

Geneviève Guétemme

LE CENDRILLON 'EN MORCEAUX' DE SARA FANELLI

Sara Fanelli illustre *Cendrillon* avec une boîte en carton, un livret, dix-huit cartes postales et des timbres. Cette 'illustration', sous forme de 'boîte à trésor' dont le 'lecteur' va pouvoir étaler le contenu, privilégie le découpage, le 'vrac' et les images 'en morceaux'. Comment se positionne cet objet par rapport aux textes de Perrault et de Grimm ? Les images et le livret nous parlent-ils du même texte ? Le morcellement génère-t-il sa propre 'magie' ? En quoi cette illustration vient-elle questionner le conte : son récit, ses origines et sa lecture ?

RELIEF 4 (2), 2010 – ISSN: 1873-5045. P267-285

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-101253

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

Cendrillon ou la petite pantoufle de verre de Charles Perrault est un de ces textes lié à l'engouement des salons du XVII^e siècle pour le conte de fées. Il paraît en 1697 dans *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* ; recueil également connu sous le titre de *Contes de ma mère l'Oye*¹. En 1812, les frères Grimm publient une autre version du même conte. Le texte fait, cette fois, partie d'une compilation où s'exprime l'approche romantique de la culture populaire². Ces deux versions sont extrêmement célèbres et ont donné lieu à de nombreuses éditions³.

Parmi les éditions récentes de *Cendrillon*, il en est une très particulière, conçue en 1996 par l'illustratrice italienne Sara Fanelli. Dans ce cas en effet, il ne s'agit pas d'un livre, mais d'une boîte, dont le contenu interroge la forme attendue d'un conte illustré, ainsi que la structure et les limites du conte lui-même.

Cet objet nous montre, comme le suggère l'artiste en page d'accueil de son site internet⁴, que "The truth is rarely pure and never simple". En effet, la boîte contient 18 cartes postales, des timbres et un mini livret – lui-même illustré – qui peuvent se combiner à volonté. Les images sont réalisées avec des papiers découpés. Quant au texte du livret, c'est une réécriture qui ne donne pas de nom d'auteur.

Nous proposons de faire l'analyse approfondie de cet objet qui travaille à mettre en relation différents types d'images (cartes, timbres) et différents supports (textuels, visuels), le problème étant de voir en quoi la boîte et ses composants, tout en se rattachant à des auteurs et à des formats connus, questionnent la notion d'image, la tradition du conte illustré, l'histoire de *Cendrillon* et son univers 'merveilleux'.

Nous observerons les différentes façons, fixes ou aléatoires, d'associer les éléments (les morceaux) contenus dans la boîte. Et nous nous demanderons ce que le morcellement apporte à un récit aussi ritualisé et symbolique qu'un conte de fée⁵ : est-ce qu'il met ses codes en valeur ? Est-ce qu'il en joue ? Puis, nous nous interrogerons sur les capacités de l'image à dépasser le texte écrit pour proposer, au-delà de ce texte, une ouverture sur ses origines et un questionnement sur une lecture où l'image mène le jeu.

***Cendrillon* multipliée**

Sara Fanelli a choisi de raconter l'histoire de *Cendrillon* en mettant dans une petite boîte en carton trois séries de cartes postales, un petit livret et une planche de timbres. L'ensemble est assez décousu puisqu'il est possible de lire le livret sans regarder les cartes, possible de jouer avec les cartes sans lire le livret et de jeter un coup d'œil sur les timbres sans les associer, ni au livret ni aux cartes. Les trois bandeaux numérotés 1, 2 et 3 qui séparent les trois groupes de cartes suggèrent un ordre d'ouverture et, par là même, un lien entre les images et une narration, mais une fois les bandeaux ouverts et les cartes mélangées – ce qui arrive forcément après avoir manipulé la boîte plusieurs fois – cette organisation disparaît.

En fait, les trois objets (livret, cartes et timbres – qui ont tous la même taille (10x15cm) et affichent par là une sorte d'équivalence – semblent raconter, tous les trois, séparément et à leur façon, l'histoire de *Cendrillon*.

Le livret, même s'il ne précise pas ses sources et ne reprend pas les moralités⁶, raconte l'histoire en suivant le texte de Perrault. Il y a en effet, comme dans Perrault, une fée qui transforme une citrouille et qui indique qu'il faut quitter le bal avant minuit. Certains passages par ailleurs, même résumés, sont nettement tirés de Perrault. Ainsi le texte de Sara Fanelli énonce : « Le soir du bal, Cendrillon, solitaire, pleurait à chaudes larmes, quand soudain, une belle jeune femme souriante apparut comme par enchantement. Je suis ta bonne fée dit-elle à

Cendrillon et je vais t'aider à te rendre au bal : ce qu'il me faut d'abord, c'est une citrouille » (2-3). Perrault, lui, écrit :

Cendrillon les suivit des yeux le plus longtemps qu'elle put ; lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer. Sa marraine, qui la vit tout en pleurs, lui demanda ce qu'elle avait. « Je voudrais bien... je voudrais bien... » Elle pleurait si fort qu'elle ne put achever. Sa marraine, qui était Fée, lui dit : - « Tu voudrais bien aller au bal, n'est-ce pas ? » - « Hélas! oui. » dit Cendrillon en soupirant. - « Eh bien ! Seras-tu bonne fille ? », dit sa marraine, « je t'y ferai aller. » Elle la mena dans sa chambre, et lui dit : - « Va dans le jardin, et apporte-moi une citrouille » (1981, 173).

Dans la version Grimm, il n'y ni pleurs ni fée. Cendrillon demande ses parures à un petit noisetier et n'a pas d'heure préalablement fixée pour quitter le bal. Il n'a pas de citrouille transformée en carrosse, pas de rat transformé en cocher, de souris transformées en chevaux et de lézards transformés en laquais. Sara Fanelli fait seulement deux, très discrètes, allusions à Grimm. Comme dans Grimm en effet, Cendrillon demande à aller au bal alors que Perrault présente une jeune personne bien élevée, sachant rester 'à sa place' et qui, en réponse à l'ironie de ses sœurs, se désiste sagement : « Cendrillon, serais-tu bien aise d'aller au bal ? - Hélas, mesdemoiselles, vous vous moquez, de moi : ce n'est pas là ce qu'il me faut » (1981, 172). Enfin, le texte laisse voir un peu de la violence de la version Grimm, dans le final, avec les hurlements de la marâtre et l'évanouissement des belles-sœurs ⁷ alors que chez Perrault, les deux sœurs se jettent aux pieds de Cendrillon et lui demandent pardon. Mais, cet écart vers Grimm est aussitôt 'corrigé' par le retour de la fée qui, « d'un coup de baguette magique, [...] transforma, une fois encore, les haillons de Cendrillon en une robe somptueuse » (8). Exactement comme dans Perrault où on lit : « Là-dessus arriva la marraine, qui ayant donné un coup de baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres »(1981, 176).

A l'intérieur de cette reprise de Perrault - très connue et donc facile à identifier par le lecteur - les allusions à Grimm n'introduisent un léger trouble que chez celui qui peut les repérer. Peut-être, s'agit-il de faire le lien avec les images qui, comme on va le voir, semblent au contraire préférer Grimm. Sorte de contamination de l'écrit par les images qui laisseraient une autre source 'déterindre' sur le texte censé leur servir de support verbal ?

Quant aux illustrations du livret, ce sont de petites images insérées dans les marges ou entre les lignes de textes : un balai lorsque la marâtre indique à Cendrillon qu'elle « a bien trop de travail ici », trois souris grises pour les transformations (citrouille, souris, lézards etc.)... Ces images sont des collages et elles représentent presque toujours ce dont parle le texte, à deux exceptions près : des points d'exclamation et d'interrogation, très agrandis et légèrement de biais par rapport au texte, qui mettent en exergue, sans la figurer, l'apparition miraculeuse de la fée et un petit dessin au crayon – nous quittons brièvement le découpage/collage – qui n'a bizarrement pas de rapport immédiat avec le texte : deux petits chiens ou plutôt un chien, vu sous deux angles différents, qui cabriole.

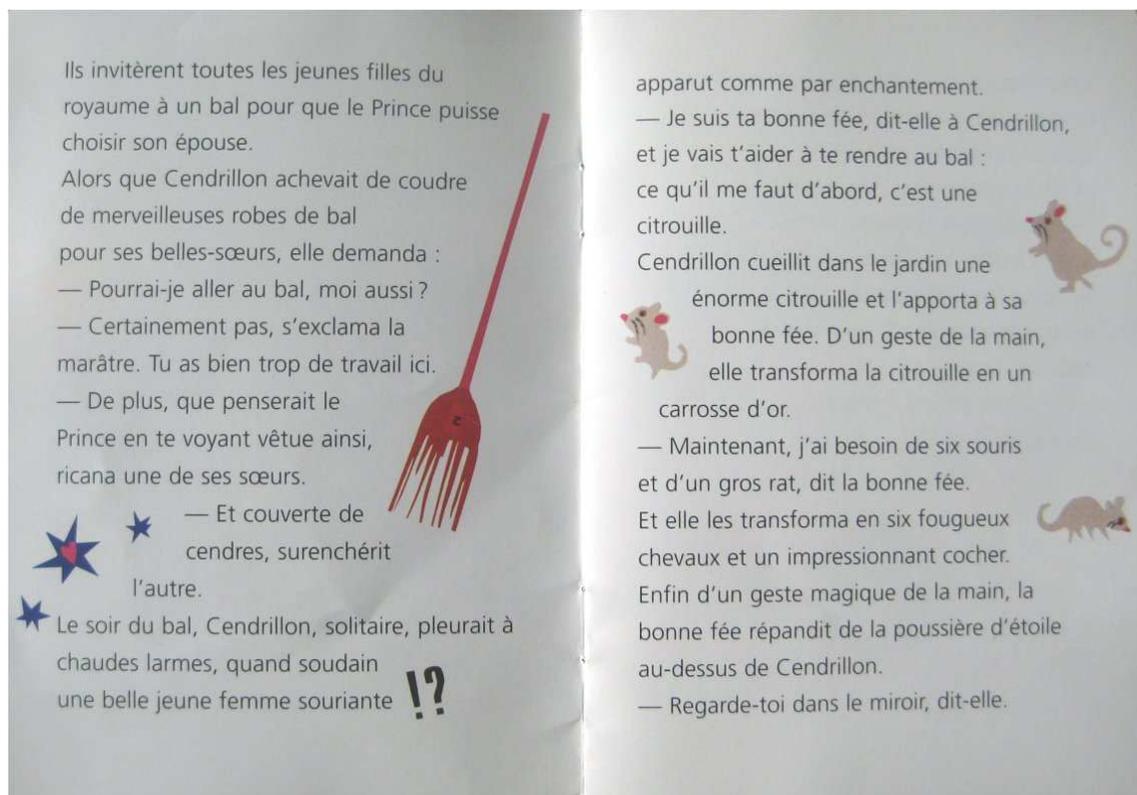


Image 1 Pages 2 et 3 du livret

Le jeu typographique des points arrive au moment où le récit bascule dans le 'merveilleux' : les points coupent la phrase et marquent un bas de page, ils créent un hiatus et visualisent un nœud du récit. Le chien, lui, apparaît lorsque Cendrillon enfile avec succès la pantoufle. Il ressemble à celui du site internet de Sara Fanelli. C'est Bubu, le chien de son enfance, qui accompagne Sara dans la plupart de ses livres⁸. Il est un peu l'emblème de sa méthode de travail. En effet, comme l'écrit Amanda Thursfield, Sara :

[...] often looks back to her own childhood for inspiration – sweet papers, kitchen utensils, buttons, the moon, even her old dog Bubu are common themes – so that you have the feeling you often get with the best children’s illustrators, that she has never grown up, or at least has never lost touch with her childhood self.

Sara, d’ailleurs, ne cache pas sa tendresse pour les chiens :

I have always drawn dogs, but they change and grow. At first they were fairly ‘squarish’, as in *My Map Book* (1995). Then my dog became a scratchy wolf, and then it took on a whole variety of roles. [...] he is a recurring character in my work. (Heller, 8)

Mais ce petit chien nous permet surtout de glisser du conte à son lecteur. En effet, le dessin léger et joyeux, fait apparaître la jouissance de Sara Fanelli, enfant et adulte, à la victoire de l’héroïne. Petit sautilllement visuel qui nous parle à la fois du conte et de l’illustratrice qui, en abordant un texte, se raconte aussi elle-même.

Comme pour les discrets inserts de la version Grimm dans le texte du livret, ces petits écarts visuels ne brisent pas l’homogénéité de l’ensemble : le texte reste du côté de Perrault et les images s’y réfèrent sans ambiguïté. Cette homogénéité, à peine troublée, permet d’opposer nettement le livret aux cartes et aux timbres.

Les cartes racontent elles aussi, à leur manière, l’histoire de *Cendrillon*. Organisées en trois groupes de six, elles s’assemblent sous forme de puzzle et forment trois ‘tableaux’ qui marquent trois grands moments du conte : « Cendrillon et ses belles-sœurs », « Cendrillon au bal » et « Cendrillon et le prince ». Le système des ‘tableaux’ n’est pas nouveau : c’est le format que choisit Gustave Doré pour visualiser lui aussi trois grands moments du conte : Cendrillon et la fée, Cendrillon au bal et Cendrillon essayant la pantoufle. De même, des cartes – postales ou à jouer – montrent souvent des scènes ou des personnages de conte. Il s’agit souvent, comme pour *L’Atelier des contes traditionnels*⁹, aux éditions Nathan, d’encourager à créer d’autres contes ou autres récits imaginaires.

Quant à la forme ‘puzzle’, l’entreprise Disney en commercialise pour chaque film et *Cendrillon* n’a pas échappé à cette règle du produit dérivé. Dans ce cas, plutôt qu’un photogramme du film, une image synthétique rassemble les personnages importants dans un même lieu. Cendrillon en robe de bal (blanc-bleuté) par exemple, danse avec le

prince sur un fond de pleine lune (allusion aux coups de minuit). Des souris trottent aux pieds du couple, sous l'œil bienveillant de la fée. Derrière eux, l'escalier suggère l'épisode de la fuite alors qu'au premier plan, dans la partie inférieure droite, une pièce montée annonce le mariage qui finira par les unir. Le temps passé à faire le puzzle, pièce par pièce, va permettre de mémoriser ces éléments clés du récit. Il va également amener l'enfant à intégrer certaines connotations propres à la culture occidentale, telle la symbolique de la pièce montée ou de la robe blanche (ce sont des signes que Sara Fanelli se garde d'utiliser : avec elle, pas de gâteau et Cendrillon porte une robe rose).



Image 2. « Cendrillon et le prince » ou Le prince en colère ?

En fait, les formes 'livret', 'carte' et 'puzzle' sont connues, mais ce que nous propose Sara Fanelli s'écarte des modèles habituels. Le livret, sans couverture et sans signature, se présente plus comme un complément que comme un livre en-soi. Mini livret – de la taille d'une carte – il joue seulement le rôle d'un aide-mémoire, simple 'joker' appelé seulement si on en a besoin. Quant au découpage des 'puzzles', il permet de respecter (en suivant les formes ou les dominantes colorées) ou de ne pas respecter les événements décrits par le récit : le prince, par exemple, peut chausser une énorme chaussure et piétiner la marâtre et ses filles avant de s'en aller (Image 2)...

Les timbres enfin, comme les images du livret et les cartes, présentent des éléments importants tels que la chaussure bien sûr, les souris ou le château du prince, mais il y a aussi des figures plus énigmatiques : oiseaux, cercle et lettre 'C' par exemple. On reconnaît certaines images du livret, mais beaucoup sont différentes. Il s'agit surtout de vignettes symboliques qui rassemblent toute l'histoire en deux ou trois signes. Ainsi ce cœur précédé des signes 1+1, suivi d'un rectangle rose au dessus d'une couronne posée sur une suite de lettres et deux points, l'ensemble mettant peut-être au cœur de l'histoire, l'idée d'un amour princier, soutenu par de petites formes noires (cendres ?).



Image 3 Un timbre

En fait, le dispositif de Sara Fanelli multiplie les images (18 cartes, 20 timbres, 1 livret), les références à des modèles d'illustrations (vignette, tableau, puzzle...), les renvois d'une image à l'autre (même image répétée sur le livret, les cartes et les timbres) et les lectures de l'histoire (multiples assemblages possible et multiples interprétations des images-signes). Par ailleurs, si le livret, les cartes et les timbres peuvent s'aborder séparément, ils se complètent et interfèrent les uns avec les autres. Le livret permet par exemple de 'contextualiser' les assemblages de cartes postales en rappelant les grands moments du récit. Les timbres peuvent se coller sur les cartes et les cartes se poster. Au dos de la boîte, il est d'ailleurs écrit : « 18 cartes postales ! Envoie-les à tes amis ». Or, une fois les cartes envoyées, il ne sera plus possible de reconstituer les tableaux. L'envoi postal va éparpiller l'illustration du conte et détruire peut-être le conte lui-même en faisant qu'une carte isolée, qui ne présente plus qu'un fragment, devienne peut-être – même si le titre de l'épisode a été inscrit au dos de chaque carte – le point de départ de nouvelles narrations. L'envoi va permettre une démultiplication : des destinataires, des tableaux (en dix-huit images) et des récits.

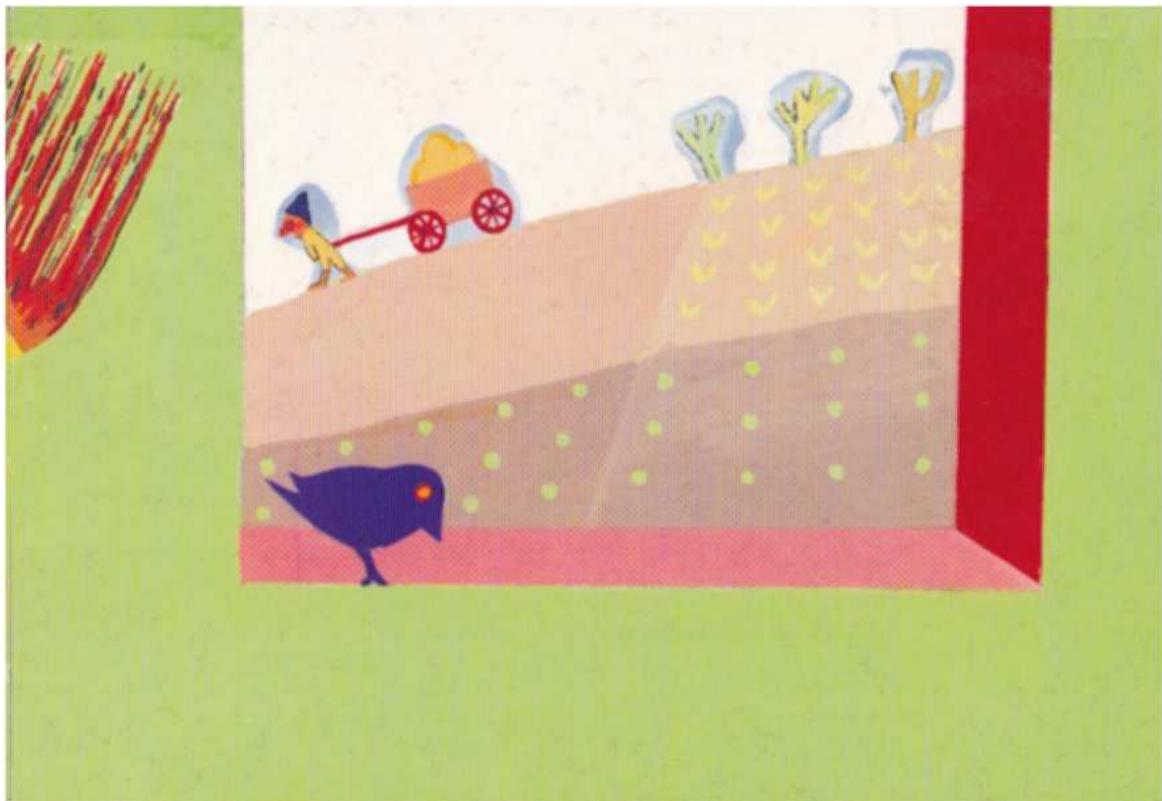


Image 4 Une des cartes du tableau : « Cendrillon et ses belles sœurs »

A cela s'ajoute, à l'intérieur de chaque image, un jeu de références qui renforce encore l'impression d'éclatement. En effet, lorsque Steven Heller lui fait remarquer que son travail mixe les dadaïstes, futuristes, cubistes et Paul Klee, Sara Fanelli confirme en donnant une liste encore plus éclectique : "Your list is correct. I look at photography and film – Bauhaus, Russian Constructivist, Surrealist, and 1960s art – and I also find inspiration from popular art and primitive art" (Heller, 8).

Cendrillon découpée

Ce parti pris du multiple se retrouve dans le choix du collage. Les images sont en effet composées à partir de papiers découpés. Cette technique, inaugurée par Dada, puis reprise et développée par les surréalistes, Matisse et Picasso fait partie des pratiques contemporaines et est employée par de nombreux illustrateurs, tels Eric Carle ou Lauren Child¹⁰. Mais les collages de Sara Fanelli ont ceci de singulier qu'ils combinent un collage matériel de papiers à un autre collage, plus conceptuel, qui consiste à mettre ensemble, dans une boîte, plusieurs mises en images du même conte. L'artiste construit ici une sorte de 'boîte-en-valise' qui donne à sa pratique une valeur réflexive en présentant un inventaire de ses recherches artistiques pour l'illustration du conte de *Cendrillon*. Des recherches qui l'amènent à mettre le texte en retrait en ne montrant quasiment que des images. Comme si les textes de Perrault et Grimm, entrés dans la conscience collective et de ce fait à peine lus, n'étaient plus que des images, d'autant plus nombreuses qu'elles sont fragmentées et fragmentables.

En fait, Sara Fanelli utilise le collage de façon récurrente, qu'il s'agisse d'illustrer des contes (*Cendrillon*, 1996 ou *Pinocchio*, 1996 et 2003), un journal (*Dear Diary*, 2000), une collection (*My Map book*, 1995) ou un autoportrait (*Sometimes I think, sometimes, I am*, 2007).

D'une certaine manière, le collage de papiers découpés semble permettre à l'artiste d'aborder la création elle-même, par l'interruption et le court circuit sachant que, selon Barthes, « les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle : je m'étale en rond : tout mon petit univers en miettes ; au centre, quoi ? » (1975, 96). Avec Sara Fanelli, nous entrons dans un monde où « chaque pièce se suffit, et cependant elle n'est jamais que l'interstice de ses voisines : l'œuvre n'est faite que de hors-texte. » (Barthes, 1975, 98) Ici, l'illustratrice nous offre un monde au-delà de l'image et du texte, un monde où Perrault, Grimm, les 'tableaux constitués' et les cartes timbrées peuvent s'arrêter et se

continuer les uns dans les autres, tout en apparaissant et disparaissant, comme par magie.

Les éléments posés bord à bords (les cartes, les papiers) ou les uns sur les autres (les timbres destinés à être collés sur les cartes), de façon souvent inattendue, emmènent le lecteur dans plusieurs directions en même temps, parfois au-delà du récit. Ils génèrent des transformations soudaines et inexplicables, comme venues de la baguette de la fée. Une 'magie de l'image' semble ici naître du morcellement qui met l'hétérogène en travail.

Cendrillon ouverte

Ici, les composants du conte illustré s'ouvrent à leur semblable et à leur contraire (texte/images, timbres/cartes, timbres/illustrations du livret...). Et les assemblages possibles sont d'autant plus nombreux que le contenu de la boîte est laissé en 'vrac'. Le 'lecteur' peut en effet commencer par ce qui stimule le plus sa curiosité : généralement les cartes¹¹. Il n'est pas nécessaire de lire le livret avant de manipuler les images. Et rien n'oblige à suivre le déroulement du texte puisque les trois groupes de cartes, quoique numérotés, peuvent être traités en commençant par le tableau final ou intermédiaire. Enfin, lors des assemblages, rien n'empêche – même si les lignes et les dominantes de couleurs limitent les possibilités – de faire des associations inattendues entre les cartes de la même série ou de séries différentes pour créer d'autres histoires qui ne seront plus forcément des conte de fées. Et il est toujours possible d'inventer, pour un tableau correctement assemblé, un sens différent de celui fixé par le conte. Ainsi par exemple cette image où des apprenti(e)s cuisinier(ère)s, plus ou moins attentif(ve)s et armé(e)s de spatules observent – à l'époque des semis de printemps – une spécialiste faire sa démonstration devant une table chargée d'ingrédients.



Image 5 « Cendrillon et ses belles-sœurs » ou « Leçon de cuisine »

De quoi cette image est-elle alors l'illustration ? Quel est son rapport avec les autres objets de la boîte ? Le fait de mettre le lecteur en situation de création visuelle et narrative est-il une manière d'aborder la nature profonde du conte de fées ? Cela signifie-t-il que le conte de fées est, en fait, un dispositif ouvert et modulable à volonté, selon les besoins et les capacités narratives de chacun ? Et que signifie cette façon d'aborder le conte par le faire, comme une 'œuvre ouverte', selon l'expression d'Umberto Eco ?

Eco décrit en effet le concept d'œuvre ouverte' dans les années 60 pour désigner des objets artistiques où le récepteur est mis en situation de créer son propre message. Or, ici, le contenu de la boîte propose justement différentes approches, jamais figées, du conte et de son

illustration, du fait des possibilités d'interventions personnelles illimitées. Comme l'indique Eco à propos d'une œuvre musicale de Pousseur : « Le lecteur-exécuteur organise et structure le discours (musical), dans une collaboration *quasi matérielle* avec l'auteur. Il contribue à faire œuvre » (25).

L'illustration de Sara Fanelli transforme le texte achevé de Perrault en un champ de possibilités : le conte n'est plus forcément ce que nous voyons et ce que nous lisons, grâce à des collages à la fois naïfs et complexes. Comment interpréter par exemple l'emballage *Lukagrill* qui se détache du reste sur la table de cuisine ? Que penser de la paire de ciseaux placée juste sur la jonction de deux cartes (comme pour dire « découpez ici ») ? Pourquoi flécher les regards du chat et de la souris vers leur nourriture respective ? Et enfin que vient faire cet objet aux allures de couteau suisse suspendu au mur et pourquoi a-t-il une allure d'empreinte ?

Ici, comme dans *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino¹² où des voyageurs, rendus muets par un enchantement, utilisent les images d'un jeu de Tarot pour parler de leurs aventures, le lecteur-spectateur doit interpréter des images-signes en faisant – ou non – des liens avec ce qu'il connaît de l'histoire de *Cendrillon*. Et tout cela, en sachant que « La signification de chaque carte dépend de la place qu'elle prend relativement aux autres cartes qui la précèdent et qui la suivent » (136). Même sans avoir la complexité symbolique des cartes du tarot, les images de Sara Fanelli sont bien les pièces d'une machinerie narrative combinatoire. Elles produisent une illustration fondée sur la logique du jeu.

Mais, si le conte littéraire, auquel le *Cendrillon* de Perrault se rattache, est un jeu très construit où se glissent subtilement la parodie et le sous-entendu pour l'amusement des esprits aristocratiques, ce jeu-ci semble consister à tout déconstruire en mettant le début, la fin, les personnages, les objets, les uns sur les autres et les uns dans les autres, sans se soucier de linéarité. C'est un jeu qui présente le conte de Perrault comme une option narrative parmi un ensemble d'histoires-interprétations réalisées ou potentielles.

Serait-ce une manière de faire référence aux différents modes d'analyse des récits ? Référence au modèle constructiviste de Propp, par exemple, où 31 actions et 7 personnages-type peuvent s'articuler indéfiniment. Référence à Roland Barthes qui dans ses *Variations sur l'écriture*, s'écarte de la recherche structuraliste d'un modèle universel et

met en avant la figure du lecteur comme celui qui, en saisissant un texte, le réécrit, sans forcément suivre le déroulement linéaire des chapitres et sans retrouver obligatoirement le sens originel fixé par l'auteur.

La petite boîte de Cendrillon de Sara Fanelli se présente, de ce point de vue, comme un objet exploratoire, réflexif, décloisonné et interdisciplinaire : ouvert. C'est un objet qui prend en compte le fait que :

Les motifs du conte de fées sont devenus des lieux communs de notre vie et de notre culture, symboles d'un jeu et d'une distanciation d'avec la réalité quotidienne, nouveau langage sur le monde : une très ancienne fonction du conte de fées se trouve ainsi réactualisée. C'est un peu comme si la société avait absorbé les travaux sur la structure et le 'meccano' des contes pour s'en fabriquer une grammaire commentant le monde actuel : comme si le conte nous parlait, traversant à son tour le miroir dans l'autre sens (Piffault, 19).

Cendrillon 'aux grands pieds'

Sara Fanelli joue avec des bouts de papiers : papiers collés pour les personnages, cartes-puzzles, timbres et papiers agrafés pour le texte. Elle en fait des supports multiples et mobiles pour suivre ou ne pas suivre l'ordre connu des épisodes, mais surtout, elle donne à Cendrillon deux visages très différents : entre bonté et cruauté, beauté et monstruosité. Pour Perrault en effet l'héroïne se caractérise par sa douceur et sa bonté. Or, Sara Fanelli, tout en respectant cette version, s'en éloigne aussi considérablement. De même, sa pantoufle, « la plus jolie du monde » selon Perrault, tient ici autant de la chaussure de bal que du gros godillot.

Cet écart par rapport aux caractéristiques de l'héroïne et de ses attributs n'apparaît pas dans le livret. Il est généré par les collages. Il apparaît surtout dans le tableau final où Cendrillon est à la fois une princesse, beaucoup plus délicate que ses sœurs et une créature aux grands pieds, ni vraiment belle, ni vraiment bonne.



Image 6 « Cendrillon et le prince »

Dans ce tableau en effet, Cendrillon a une bouche et un visage en forme de cœur et elle porte une de ces robes roses dont rêvent les petites filles qui veulent s'habiller 'en princesse'. Elle a un nœud dans les cheveux et de jolies chaussures 'de dame', à talons. La belle-mère et les sœurs, elles, ont des grands nez ou un gros ventre. Mais, ce même tableau montre aussi une Cendrillon énorme, avec une queue et des jambes poilues. Une Cendrillon dont le couvre-chef, particulièrement voyant, présente l'assemblage, peu délicat, d'une chaussure du genre de celles qu'on appelle 'écrase merde'. Chaussure qui trône justement sur une forme brune.

En fait, ce tableau final juxtapose trois moments successifs de l'histoire : l'essayage de la pantoufle, le départ de Cendrillon et la punition de la belle-mère et des belles-sœurs. Les trois moments occupent chacun une bande horizontale dans l'assemblage des six cartes : l'essayage en haut (cartes numérotées 1 et 2 au verso), le départ en dessous (cartes numérotées 3 et 4) et la punition en bas (cartes 5 et 6). Les séparations entre les cartes n'isolent toutefois pas totalement les différents moments du récit. Certains événements en effet s'entrechoquent. La tête du prince, par exemple, temporellement reliée au départ de Cendrillon, s'intercale entre les chaussures de la partie haute et s'enfonce, comme un coin, dans un espace et un temps qui ne sont pas les siens.

A côté de cette tête, se déploie une scène invraisemblable où un tout petit cavalier chevauche le rebord d'une chaussure 'énorme' sur laquelle se découpent des chiffres (1 2 3 4 5 6 : le nombre des maisons visitées ? Le nombre des jeunes filles à qui la chaussure est présentée ? A moins qu'il ne s'agisse de la pointure de cette gigantesque chaussure). Cette suite chiffrée fait pendant à une autre suite, sur la partie gauche, de pieds et de chaussures, numérotés 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Serait-ce les pieds et les chaussures des différentes candidates ? Dans ce cas, ces pieds paraissent bien petits par rapport à la chaussure de référence qui 'chapeaute' justement l'élue comme une couronne. En fait, si le pied de Cendrillon, conformément à l'histoire, s'adapte à la taille de cette chaussure, elle devient bizarrement une fille aux grands pieds qui écrase ses deux sœurs et sa belle-mère, allongées toutes les trois, en bas de l'image, sous les pieds du cheval avec lequel Cendrillon fait justement 'corps'.

Ici, Cendrillon devient Berthe aux grands pieds, mère de Charlemagne, appelée aussi reine Pédauque (aux pieds d'oie). Mais elle devient aussi une centauresse de la lignée de Nessos au comportement bestial et violent. Ces deux transformations, permises par la 'magie' du collage, ramènent à des temps anciens, renvoient à d'autres légendes, à d'autres versions de *Cendrillon* et à d'autres formes de 'merveilleux'. Berthe, par exemple, dont l'histoire a été fixée par Adenet le roi en 1274, aurait été une princesse trahie et finalement rétablie dans ses droits après de dures épreuves. C'est par ailleurs des liens entre l'époque de Berthe et la chanson de geste que viendrait l'expression 'conte de ma mère l'oye' pour qualifier, au XVII^e siècle, les contes 'à la mode d'antan' ou, pour reprendre Perrault, 'du temps passé', jonchés de références aux romans de chevalerie avec des monstres, des protagonistes idéalisés...¹³

Quant à sa transformation en centauresse, elle fait surgir une *Cendrillon* à la fois mythologique et vengeresse qui, comme celle de Grimm, laisse des oiseaux crever les yeux de ses sœurs le jour de son mariage (d'où les croix qui barrent les yeux des belles-sœurs et les deux oiseaux qui les piquent du bec). Avec ce tableau et la transformation qu'il suggère, Sara Fanelli s'écarte nettement de Perrault qu'elle a pourtant choisi de suivre avec son livret. Tout se passe ici comme si l'image dépassait le texte : non plus 'illustration', mais 'feu d'artifice', capable d'offrir un final éblouissant où s'entrechoquent les époques, les sources, les personnages et les supports. Ici, l'image ne parle plus seulement d'une *Cendrillon*, mais du conte de fée et de ses liens avec tous les autres récits de l'histoire humaine : archaïques ou récents, érudits ou ludiques.

Des images pour aller au-delà du conte

Dans sa boîte, Sara Fanelli associe des images à un texte. Or, si le texte, se présente sous forme de livre avec un récit linéaire dont il est possible de définir la source (Perrault), l'image semble faire tout éclater. D'abord la forme 'livre' que l'artiste questionne de façon récurrente dans son travail¹⁴, mais aussi l'image qui peut accompagner un texte et, d'une certaine façon, le conte lui-même.

En effet, le livre que produit Sara Fanelli est tout petit et vite noyé au milieu des cartes dont il a d'ailleurs la taille. Les images, elles, sont aussi bien de petits dessins dans les marges du livret que des cartes-puzzles ou des timbres. Fixes ou mobiles, composées avec des papiers découpés et collés, elles jouent sur des effets de proximités à la fois prémédités et inattendus. La variété, le disparate et le mélange leur donnent alors un peu de 'magie', basée sur le dissemblable. Elles ne sont, en plus, pas toujours nettement reliées au récit tel qu'il est présenté dans le texte : il y a Bubu qui cabriole et puis cette *Cendrillon* qui écrase tout...

En fait, loin de rester proche de Perrault, comme semble le recommander le texte, les images de Sara Fanelli s'en écartent, soit en racontant l'histoire dans le désordre ou en ne la racontant plus du tout, (une fois les supports éparpillés, perdus ou postés), soit en passant par le récit médiéval (Berthe) et la mythologie (Nessos) pour aller vers Grimm.

Avec cette 'illustration', Sara Fanelli nous montre que l'image, loin de jouer un rôle secondaire par rapport au texte, le dépasse pour développer de multiples récits. Sa *Cendrillon* visuelle 'en morceaux',

imprévisible et violente, écrase à la fois ses belles-sœurs et l'autorité d'un auteur. Il y a bien toujours – en théorie – une héroïne et un développement en trois étapes (le nom de Cendrillon et l'intitulé des tableaux sont inscrits au dos de chaque carte), mais il s'agit-là encore d'informations écrites. Sans elles, y a-t-il encore un conte et ce conte raconte-t-il toujours l'histoire de *Cendrillon* ?

Avec ce travail, ce sont surtout les codes propres à l'illustration que l'artiste met nettement 'en morceaux' en créant des passerelles entre des textes, des formes de récit, des espaces et des temporalités différentes. Partition à multiples portées où le texte de Perrault ne joue qu'un rôle très relatif.

Peut-être s'agit-il ici moins d'illustrer un conte qu'un rapport à la lecture. Lecture que l'image renouvelle en créant un lien entre deux textes (Perrault et Grimm). Lecture qui devient inventive et plurielle où la trace écrite fixe, durablement transmissible, est mise en doute par la malléabilité et la porosité d'images à la matérialité fragmentée où se conjuguent, sans hiérarchie, différents récits. Lecture enfin, d'un conte qui regarde sa propre histoire, ses références, sa réactualisation, sa magie.

Notes

1. Le deuxième titre est inscrit sur le frontispice gravé par Antoine Clouzier.
2. Leur recherche : « ne visait pas moins que la rédaction de tout un dictionnaire, d'une grammaire, de traités de philologie, de mythes, contes et légendes du folklore nordique et germanique » (Péju, 123).
3. Voir, par exemple, *Cendrillon* sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/> ou bien, sur la base Electre : 100 publications illustrées de langue française entre 1990 et 2010 pour *Cendrillon* de Perrault et 24 pour Grimm, sur la même période.
4. www.SaraFanelli.com. Née en 1969 à Florence. Diplômée du Royal College of Art en 1995. Elle vit et travaille à Londres comme illustratrice et designer. Son travail a été récompensé par plusieurs prix internationaux dont le *Macmillan Prize for Children's Picture Book Illustration* pour *Button* (1992).
5. Le conte de fée raconte toujours l'histoire d'un personnage soumis à des épreuves (ici l'épreuve de l'humiliation ou du tri) pour atteindre le bonheur. Il présente un rite de passage que la littérature transpose en utilisant des normes rhétoriques précises (rhétorique de l'indicible par exemple à travers un ensemble de descriptions hyperboliques) et dont la symbolique a été largement analysée, notamment par Bettelheim.
6. L'évacuation des moralités tient au souhait de Sara Fanelli de revisiter et moderniser le conte en évacuant son ton didactique. Elle s'y applique aussi avec *Pinocchio*. (Heller, 8).

7. « La belle-mère et les deux sœurs furent terrifiées et devinrent blanches de rage » : (Grimm, 1976, 105).
8. Voir par exemple : *A Dog's Life* (1998), *Dear Diary* (2000) ou la jaquette de *Pinocchio* (2003).
9. 55 cartes représentant un élément clé du déroulement de neuf contes traditionnels (*Boucle d'Or*, *La Petite Poule rousse*, *Les Trois Petits Cochons*, *Les Aventures de la petite souris*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Blanche-Neige*, *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Poucet*).
10. Voir, par exemple la série des *Charlie and Lola* de Lauren Child (créée en 2001) ou pour Eric Carle : *The Very hungry caterpillar*, 1969.
11. Pour avoir montré souvent ce livre-objet à des élèves et à des enseignants en formation, il est possible de dire que les cartes sont observées et manipulées en premier. Le livret est rapidement parcouru et mis de côté sans questionnement particulier (histoire connue). Les timbres, trop énigmatiques, sont mis de côté.
12. Sara Fanelli se décrit elle-même comme une « Italo Calvino fanatic » (Heller, 8).
13. « Conte se dit proverbialement en ces phrases. Ce sont des *contes* de vieilles, dont on amuse les enfants, des *contes* à dormir debout, de peau d'âne, de la cigogne, de ma mère l'Oye » (Furetière, 1690).
14. "I love books. I love the book format and the challenge to use it and expand it as much as possible according to the project" (Heller, 8).

Ouvrages cités

- Roland Barthes, *Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 1973.
- Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- Italo Calvino, *Le Château des destins croisés*, Paris, Seuil, 1976.
- , *Il castello dei destini incrociati*, Turin, Einaudi, 1973.
- Denise Chauvel, *L'Atelier des contes*, Paris, Nathan, 1998.
- Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- Sara Fanelli, *La petite boîte de Cendrillon*, Paris, Seuil-jeunesse, 1996.
- Sara Fanelli, *Cinderella Picture Box*, London, Walker Books 1995.
- Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.
- Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes*, Gallimard, Folio, 1976.
- , "Aschenputtel", dans *Kinder- und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Berlin, 1812.
- Steven Heller, "Wolves, Logic and Happy Mistakes", in *Varoom Magazine*, n°3, March 2007, pp. 6-11.
- Albert Henry, *Berte as grans piés*, Genève, Droz, 1982.
- Pierre Péju, "Fidélité et création chez les frères Grimm", in *Il était une fois... le conte de fées*, Paris, Seuil, Bibliothèque Nationale de France, 2001, pp. 121-129.
- Charles Perrault, *Contes*, édition critique de Jean-Pierre Collinet, Gallimard, 1981.

Les Contes de Perrault, illustrations de Gustave Doré ; 40 compositions et frontispices ; introduction : P.-J. Stahl, Paris, Hetzel (Firmin Didot), Edition originale 1862, réédition 1864.

Olivier Piffault, « Le chaudron des contes », dans Olivier Piffault (éd.), *Il était une fois... Les contes de fées*, Paris, Seuil, Bibliothèque Nationale de France, 2001, pp. 12-19.

Amanda Thursfield, "Critical Perspective", British Council exhibition 'The Magic Pencil: Book Illustration Today' 2004 (<http://magicpencil.britishcouncil.org/>)

<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=authC2D9C28A0284034205pPv2CF65E2> (consulté le 12-11-2010)