticos, podría decirse que el bajo alemán o Niederdeutsch podría verse como una mezcla entre la lengua neerlandesa (de ahí lo de “Nieder”) y la alemana (de ahí lo de “Deutsch”) » Jessica Aliaga, op. cit. 21.*

⁴ « *Este espíritu tradicionalista (que bien pudiera ser el mismo que llevara a los Grimm a recopilar todos esos textos orales), contrario a la edulcoración más burguesa, se muestra ya en el propio título del cuento, “Van den Machandel-Boom”, que tradicionalmente se ha venido traduciendo al español como “El enebro”, en vez de “Del enebro” (que sería una traducción literal). Por tanto, recuperando el título original, “Del enebro”, pretendemos indicar que ésta no es una adaptación suavizada del relato, apta para todas las sensibilidades, sino el cuento crudo y sanguinario que una vez entretuviera a unos y escandalizara a otros. »*, Ibid., p.20-21.

⁵ « *Una obra viva, que cambiaba y se transmitía de boca en boca, tuvo que ser disecada al ser puesta en tinta. Irónicamente, esta dulce muerte a manos de los Grimm aseguró la pervivencia de muchos de los relatos de tradición oral de la época, que probablemente hubieran acabado desapareciendo de no ser por el medio escrito »*, p.21

insistant sur le fait que, pour elle, la forme et la structure d'un conte sont inséparables de son sens, et c'est d'ailleurs pour cela que les quinze dernières pages de l'ouvrage sont occupées par la version originale en bas-allemand, et en gothique !

Si les deux ouvrages que nous présentons ici ont retenu notre attention c'est surtout parce qu'ils sont le produit de deux démarches artistiques fort différentes qui réécrivent et réinterprètent le conte du genévrier de façon singulière, mêlant dessins, peintures et collages, et le rendant de la sorte encore plus fascinant.

Del enebro, illustré par Alejandra Acosta⁶

L'ouvrage espagnol s'ouvre sur prologue de l'écrivain Francisco Ferrer Lerín qui commence par rappeler les propriétés thérapeutiques et médicinales du genévrier en citant un ouvrage botanique du XVIII^e siècle, un auteur du XVI^e et le *De Materia medica* de Dioscoride du I^{er} siècle après J.C. Tout cela pour expliquer que faire tourner un conte autour d'un genévrier ne peut être innocent dans la mesure où, si c'est un arbre de vie qui peut soigner bien des affections, c'est aussi un arbre de mort dont les fruits peuvent se révéler mortels, ce qui justifie la maladie de la mère après les avoir mangés, au septième mois de sa grossesse, et peut-être sa mort juste après la naissance. Parmi les propriétés de cet arbre, il y a celle de provoquer « les menstrues, enlever ce qui peut embarrasser les viscères, rétablir leur tonicité et [...] agir contre les affections de la poitrine, les ruptures et les spasmes nerveux et les contractions de la matrice »⁷. Comment s'étonner alors de retrouver, parmi les illustrations du conte des fragments de planches anatomiques, comme dans la double page qui présente le ragoût que le père s'apprête à dévorer. L'illustratrice, Alejandra Acosta, unit à plusieurs reprises les branches de l'arbre et les viscères vues de façon naturaliste : la matrice où se développe le bébé, et le cœur de la fillette et du garçonnet.

En réalité, l'illustratrice est partie sur deux voies bien différentes et les a mélangées pour développer son projet artistique. La première est celle que nous venons de voir : le rapprochement entre l'arbre et le corps humain sur lequel il peut avoir une influence. La seconde voie est plus personnelle encore car elle est basée sur un jeu de mot à partir du nom du genévrier en espagnol : « *enebro* » dont la prononciation est la même qu'un autre mot à la graphie différente, le verbe « *enhebrar* » qui veut dire « enfiler une aiguille ». L'illustratrice est donc partie sur un rapprochement entre l'arbre et le fil : toutes les illustrations sont parcourues de réseaux de branches et de racines, déjà évidents sur la jaquette, où l'on voit tout un entrelacs végétal qui unit un cœur bien sanglant, donc vivant, mais mourant puisque entouré de deux corneilles, et un crâne bien blanc, donc une tête de mort, mais sur lequel est perché un moineau, l'oiseau du conte. L'ouvrage est donc mis dès le départ sous le signe de la vie et de la mort, on peut même dire d'un va-et-vient entre la vie et la mort. Une véritable aiguillée de fil rouge –« *una hebra* »–, puisque c'est de cela qu'il s'agit, se retrouve concrètement à deux reprises, de façon visuelle, pour signifier le sang qui coule : au tout début lorsque la mère se coupe en pelant la pomme, et tout à la fin lorsque la meule de pierre écrase le crâne de la marâtre. Tout un jeu de

⁶ Pour des raisons de commodité, nous n'insérons pas ici les illustrations citées. On pourra en retrouver sur « google images » avec les mots clefs : « Alejandra Acosta enebro » ou sur le site : <http://www.scoop.it/t/mirabilia/p/4001565451/2013/05/13/alejandra-acosta-del-enebro-jeckyll-jill-premio-mejor-libro-editado-en-aragon-2012>.

⁷ « *Provoca los menstruos, quita las obstrucciones de las vísceras, restablece el resorte de ellas y [...] vale contra las pasiones del pecho, las rupturas y espasmos de los nervios y la sofocación de la madre.* », *Ibid.*, p. 9.

correspondances s'établit donc entre les éléments de l'arbre, ceux du corps humain et l'idée de fil, de tressage, qui s'applique aussi bien à l'un qu'à l'autre.

En ce qui concerne les couleurs choisies, la palette utilisée par Alejandra Acosta est relativement restreinte. Pour ses collages, elle a opté pour des morceaux de gravures anciennes en noir et blanc qu'elle prolonge par des dessins, et dont elle teinte certains éléments en rouge sang –la pomme, l'utérus, le cœur, le meurtre, les souliers...– ou en un vert olive très pâle, très doux, pour les feuilles ou les fleurs de l'arbre et aussi certains fonds, les pages de garde et la jaquette ; et tout cela sur un beau papier de couleur ivoire. L'ensemble donne un ouvrage à l'apparence très soignée et un peu ancienne, style XIX^e siècle, pour lequel on attendrait des illustrations assez classiques. Le génie de l'illustratrice est d'avoir utilisé ce style ancien pour faire une œuvre singulière qui fait ressortir de façon bien visuelle les péripéties d'un conte en tension entre deux fils de sang : celui de la mère, préalable à la naissance de l'enfant et celui de la marâtre dont la mort clôt le récit. On remarquera que, dans la double page de la première illustration, le fil de sang –de coton rouge vif– unit la pomme au doigt ensanglanté de la mère et que le couteau n'apparaît pas, comme si c'était la pomme qui avait blessé la jeune femme et non l'instrument tranchant. Or la pomme n'est pas un fruit innocent car on la retrouve dans plusieurs récits mythiques ou légendaires souvent reliée à une présence féminine plus ou moins prégnante. Montrer la pomme, la femme et le sang, c'est un peu se détacher de la lettre du conte pour l'élever au niveau du symbole et peut-être du mythe. De même lors de la grossesse, le récit montre la transformation de la nature au fur et à mesure que passent les saisons alors que l'illustration prend le parti de présenter un bébé déjà bien développé, blotti dans une matrice maternelle détachée du corps de la mère, flottant au milieu d'un entrelacs de feuillage avec deux fleurs et des racines, comme si l'enfant était d'abord le fils de l'arbre. Ce parti-pris personnel se justifie parfaitement puisque le récit met en parallèle la grossesse et les saisons, mais il n'en reste pas moins vrai que l'illustration va au delà de la pure représentation pour proposer une transposition esthétique et artistique originale qui rappelle l'influence du genévrier, en tant qu'arbre médicinal, sur l'appareil génital féminin.

D'autres éléments des illustrations confortent ce parti-pris de réécriture visuelle du conte. L'oiseau, par exemple, est au centre du récit –et dans ce cas l'illustratrice a choisi un gros moineau– mais on notera la présence d'autres oiseaux qui jouent un rôle purement symbolique comme les corneilles qui interviennent lors de la mort du garçonnet ou les chouettes qui apparaissent seulement dans le fond lors des scènes où s'expriment la douleur et la mort. Le cœur est également omniprésent et il évolue selon le personnage auquel il appartient : celui de la première femme est rouge sang, caché sous les racines-feuilles de l'arbre qui protège sa dépouille lorsque le mari pleure de désespoir ; celui du garçonnet est gris et cuit, dans le ragoût que le père s'apprête à manger, et il réapparaît, tout rose comme s'il reprenait vie peu à peu, lorsque surgit l'oiseau multicolore ; celui de la petite Marlène est bien rouge lorsqu'elle apporte à l'arbre le foulard où elle a rassemblé les os de son frère. Non seulement, c'est de l'organe vital qu'il s'agit, et il est représenté de façon scientifique, mais c'est également le siège des (bons) sentiments : la marâtre n'est jamais présente dans les scènes où il y a un cœur, il est évident qu'elle n'en a pas ! D'ailleurs sa punition sera terrible, non seulement dans le récit, mais également dans les dernières illustrations. Pour celle qui la montre, vers la fin, en plein malaise, l'illustratrice a choisi de représenter une femme en train de se dissoudre : tout le bas de son corps, à partir des hanches est remplacé par des racines noires qui font suite à une jupe de soie noire et semblent la tirer inexorablement dans le sol ; elle porte une voilette et tient ses mains au niveau de sa bouche, des mains encore marquées aux jointures par le sang du meurtre. Derrière elle, deux iris, sans doute messagers de la volonté divine, des anémones, symbole de la fragilité de la vie humaine, surtout

lorsque l'âme en est absente⁸, et la fameuse chouette, c'est-à-dire tout un cadre de mort qui annonce l'illustration suivante où l'on ne voit plus que la tête à moitié écrasée de la marâtre et le fil rouge du sang qui relie sa blessure au bec de l'oiseau qui l'a tuée. C'est une vengeance que l'illustratrice met en scène, une vengeance à laquelle participe la nature puisqu'on subodore la disparition complète, corps et âme, de la mauvaise femme dont le cou est envahi par les racines noires qui commençaient à la grignoter dans l'illustration précédente. Néanmoins, après le texte allemand, on retrouve la marâtre étendue de tout son long –et entière–, son sang se répandant comme un réseau de racines destinées à s'enfoncer dans le sol, et une nuée de papillons sortant de son corps en volant, insectes psychopompes emportant cette âme inhumaine dans un autre monde certainement aussi noir que son vêtement.

Par ses illustrations, Alejandra Acosta propose donc sa propre lecture du conte, centrée sur la correspondance du corps et de l'arbre vus à travers les éléments qui permettent la circulation des liquides vitaux que sont la sève et le sang, le réseau de l'un se confondant souvent avec le réseau de l'autre. On ne voit par exemple jamais le genévrier en entier : il est branches, racines, feuilles, fleurs, fruits, il se définit par l'union des parties entre elles, mais, en même temps, ces parties s'unissent et se mélangent à celles des personnages du conte : cœur, larmes, os... comme si c'étaient les pulsations du corps, et donc la force de l'instinct, qui menaient ces personnages à tout moment. Toute l'histoire se résume enfin dans le « thaumatrope » puisqu'il représente un oiseau dont le cœur –un cœur humain– bat lorsque l'on fait tourner l'objet. De la sorte, l'expression de la vie et de la mort cède le pas au battement continu d'un cœur qui meurt et renaît, et atteint là une très haute expression graphique et artistique. C'est bien un conte sur la vie et la mort qui se déroule sous nos yeux et les personnages du récit s'effacent d'une certaine manière face aux grands mystères vitaux de l'existence humaine.

« *Le conte du genévrier* illustré par Gilles Rapaport »⁹

Venons-en maintenant à l'ouvrage français qui, quant à lui, reprend uniquement le texte du conte dans la traduction d'Armel Guerne, sans lui ajouter ni prologue ni notes préliminaires. Néanmoins les illustrations de Gilles Rapaport parlent d'elles-mêmes dans la mesure où elles sont, comme souvent, d'une beauté à la fois sombre et lumineuse. En conjugant la force du récit et l'art de la mise en couleur, ce conte illustre à merveille le thème de la métamorphose et de la renaissance et il est certain que cet artiste, bien connu pour ses peintures colorées et spectaculaires, a trouvé là une histoire à sa mesure. Dans cet album, il utilise également la technique du collage et du pochoir, complétés –ou qui complètent– par les scènes dessinées et vivement colorées des étapes du conte. C'est à travers les couleurs que l'artiste a choisi de raconter l'histoire et elles ont toutes leur importance. Si l'on considère uniquement les fonds, la scène de la naissance de l'enfant et de la mort de la mère s'inscrit sur un camaïeu de noir et de gris sur lequel se détachent les visages très pâles de la nourrice, de l'enfant et de la mère agonisante et les draps bleu-gris du lit sur lequel elle est étendue. Seule la flamme d'une chandelle, mince et effilée, dans le fond de la pièce, donne une note de couleur à cette scène

⁸ « Le caractère éphémère de cette fleur lui vaut son nom qui, en grec, signifie vent. [...] elle peut être aussi, côté nocturne, un symbole de beauté offerte et précaire, forte comme l'est sa couleur et fragile comme l'est un corps que ne sous-tend pas une âme. », Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont « Bouquins », p. 43B.

⁹ Pour les mêmes raisons de commodité que précédemment, nous n'insérons pas ici les illustrations citées. On pourra en retrouver sur « google images » avec les mots clefs : « Gilles Rapaport genévrier » ou sur le site : www.genevrier.fr/annonce.asp

mortuaire, signe que, malgré tout, la vie palpite encore. Les premières pages, celles où la mère est présente ou pleurée, ainsi que celle où Marlène dépose les ossements du garçonnet au pied de l'arbre, et la dernière où la marâtre est tuée, s'inscrivent sur un fond gris bleuté avec un soupçon de rose, ce qui rend l'atmosphère douce mais assez mélancolique, comme si le bonheur était chose fragile et fugace, toujours menacé par la violence des passions cachées. Les mauvaises pensées et actions de la marâtre se déroulent sur un fond gris foncé où le personnage de la meurtrière ressort particulièrement par sa robe rouge orangé : c'est elle qui concentre toute la violence, les autres en sont témoins, comme Marlène, ou victimes, comme le garçonnet. Enfin l'épisode de l'oiseau est une explosion de couleurs vives qui contraste violemment avec tout ce gris. Le ramage de l'oiseau, qui ressemble à un perroquet, ainsi que les jaunes d'or et les orangés flamboyants des ciels montrent que la vie peut ressurgir plus drue, plus forte et plus belle.

En ce qui concerne le genévrier, il est vraiment au centre du récit. On le voit dès la couverture et il est repris au pochoir une quinzaine de fois, et sous des couleurs différentes. On se souvient que le récit racontait la grossesse de l'épouse en évoquant les changements survenus au fur et à mesure du passage des saisons. Or, dans cet album, ces quelques lignes du conte se détachent sur un fond noir, à côté de la mort de la jeune femme, scène qui s'inscrit, elle aussi sur un fond noir. Pour Rapaport, le changement de couleur de l'arbre ne dépend donc plus du cours des astres mais plutôt des événements marquants de la vie des personnages : bleu pour l'hiver, noir pour le deuil de l'épouse et l'écrasement de la marâtre, noir sur fond de ciel orangé dans l'encadrement de la fenêtre lors du meurtre, violet lorsque Marlène lui offre le foulard plein d'ossements, pourpre lors de l'apparition de l'oiseau et lorsqu'il remet ses cadeaux au père et à la fillette, marron lors de l'épisode de la pierre du moulin, et surtout rouge sang sur fond noir sur la couverture. Contrairement à l'ouvrage espagnol, le genévrier reste visible presque tout le temps, comme si l'action tournait entièrement autour de lui, ce qui justifie d'ailleurs le titre du conte. Il assume là, très nettement, la fonction mythique d'axe de l'univers (*Axis mundi*), intermédiaire entre les trois mondes. Il « met en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain par ses racines fouillant les profondeurs où elles s'enfoncent ; la surface de la terre, par son tronc et ses premières branches ; les hauteurs, par ses branches supérieures et sa cime, attirées par les lumières du ciel »¹⁰. Dans l'album il sert à la fois de repère et de témoin, immobile puisque l'artiste lui donne toujours la même silhouette –qui est d'ailleurs plutôt celle d'un frêne¹¹ que d'un genévrier– mais changeant parce qu'il manifeste sa participation en profondeur au drame qui se joue. Par ses variations de couleur, il montre que les passions qui se déchaînent le touchent vraiment, mais, en outre, c'est lui qui transmute les ossements du garçonnet en oiseau multicolore, c'est par lui que la mort redevient vie, capable à son tour de donner la mort. La présence de l'arbre au centre du récit sert aussi à inscrire celui-ci dans le temps cyclique de l'univers.

C'est par les couleurs que Rapaport reprend le récit ou plutôt ce qu'il lui plaît de mettre en valeur dans le récit, et en renforce la symbolique. Le garçonnet, par exemple, est bien « vermeil comme le sang et blanc comme la neige ». Le père mangeant le ragoût, délaissant assiette et

¹⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.* p. 62B.

¹¹ Le symbolisme du frêne est d'ailleurs fort intéressant dans le contexte de notre conte : « Pour les peuples germaniques, le frêne [...] est l'arbre du monde : l'univers se déploie à l'ombre de ses branches, d'innombrables animaux s'y abritent, tous les êtres en dérivent ». *Ibid.*, p. 468A.

couverts, est bien une figure d'ogre¹² piochant avec les doigts à même la marmite tellement il est concentré sur le repas : « Et il mangea, mangea jusqu'à ce qu'il ne restât plus rien, suçant tous les petits os qu'il jetait à mesure sous la table ». C'est une scène de cannibalisme très violente qui correspond parfaitement à celle du conte en lui-même. D'autres illustrations, en revanche, suggèrent les nuances de l'action : la quatrième double page présente un fond de ciel bleu-gris sur lequel se détachent, de gauche à droite l'enterrement de la mère, quelques arbres, la silhouette envahissante du genévrier et le manoir de la famille ; le premier plan est une plaine jaunâtre peu à peu envahie par l'ombre avec quelques fulgurances orangées et, sous l'arbre le père porte un pantalon orangé. Or l'orangé est la couleur de la marâtre : en l'introduisant avant l'apparition de cette dernière, l'illustrateur montre que le chagrin éprouvé à la mort de la première épouse s'atténue peu à peu jusqu'à laisser la place libre pour de nouvelles noces. De même, on peut remarquer que la petite Marlène, toute proche de sa mère au début, et donc rousse et vêtue d'orangé, devient d'un roux plus sombre à l'illustration suivante, vêtue du gris bleu qui marquait les premières scènes, puis brune et finalement chatain clair au fur et à mesure qu'elle se détache de sa mère, exprime sa peine et finalement s'attache au frère retrouvé.

L'album illustré par Gilles Rapaport présente une vision graphique et épurée d'une histoire familiale d'une extrême richesse narrative et émotionnelle qui nous entraîne vers les tréfonds de la cruauté humaine. Si du texte des frères Grimm émane une narration unique au fort pouvoir symbolique, il est certain que les peintures expressionnistes, vibrantes et fortes de Rapaport trouvent bien leur correspondance avec cet univers allégorique. Ici, la puissance et la densité de l'illustration permettent d'opposer la stabilité et le calme du monde extérieur à la violence familiale, et font ainsi parfaitement ressortir la dimension tragique de l'histoire.

Les contes traditionnels, et notamment ceux de Perrault, des Grimm et d'Andersen, entre autres, mettent souvent en scène de façon imagée des situations sociales ou familiales problématiques, mais la cruauté –ou la crudité ?– du « Conte du genévrier » en fait un conte à part d'une grande modernité. Quoi d'étonnant alors à ce qu'il attire l'attention d'illustrateurs contemporains fort différents et les pousse à le transcrire à leur façon ? Dans ce cas, ou plutôt dans les deux cas que nous venons de voir, il s'agit moins d'illustrer le récit que d'en proposer de nouvelles reconfigurations iconographiques. Ce qui a rendu passionnant l'étude comparative des deux ouvrages évoqués dans cet article, c'est, au delà de leur beauté formelle et de leur aspect créatif, leur extrême différence aussi bien dans le format choisi que dans le travail artistique en lui-même. Et pourtant le sens du texte, sa violence et son aspect ténébreux sont aussi bien rendus par les teintes douces et les découpages d'Alejandra Acosta que par les couleurs stridentes et les pochoirs de Gilles Rapaport. Chaque interprétation est singulière et légitime, prouvant de la sorte que le texte des frères Grimm, à la fois très sombre et étrangement lumineux, tissé de symboles et d'intertextualité, acquiert une ampleur digne de certains récits mythiques.

Catherine d'Humières
Université Cergy-Pontoise

¹² « Il se rattache ainsi à la symbolique du monstre avaleur et cracheur, lieu des métamorphoses dont la victime doit sortir transfigurée. L'idée de l'ogre, dans la perspective de Cronos et du monstre, rejoint le mythe traditionnel du temps et de la mort ». *Ibid.*, p. 693B