Doré dévore Perrault

François Fièvre

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/1625>

DOI : 10.4000/edl.1625

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2019

Pagination : 143-166

ISBN : 978-2-940331-71-0

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

François Fièvre, « Doré dévore Perrault », *Études de lettres* [En ligne], 310 | 2019, mis en ligne le 15 septembre 2021, consulté le 22 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1625> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1625>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2021.

© Études de lettres

Doré dévore Perrault

François Fièvre

- 1 Les images de Gustave Doré pour le texte de Charles Perrault sont parmi celles de l'illustrateur qui ont le plus fait couler d'encre, notamment depuis 2006 où elles sont entrées, avec les contes de Perrault, au programme de français dans le secondaire pour la préparation du baccalauréat¹, mais aussi depuis 2014 et la grande rétrospective que le musée d'Orsay a consacrée à l'artiste². Il est donc délicat de vouloir dire quelque chose de véritablement nouveau à ce sujet. Et pourtant... il est indubitable que si l'objet n'est pas neuf pour nous, au début du XXI^e siècle, et semble au contraire incarner le modèle du « vieux livre de contes orné de gravures », il l'a été à son époque, l'édition Hetzel de 1862 ayant constitué un véritable marqueur dans l'histoire éditoriale des contes de Perrault. A-t-il été jusqu'à donner une « nouvelle jeunesse » aux contes du temps passé ? Il en fait en tout cas, grâce à la richesse de l'imaginaire visuel qu'il déploie et à son dispositif éditorial (format, préface, etc.), un véritable monument éditorial et visuel, qui a considérablement infléchi la manière dont on a pu envisager les textes par la suite. Plus que d'une « nouvelle jeunesse » qui se contenterait, en surface, de mettre les contes au goût du jour (ici du Second Empire), il s'agirait d'une « digestion » en profondeur d'un imaginaire par un autre, de l'ingestion d'un texte du XVII^e siècle par un artiste du XIX^e siècle qui crée des images venant considérablement infléchir le sens du texte.
- 2 Ce fil directeur de la digestion se manifeste à travers l'importance, dans cette série d'illustrations, de la thématique de l'estomac, du fantasme de la dévoration qui forme une partie non négligeable de l'imaginaire de Doré³. En croisant les outils méthodologiques de la textanalyse de Jean Bellemin-Noël et ceux de ma discipline, l'histoire de l'art, cet article a pour ambition de tester un nouveau mode d'interdisciplinarité à son endroit : si mêler psychanalyse et histoire de l'art n'est pas original, cela n'a pas toujours été fait avec toute la circonspection méthodologique souhaitable. Par ailleurs, les contes sont l'objet d'une polémique constante, et semble-t-il ininterrompue depuis des décennies, entre les partisans d'une approche littéraire, textuelle, esthétique, et ceux d'une approche anthropologique (menée par les folkloristes) et psychanalytique. L'histoire de l'art étant historiquement une discipline « carrefour », où se croisent approches esthétiques et historiques de l'œuvre d'art,

sensibilité à son fonctionnement sémiologique propre et ouverture à sa dimension symbolique universelle, nous espérons faire preuve ici d'un exercice inédit d'interdisciplinarité qui ne se contente pas d'une juxtaposition pluridisciplinaire de plusieurs approches, mais s'efforce d'entrelacer analyse symbolique des images et contextualisation historique de leur sens. Ce sens étant ultimement lié, nous semble-t-il, à la manière dont Doré a – métaphoriquement – dévoré les contes de Perrault pour construire sa propre vision de leur contenu symbolique et leur donner ainsi une nouvelle vie.

1. Un point de méthode : textanalyse et histoire de l'art

- 3 Se pose d'abord la question de la méthode : peut-on appliquer celle de la psychanalyse à des objets littéraires ou visuels, puisqu'il s'agit ici avant tout des images de Doré ? Pour prendre un exemple éminemment symbolique, on a eu beau jeu, notamment après Bettelheim, d'associer le motif de la clef ensanglantée de « La Barbe bleue » à celui d'un pénis déflorateur, et la découverte du cabinet secret à celle de la sexualité⁴. L'application de grilles de lecture psychanalytiques aux contes a été critiquée par Jean Bellemin-Noël qui propose une autre approche que celle de Bruno Bettelheim, ce dernier opérant de manière fragmentée et avec une visée pédagogique, voire morale. Contre cette approche qui à tel motif attribue telle signification de manière ciblée et autonome, indépendamment du contexte narratif et surtout des autres motifs du conte, Jean Bellemin-Noël propose une dérive mi-rationnelle, mi-rêveuse, attentive au « réseau de sens » que peuvent tisser entre eux un ensemble de motifs symboliques lors de la lecture d'un texte donné :

Il y a deux grandes manières d'aborder une étude de ce genre. La première consiste à appliquer la grille des concepts et des figures du freudisme sur le matériel du texte. [...] Aussi bien la textanalyse ne se propose-t-elle pas de démontrer minutieusement qu'il y a des formations de désir dans les œuvres d'art, ni de les désigner avec les étiquettes obligeamment fournies par la doctrine. [...] Elle voudrait, et voici une seconde manière d'agir, faire apparaître autant que cela est possible *un désir inconscient singulier dans un texte singulier* que ce désir travaille⁵.

- 4 L'obligation que se donne Jean Bellemin-Noël de rendre compte d'une œuvre singulière, et non d'une sorte de « texte-type » auquel il est possible de faire dire ce que l'on veut en fonction des motifs puisés dans telle version ou dans d'autres textes proches⁶, nous semble rencontrer la préoccupation de l'historien du livre, de la littérature ou de l'art, qui tend à voir dans chaque occurrence singulière – texte, édition, série d'illustrations – une œuvre à analyser en elle-même, dans son contexte historique et avec son sens propre.
- 5 Dans cette perspective, qui ne considère pas seulement l'objet par le biais du sens qu'il est censé véhiculer, il faut souligner que l'image n'est pas le texte, et que s'il y a une signification psychanalytique à trouver dans le texte, rien ne dit a priori que ce contenu symbolique soit véhiculé dans ses images par l'illustrateur. Dans le sens également de la mise au jour d'un « inconscient de l'œuvre » et non de celui de son auteur, je m'interdis de faire la psychanalyse de Gustave Doré, non seulement parce que ce que l'on connaît de sa biographie n'autorise pas à faire l'analyse intime de sa psyché, mais aussi parce que ce n'est pas de ça dont il est question dans sa série d'images. Il s'agit donc ici de faire une psychanalyse symbolique des images, et non de l'artiste.

- 6 L'illustration d'un texte ne fonctionne pas selon le modèle des vases communicants où tout le contenu sémantique du premier médium serait déversé dans le second, mais selon celui d'une réappropriation subjective, où l'illustrateur se saisit d'un signifié textuel pour le retravailler dans son imaginaire propre, et également à travers son médium propre, ici le dessin en noir et blanc (à l'encre noire et rehauts de gouache blanche, le plus souvent) destiné à la gravure (gravure sur bois, en procédé dit « de teinte », spécialité des graveurs de l'époque de Doré comme Pisan, Pannemaker, etc.)⁷.

2. La clef de Barbe bleue

- 7 Partons d'un motif éminemment symbolique, les clefs dans la scène du don des clefs par Barbe bleue (fig. 1), qui est l'une des plus saisissantes de la série. L'illustrateur y organise son image autour d'une diagonale divisant l'espace, de chaque côté de laquelle se trouvent Barbe bleue et sa femme, l'un en position de dominateur, l'autre en position de dominée. La clef se trouve sur cette diagonale, de même que le doigt menaçant de Barbe bleue, qui énonce visuellement son avertissement :

Pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère⁸.

- 8 <Image en attente de droits>

- 9 Fig. 1 — Gustave Doré, illustration pour « La Barbe bleue », gravure sur bois, in Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. © Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, *Contes* de Charles Perrault, cote AC 180.

- 10 Les mains de la jeune mariée se posent sur la clef du cabinet et non sur le reste du trousseau : ce ne sont pas les trésors de Barbe bleue qui attirent sa curiosité, mais bien, déjà, la transgression de l'interdit. La femme tient-elle les yeux baissés parce qu'elle est impressionnée par les admonestations de son mari, ou bien parce qu'elle a les yeux rivés sur la clef interdite ? L'illustrateur laisse libre l'interprétation du spectateur, mais une chose est sûre : rien dans l'image n'autorise une interprétation à proprement parler sexuelle du motif de la clef, sa mise en avant dans la composition étant le fait avant tout d'une mise en scène d'un motif important du récit. On ne peut pas en dire autant d'autres interprétations de la même scène, comme par exemple celle de Walter Crane en 1875, où la femme saisit le trousseau au niveau de l'entrejambe de son mari – à relever toutefois qu'il ne s'agit pas ici de la clef interdite, mais du trousseau des richesses du mari, ce qui laisse penser que chez Crane, la femme est avant tout intéressée par l'idée de tenir « les cordons de la bourse »⁹.
- 11 Rien de tel dans l'image de Doré ; ce qu'on y trouve en revanche, c'est la position de domination, de menace, la présence étouffante de la barbe qui semble relayée dans sa texture par la doublure de fourrure de l'habit, et les yeux exorbités qui font écho à d'autres yeux dans la même série : ceux de l'ogre du « Petit Poucet » (fig. 2). Ces yeux qui sortent de leur orbite sont des yeux avides avant tout de « manger », qui dévorent leur proie par le regard avant de la faire passer dans l'assiette. Barbe bleue, de ce point de vue, est véritablement traité comme un ogre. Deux indices, l'un textuel et l'autre iconographique, viennent conforter cette hypothèse. L'indice textuel, dans le conte de Perrault, est le fait qu'il y est dit que dans le cabinet interdit, les femmes de Barbe bleue sont « mortes et attachées le long des murs » après qu'il les eut « égorgées l'une après l'autre ». Quelle utilité de garder ainsi ses victimes dans un cabinet situé dans

« l'appartement bas », sinon pour les conserver au frais, comme dans un garde-manger secret, suspendues au mur à l'instar de carcasses d'animaux dans un saloir ?¹⁰ On ne sait pas de quelle manière Doré a interprété en conscience ce détail, mais la porte est ouverte, dans le texte, à une interprétation inconsciente du meurtre des femmes comme abattage avant consommation¹¹. Un détail visuel, par ailleurs : la figure de chimère devant laquelle Barbe bleue est abattu pose question (fig. 3), celle-ci n'étant pas mentionnée dans le texte et n'ayant aucune utilité narrative ou symbolique. Pourtant, elle rappelle une autre chimère présente au sein de la même série, celle couronnant le dossier de l'ogre du « Chat botté » (fig. 4). Sorte de mélange entre sphinge et hippogriffe, cette créature fantastique renvoie moins à l'idée d'une énigme que l'on pose qu'à celle d'un bec qui dévore : par la médiation d'un détail en apparence purement décoratif, la figure de Barbe bleue est ainsi à nouveau associée à celle de l'ogre. La chimère est par ailleurs une nouveauté dans le contexte des contes de Perrault, qui ne se font que rarement le réceptacle d'un imaginaire grotesque (au sens du XIX^e siècle) ou monstrueux. En revanche, cet imaginaire fait écho à l'univers visuel et littéraire du romantisme, tel qu'il a été travaillé par Victor Hugo, Johann Heinrich Füssli, ou les caricaturistes anglais et français de la première moitié du XIX^e siècle : de ce point de vue Doré fait bien une lecture « romantique » de l'œuvre de Perrault.

12 <Image en attente de droits>

13 Fig. 2 — Gustave Doré, illustration pour «Le Petit Poucet», gravure sur bois de Pannemaker, in Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. © Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, *Contes de Charles Perrault*, cote AC 180.

14 <Image en attente de droits>

15 Fig. 3 — Gustave Doré, illustration pour «La Barbe bleue», gravure sur bois de Pisan, in Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. © Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, *Contes de Charles Perrault*, cote AC 180.

16 <Image en attente de droits>

17 Fig. 4 — Gustave Doré, illustration pour «Le Chat botté», gravure sur bois de Pannemaker, in Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. © Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, *Contes de Charles Perrault*, cote AC 180.

3. De la table au lit : allers-retours symboliques

18 Pierre Michel a bien mis en valeur l'importance du motif de la dévoration, à la fois dentaire et spéculaire, à l'œuvre dans cette série de Doré : nous rappellerons ici à sa suite à quel point le « manger » semble investir l'ensemble de l'édition illustrée par Gustave Doré. L'introduction à l'ouvrage commence significativement par une anecdote où l'éditeur (qui signe de son nom de plume P.-J. Stahl) raconte une bonne action faite par une boulangère à l'égard d'une femme pauvre et de son enfant venus chercher du pain : dès l'*incipit* du recueil, il est donc question de ventre creux et de belles miches de pain. Quand il raconte ensuite la manière dont une enfant de sa connaissance réagit à l'écoute du conte « Le Petit Chaperon rouge », l'éditeur s'étonne du fait que la jeune fille trouve le loup très gentil parce qu'il n'a pas mangé la galette et qu'elle lui pardonne d'avoir mangé la grand-mère comme le petit chaperon parce qu'il « avait trop faim »¹² : le plaisir de la bouche est ainsi dès le départ décrit comme un désir fondamental, au-delà du bien et du mal, ce qui ne manque pas de choquer au premier

abord le sens moral d'Hetzel. On comprend par cette anecdote que c'est « par l'estomac » que certains enfants peuvent parfois appréhender les histoires qui leur sont données à lire ou à écouter et qui, selon les dires de la mère, sont « des histoires où l'on ne fait que manger »¹³. « Le Petit Chaperon rouge », conte de dévoration par excellence, est par ailleurs le premier dans l'édition de Hetzel, qui ne respecte pas l'ordre d'apparition du recueil d'origine. C'est aussi le plus court – il ne fait que deux pages –, et Doré en donne trois illustrations en hors-texte (c'est-à-dire en pleine page), ce qui oblige à faire déborder les images dans la préface de l'éditeur, dans des hors-textes qui sont justement insérés à l'endroit où Hetzel raconte cette histoire d'une jeune fille affamée, pardonnant au loup son appétit débordant. L'anecdote suivante, encore, raconte l'histoire d'un jeune garçon de quatre ans qui plante des pommes de terre frites pour qu'elles se multiplient et qu'il puisse s'en repaître à volonté. Significativement, on trouve aussi dans cette introduction une illustration pour « Le Petit Poucet » montrant le personnage de l'ogre affamé devant sa table couverte de reliefs de repas (fig. 5). Dès l'introduction, avant même que les contes débutent, Doré et Hetzel les inscrivent ainsi sous le signe de la dévoration.

19 <Image en attente de droits>

20 Fig. 5. — Gustave Doré, illustration pour « Le Petit Poucet », gravure sur bois de Pannemaker, in Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. © Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, *Contes* de Charles Perrault, cote AC 180.

21 Le recueil commence donc par « Le Petit Chaperon rouge », puis vient « Le Petit Poucet », qui comprend le plus clair des images de la série (11 sur un total de 42). Doré insiste certes sur la forêt, mais aussi sur l'ogre dévorateur (fig. 2 et 5) et sur la faim qui pousse les bûcherons à perdre leurs enfants et qui amène toute la famille à vider en un clin d'œil la marmite une fois les enfants revenus de leur premier tour en forêt¹⁴. On retrouve le motif du banquet dans « La Belle au bois dormant », sous la forme d'une scène de repas figée par le sommeil, mais aussi dans « Cendrillon » où l'un des détails frappants de l'interprétation de Doré est la grosseur de la citrouille vidée par la fée marraine, sur laquelle peu d'illustrateurs ont tant insisté, qui pousse à imaginer un repas de taille gargantuesque¹⁵. Dans « Le Maître chat ou le chat botté », Doré représente l'ogre devant un festin, apprêté pour lui et ses amis, avec force morceaux de viande bovine et caprine, mais aussi, détail macabre ajouté par l'illustrateur, un plat plein de petits enfants (fig. 4). Détail d'ailleurs problématique dans la mesure où, dans le texte de Perrault, c'est ce festin prévu pour l'ogre qui est servi à la fin au marquis de Carabas, à la princesse et au roi : quelle tête le roi fait-il devant un tel plat de bébés rôtis ? Doré ne nous le dit pas, s'emparant avec imagination du motif sans se préoccuper d'une éventuelle cohérence psychologique du récit iconotextuel¹⁶. De « Riquet à la houppe », Doré retient encore une scène de banquet venu de cuisines souterraines féeriques¹⁷. Rien en revanche pour « Peau d'âne », « Les Fées » et « La Barbe bleue », qui clôt le livre édité par Hetzel ; mais comme on l'a vu pour ce dernier conte, on peut parfois déceler une dévoration latente là où elle n'y figure pas de manière manifeste.

22 Ainsi en est-il sans doute aussi du motif de la forêt qui, à bien des égards, est dévorante : dans « Le Petit Poucet » encore une fois, où c'est au cœur de la forêt qu'habite l'ogre et où les sept frères sont en quelque sorte avalés avant d'être menacés de dévoration par l'ogre ; mais aussi dans « La Belle au bois dormant », où le prince doit traverser une forêt pour accéder au château enchanté, sorte de voyage vers l'autre

monde qui peut être associé symboliquement au schème de l'avalage, de la descente dans un espace clos dont l'une des visualisations possibles, d'après Gilbert Durand, est le ventre ou l'estomac¹⁸. On retrouve la même dimension macabre de la forêt dans un très beau tableau de Caspar David Friedrich où un soldat français s'apprête à entrer dans une forêt qui signifie sa mort, et à l'orée de laquelle un corbeau attend de pouvoir se repaître de sa charogne¹⁹. À l'inverse, le prince de « La Belle au bois dormant » chemine, tel Orphée, vers le monde des morts, pour aller y chercher et faire revivre une belle endormie. On sait toutefois que le prince ne vient pas seulement réveiller la Belle au bois dormant mais aussi l'aimer, le texte de Perrault étant sur ce point explicite dans ses non-dits²⁰ :

[...] après soupé, sans perdre de temps, le grand Aumônier les maria dans la Chapelle du Château, et la Dame d'honneur leur tira le rideau : ils dormirent peu, la Princesse n'en avait pas grand besoin.

- 23 Le prince vient donc en quelque sorte « manger » métaphoriquement la princesse, de la même manière que le loup a mangé, littéralement et métaphoriquement, le Petit Chaperon rouge, ou que l'ogre s'apprête à manger, littéralement, ses filles en pensant manger le Petit Poucet et ses frères : dans son lit.
- 24 L'insistance de Doré sur le motif du lit signifie-t-elle un rapprochement entre pulsion sexuelle et pulsion alimentaire ? C'est dans un lit que le Petit Chaperon rouge et sa grand-mère sont mangées (fig. 6), et que l'ogre du « Petit Poucet » égorge ses filles (fig. 2). Une parenté semble exister d'ailleurs entre ces lits, puisque dans la scène de dévoration de la grand-mère du « Petit Chaperon rouge », c'est sous le lit que vient se réfugier le chat, ce que font également le Petit Poucet et ses six frères²¹. Le lit sert donc à la fois de refuge sous lequel on se cache et de table sur laquelle on se fait manger : en témoignent les restes d'oiseaux mangés par les petites ogresses, sorte de friandise emmenée au moment du coucher. Mais est-il normal de manger ainsi dans son lit ? Ce n'est a priori pas un endroit pour faire ça, ni dans le texte de Perrault ni dans les habitudes sociales alimentaires du XIX^e siècle qui consacrent la salle à manger comme lieu où se réunit la famille pour manger. Sauf, bien sûr, si l'on considère qu'il ne s'agit pas tant de manger que de faire autre chose... Peut-on donc penser que l'acte sexuel y est euphémisé en acte alimentaire ? C'est certainement le cas pour « Le Petit Chaperon rouge », mais qu'en est-il pour « Le Petit Poucet » ? Ni Bettelheim, ni Bellemin-Noël ne s'attardent sur ce conte, mais même sans les outils de la psychanalyse, on peut faire le point sur les lits de cette manière : le lit de « La Belle au bois dormant », où prend place un acte sexuel ; le lit du « Petit Chaperon rouge », où prend place un acte sexuel métaphorisé en acte de dévoration (fig. 6) ; le lit du « Petit Poucet », où prend place un acte de dévoration sans sous-entendu érotique – du moins dans le texte de Perrault (fig. 2). Au sein de cette triade, « Le Petit Chaperon rouge » opère ainsi une sorte de pont sémantique entre pulsion sexuelle de « La Belle au bois dormant » et pulsion alimentaire du « Petit Poucet ». Reste qu'il est difficile de savoir si, pour employer un vocabulaire freudien, Doré métaphorise la pulsion alimentaire en pulsion érotique, ou la pulsion érotique en pulsion alimentaire²². Pour tenter de répondre à cette question, sans doute faut-il encore aller voir d'autres images, où l'absence du texte de Perrault pose moins de contraintes à l'illustrateur et perturbe moins l'analyse.
- 25 <Image en attente de droits>

- 26 Fig. 6. — Gustave Doré, illustration pour « Le Petit Chaperon rouge », gravure sur bois de Pannemaker, in Charles Perrault, *Contes*, Paris, Hetzel, 1862. © Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, *Contes de Charles Perrault*, cote AC 180.

4. Manger et être mangé

- 27 En 1862, la même année que l'édition des *Contes de Perrault* par Hetzel, est publiée par Doré chez Goupil une suite de lithographies à thème libre réunie sous le titre *Album de Gustave Doré*, et dont certaines reprennent des sujets empruntés à Perrault²³. Examinons-les d'un peu plus près. Dans *Rira bien qui rira le dernier*, on voit des enfants, au nombre de sept, voler des raisins dans des vignes au nez et à la barbe d'un épouvantail, mais pas à ceux du propriétaire dont la silhouette se dessine au second plan. On peut penser que le nombre des enfants n'est pas ici anodin ; s'il ne s'agit pas d'une illustration pour un autre texte, à déterminer, on peut y voir une allusion, ou au moins un écho inconscient, au « Petit Poucet » où l'ogre est transformé en épouvantail ridicule et où le Petit Poucet et ses six frères mangent au lieu d'être mangés : tout est inversé, à la manière de ce qui se produit dans les rêves, ce qui viendrait nourrir ici la thèse d'une appropriation inconsciente du texte par l'image. Pour sa part, *L'Ogre* est une reprise pure et simple de la composition pour les *Contes de Perrault* édités par Hetzel, à ceci près que l'ogre y est doté d'une barbe, un attribut qui ramène donc à celle de Barbe bleue. *Je sens la chair fraîche* est de même tiré du « Petit Poucet », mais ne redouble pas une scène déjà présentée pour Hetzel. Encore une fois, la figure de l'ogre est mise à l'honneur et semble hanter l'esprit de l'illustrateur, ainsi d'ailleurs que le conte « Le Petit Poucet »²⁴. Sur les 12 lithographies, 7 ont pour sujet direct ou indirect une histoire d'alimentation (*Rira bien qui rira le dernier*, *L'Ogre*, *Je sens la chair fraîche*, mais aussi *Andromède*, *Entre ciel et terre*, *Le Dernier Banquet* et *Deux mères*), et 3 pour sujet direct ou indirect une histoire érotique (*Andromède* encore une fois, mais aussi *Au fond des bois* et éventuellement *Séville*).
- 28 Autant dire qu'à cette époque, Doré ne semble s'intéresser que de manière secondaire au bas-ventre par rapport au ventre. Cela est sans doute dû à son entrée dans le monde du livre illustré par l'œuvre de François Rabelais, en 1854²⁵, où la mangeaille, qui n'y est pas qu'une métaphore, a pu nourrir l'imaginaire visuel de l'apprenti illustrateur, mais aussi à son passage dans le monde de la caricature où la métaphore alimentaire a servi toutes les causes, politiques ou non, de Gillray à Daumier²⁶. Cet imaginaire alimente indubitablement la lecture que fait Doré des contes de Perrault : le banquet de « Riquet à la houppe », notamment, doit beaucoup à ceux de *Gargantua* et de *Pantagruel*, que ce soit dans les costumes Renaissance ou le détail de certains personnages de la procession qui semblent rappeler certaines figures dessinées par François Desprez pour les *Songes drolatiques de Pantagruel* (1565).
- 29 Mais examinons encore les scènes de repas plus avant : s'agit-il vraiment de dévorer à pleines dents, ou bien d'avaler ? Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, opère une distinction entre les « symboles thériomorphes de la dévoration », où « il s'agit exclusivement de la gueule armée de dents acérées, prête à broyer et à mordre, et non de la simple bouche avalante et suceuse » qui relève, à l'instar de la baleine de Jonas, des symboles de « l'inversion », où « l'avalage conserve le héros avalé » sans le déchiqueter en morceaux²⁷. De ce point de vue, on fera remarquer qu'à aucun moment, dans la série de Doré, on ne voit d'être humain découpé en

morceaux : que ce soit dans la scène qui représente la table de l'ogre du « Chat botté » (fig. 4), ou dans celle où l'ogre du « Petit Poucet » s'apprêter à égorger ses filles (fig. 2), les seuls fragments anatomiques sont ceux d'animaux et non d'humains. Doré euphémise ainsi la dévoration en avalage. De la même manière, les images ne montrent jamais les ogres manger leurs proies, mais insistent sur les yeux exorbités qu'il fixent sur elles, sorte d'euphémisation, encore, de la dévoration buccale en dévoration spéculaire qui fait l'objet de l'article de Pierre Michel. Pour quelle raison cet « adoucissement » de la dévoration ? Sans doute pour épargner aux enfants, à qui est destiné en principe l'ouvrage (ainsi qu'en témoigne la préface), le spectacle trop violent de leur propre corps démembré. Contrairement à Tony Gheeraert, nous ne pensons en effet pas qu'on « mesure ici à quel point Doré, rejetant toute forme d'édulcoration ou d'adoucissement féérique [...] refait passer au premier plan cette violence que tant d'éditeurs et de lecteurs ont occultée »²⁸ ; celle-ci est certes présente, mais fortement euphémisée ; Doré n'est ni Goya, ni Topor. La prééminence du ventre sur le bas-ventre témoignerait donc chez Doré d'une euphémisation de la pulsion sexuelle en pulsion alimentaire, si l'on suit la règle de l'inconscient selon laquelle ce qui est le plus manifeste forme écran devant ce qui est latent, le plus élaboré devant ce qui est le plus archaïque²⁹. Mais au final, quel que soit l'ordre causal des métaphorisations, le principal est que « la gourmandise se trouve liée à la sexualité, le buccal étant l'emblème du sexuel »³⁰. Une sexualité orale, donc, qui recouvre une autre pulsion que sexuelle – et sans doute encore plus archaïque –, la « faim » (moteur principal des contes du « Petit Chaperon rouge » et du « Petit Poucet »), qui rencontre de manière spectaculaire l'imaginaire des contes où, selon Bellemin-Noël :

il [...] est avant tout question de victuailles et de chair fraîche, de mourir de faim ou d'échapper au loup, à l'ogre, à la sorcière cannibale. Il était une fois un pays où l'on cherchait avec autant d'ardeur à survivre sans être mangé et à vivre pour manger. Où tout se passait entre la bouche et la boucherie³¹.

5. Manger des histoires

- ³⁰ La métaphore alimentaire peut enfin renvoyer à une autre pulsion que celle de l'oralité ou de la sexualité : la « faim » que thématise Doré à travers l'opulence de ses dessins et le faste de ses formats témoigne aussi d'un autre désir, qui sublime sans doute l'autre, mais qui forme de manière durable son identité artistique : l'appétit de reconnaissance, induisant le désir d'absorption d'un nombre considérable de textes et d'images. On peut comprendre ainsi le jeu de mots entre « faim » et « fin » dans le titre de *Trois Artistes incompris et mécontents [...], leur faim dévorante et leur déplorable fin*³², la « fin » désignant ici aussi bien l'objet du désir que le terminus de leur vie. Et le menu de chefs-d'œuvre que se promet Doré au début de sa carrière laisse entendre que la faim de reconnaissance de l'artiste se mesure également à un véritable appétit d'histoires : histoires à lire avant d'illustrer, à engloutir pour mieux les mettre en images.
- ³¹ Jérémie Koering a très bien décrit, dans le cadre de la peinture de la Renaissance italienne, les deux manières dont il était possible pour un artiste de manger des images : soit sur le modèle théologique de l'« incorporation » eucharistique, qui permet une véritable communion avec le Christ et avec Dieu et qui « génère du même, de l'indivisible » ; soit sur le modèle de l'« innutrition », qui suppose une digestion après l'ingestion et qui appelle donc à « une transformation de la matière ingérée pour aller vers le déterminé »³³. La métaphore alimentaire n'est pas ici que thématique et

« iconanalytique », pour forger un néologisme sur le modèle de la « textanalyse » de Jean Bellemin-Noël, elle est aussi poétique, en ce sens qu'elle engage une réflexion sur le processus créatif lui-même, et non seulement sur ses produits. C'est en effet par le biais de l'innutrition – et non de l'incorporation – que l'on peut comprendre la manière dont Doré s'approprie les récits qu'il met en images : un processus d'ingestion qui aboutit à une matière autre plutôt qu'à une identification avec le même. Si « imiter consiste à cuire, manger puis digérer son modèle » et à « convertir l'aliment en ses propres sucs et sang »³⁴, sans doute peut-on faire de l'illustration un autre type d'imitation, intermédiaire et non plus intramédiate, qui consiste à cuire, manger et digérer un texte avant d'en faire ses propres « suc et sang » en l'espèce d'images. Si Titien, « iconophage, va vers l'autre pour venir à lui-même »³⁵, il en va de même de Doré qui dévore les écrivains pour constituer sa propre identité artistique. Significativement, quand plus tard Doré traitera avec Hetzel pour illustrer les *Mille et une nuits* (qui finalement ne sortira pas chez cet éditeur), il a cette expression : « Convenu, entendu ! Nous commençons les *Mille et une nuits* à votre retour et je m'efforcerai d'y mettre les meilleurs ragoûts de ma cuisine. Le sujet se prête extrêmement à toutes les féeries et inventions, caprices, débordements et déchaînements de crayon »³⁶.

6. Conclusion

- ³² Si Doré dévore Perrault, c'est donc sans doute parce que l'imaginaire déployé par les textes de l'écrivain du XVII^e siècle répond en partie au sien, fait de merveilleux, d'évocations d'un temps passé, d'ogres et de loups terrifiants qui dévorent, de leurs yeux comme de leurs dents, des enfants effrayés. Mais c'est aussi qu'il dévore des textes pour s'en nourrir, et qu'il fait des textes des choses autres que ce qu'ils sont. Il donne naissance à de nouveaux êtres plutôt qu'il ne les remaquille d'ornements visuels destinés à en restaurer l'aspect originel : il « fait renaître » les contes à travers sa matrice d'artiste romantique, plutôt qu'il ne leur « redonne leur jeunesse ». Entre l'univers galant et matrimonial des contes de Perrault, où le mariage est toujours questionné, et l'univers gothique et sublime dans lequel Doré place le décor des protagonistes des contes, il y a une distance importante³⁷. Si cette distance peut historiquement s'expliquer par l'intermission de l'esthétique du mouvement romantique et de la dramaturgie fastueuse propre aux mises en scène du Second Empire, elle s'explique aussi, plus psychologiquement, ou disons sous un angle qui considère les motivations sociales d'un individu et non plus seulement le contexte historique et culturel de sa production, par le fait que Doré, artiste en quête de reconnaissance dans le champ des beaux-arts, essaie de bâtir une œuvre monumentale en s'associant tous les grands écrivains de l'histoire de la littérature occidentale³⁸. Une manière de faire monument est de commencer une série qui « fasse collection », dans la lignée des innovations éditoriales du XIX^e siècle qui voit, à la fin des années 1830, la naissance des collections d'éditeur chez Mame (1836) puis chez Charpentier (1838), consacrant l'entrée de l'édition des livres dans l'ère industrielle ; mais aussi dans celle, plus prestigieuse, des « éditions du Louvre » de la dynastie d'imprimeurs des Didot pendant la période révolutionnaire, dont la collection de livres imaginée par Doré imite le dispositif éditorial (format in-folio, disposition des images en hors-texte faisant tableau, et même parfois typographie). Publiés chez différents éditeurs, les livres de Doré, à partir de *L'Enfer* de Dante en 1861, se caractériseront – du moins pour ceux

devant entrer dans cette « collection » – par leur format monumental, in-folio, qui est justement la deuxième manière éditoriale de se rappeler, par l'importance spatiale et matérielle de l'objet-livre, à la reconnaissance de la postérité³⁹.

- 33 Si Doré veut donc digérer tous ces grands chefs-d'œuvre pour en faire une « grande œuvre », c'est non seulement parce qu'il a faim de littérature et de reconnaissance sociale⁴⁰, mais aussi parce que, à l'antithèse de la simplicité classique des contes de Perrault qui évitent toute expression d'abondance, son appétit, comme son œuvre, sont démesurés. Et semblables en cela à la dimension de l'estomac d'un ogre affamé de contes de fées, à l'appétit de nourritures terrestres et intellectuelles animant le Gargantua de Rabelais, à l'espace d'un paysage *Sturm und Drang* de John Martin, ou du caractère inextinguible de son imagination visuelle, servie par une armée innombrable de graveurs d'ombre et de lumière.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

BASILE, Giambattista, *Le conte des contes ou Le divertissement des petits enfants*, trad. par Françoise Decroisette, Strasbourg, Circé, 1995.

CRANE, Walter et Lucy, *Barbe bleue / Bluebeard*, éd. critique par François Fièvre, Tours, MSH-Val de Loire, 2016 (<<http://waltercrane.univ-tours.fr/#/FR/preface>>).

DORÉ, Gustave, *Trois artistes incompris et mécontents. Leur voyage en province... et ailleurs !! Leur faim dévorante et leur déplorable fin*, Paris, Aubert & Cie, 1851.

PERRAULT, Charles, *Contes*, préface de Pierre-Jules Hetzel, illustré par Gustave Doré, Paris, Hetzel, 1862.

—, *Contes*, éd. par Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

—, *Contes de Charles Perrault*, éd. par Éric Tourrette, Paris, Bréal, 2006 (coll. « Connaissance d'une œuvre »).

—, *Les Contes illustrés par Gustave Doré*, éd. par Nelly Caplan, Paris, Ellipses, 2006 (coll. « 40 réponses, 40 questions, 4 études »).

—, *Les Contes de Perrault illustrés par Gustave Doré*, éd. par David Ruffel, Paris, Hatier, 2006 (coll. « Profilbac »).

—, *Les Contes de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré. Langage verbal et images*, éd. par Philippe Bourdier, Pascal Caglar, Paris, Ellipses, 2006 (coll. « Réseau Diagonales »).

RABELAIS François, *Œuvres*, Paris, Joseph Bry aîné, 1854.

Travaux

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, PUF, 1983 (coll. « Écritures »).

- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. par Théo Carlier, Paris, Presses Pocket, 1976.
- BLACHON, Rémi, *La gravure sur bois au XIX^e siècle. L'âge du bois debout*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2001.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 [1969].
- ESCOLA, Marc, *Contes de Charles Perrault*, Paris, Gallimard, 2005 (coll. « Foliothèque »).
- FIÈVRE, François, « La forêt des contes. De Browne à Perrault, archéologie d'un motif iconotextuel », in *L'usage du conte. Contes classiques et réemploi, méthodes d'analyse*, éd. par Patricia Eichel-Lojkine, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 81-121.
- GHEERAERT, Tony, « De Doré à Perrault », conférence au CDDP de Boulogne (13 décembre 2006), Académie de Versailles, 2007 (<<https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article782>>).
- GIRARD, Catherine, « Dedans le ventre des Anglais, figures de mangeurs et abject chez James Gillray », in *L'art de la caricature*, éd. par Ségolène Le Men, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 173-189.
- HERMANSSON, Casie E., *Bluebeard : A Reader's Guide to the English Tradition*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009.
- KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.
- KAENEL, Philippe (dir.), *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, Catalogue exposition, Paris, Musée d'Orsay, Flammarion, 2014.
- KOERING, Jérémie, « Titien l'iconophage », *Venezia Cinquecento*, XXI, 41 (2011), p. 5-37.
- MICHEL Pierre, « Grands yeux et grandes dents : Doré illustrateur de Perrault », *Textimage : Varia*, 3 (2013) (<http://www.revue-textimage.com/07_varia_3/michel1.html>).
- PARMÉNIE, Antoine, BONNIER DE LA CHAPELLE, Catherine, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs, P.-J. Hetzel (Stahl)*, Paris, Albin Michel, 1953.
- VAZ DA SILVA, Francisco, « Fairy-tale Symbolism », in *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, ed. by Maria Tatar, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 97-116.

NOTES

1. Au moins quatre publications sont parues la même année, consacrées spécifiquement au syntagme « contes de Perrault illustrés par Doré ». Cf. les éditions d'É. Tourrette, de N. Caplan, de D. Ruffel et de Ph. Bourdier et P. Caglar.
2. Ph. Kaenel (dir.), *Gustave Doré*.
3. Je dois beaucoup, pour ce fil directeur, à la lecture du livre *Les contes et leurs fantasmes* de J. Bellemin-Noël et de l'article de P. Michel, « Grands yeux et grandes dents ».
4. B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 439-445.
5. J. Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, p. 18-20.
6. J. Bellemin-Noël (*ibid.*, p. 116 sq.) fait ainsi une critique paradoxale de l'intertextualité à propos de la manière dont Bettelheim analyse le conte de « La Belle au bois dormant » en y interprétant le motif de la grenouille à l'aune de sa signification dans « Le Roi grenouille ». Contre cet écueil, où la signification d'un motif d'un texte donné est amalgamée à celle du même motif dans un

autre texte (et cela que ce soit d'un conte à un autre ou d'une version d'un même conte à une autre), nous ne pensons pas qu'il faille renoncer à l'intertextualité et aux rapprochements de motifs, mais les faire passer sous la houlette de la recontextualisation historique d'une part, de la mise à l'épreuve de la logique narrative et sémantique d'autre part.

7. Voir R. Blachon, *La gravure sur bois au XIXe siècle*.

8. Ch. Perrault, *Contes*, éd. Collinet, 1981, p. 150. Toutes les citations ultérieures des contes de Perrault sont tirées de cette édition.

9. Voir sur les illustrations de Walter Crane (mais aussi d'Alfred Crowquill en 1842) : W. et L. Crane, *Barbe bleue / Bluebeard*, art. 14 (<http://waltercrane.univ-tours.fr/#/FR/lire?page=5¬e=livre_article14>).

10. Jean-Pierre Collinet (Ch. Perrault, *Contes*, p. 326 sq., n. 6) rappelle que « l'appartement bas » était traditionnellement dévolu au XVIIe siècle au mari, là où l'appartement haut était un espace féminin. En toute méconnaissance de cette répartition genrée de l'espace qui semble propre au siècle de Louis XIV, l'évocation d'un « appartement bas » fait inévitablement penser, dans l'imaginaire architectural du XIXe siècle, aux espaces dévolus à la domesticité : laverie, cuisine ou garde-manger dans l'entresol ou la cave.

11. Pourtant, aucune des femmes n'a été consommée, vu qu'elles sont toutes présentes devant les yeux horrifiés de la femme de Barbe bleue. Ce qui amène à l'idée d'une sorte de « tableau de chasse » personnel plutôt que d'un saloir. Dans le « Fitchers Vogel » des Grimm, où l'on a affaire à un baquet plein de sang et de membres humains, si les femmes ont été débitées, elles n'ont pas davantage été mangées, la troisième sœur ayant pour tâche de les reconstituer pour les ressusciter (alors que les précédentes victimes du Barbe bleue de Perrault restent mortes à jamais). Dans « Der Räuberbräutigam », toujours des Grimm, où la possibilité de dévoration est en revanche présente, on s'éloigne davantage du schéma narratif de Barbe bleue (voir C. E. Hermansson, *Bluebeard*, notamment le premier chapitre, p. 3-20, qui fait le point sur les différents contes et contes-types qu'il est possible de rattacher à « La Barbe bleue »). Il y a des limites ici à la cohérence narrative « réaliste » du conte, sur laquelle prend le pas, me semble-t-il, une cohérence symbolique qui dans l'imaginaire de Doré, sinon dans celui de Perrault, tend vers l'idée d'une dévoration. D'un point de vue historique, les Grimm n'ont a priori pas eu d'influence sur l'œuvre de Doré.

12. P.-J. Hetzel, in Ch. Perrault, *Contes*, p. xiv.

13. *Ibid.*, p. xvi.

14. Cf. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200191h/f11.item>>.

15. Cf. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200191h/f23.item>>.

16. À un endroit où de toute façon le texte de Perrault pose question : « de quelle nature était donc le festin destiné à ces “amis” d'un ogre ? La peur qui fut un peu plus tôt celle des moissonneurs du domaine au seul énoncé de la formule hasardée par le chat (« vous serez tous hachés menu comme chair à pâté ») nous enseigne qu'en ces contrées au moins, les pâtés ne sont pas toujours de lapin » (M. Escola, *Contes de Charles Perrault*, p. 133).

17. Cf. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200191h/f30.item>>.

18. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 233 sqq. et p. 281.

19. « Le Chasseur dans la forêt », 1814, huile sur toile, 65,7x46,7 cm, coll. privée. Nous ne pensons pas que Doré ait connu ce tableau, l'œuvre de Friedrich étant à l'époque relativement confidentielle, mais cela ne doit pas empêcher de comparer les deux œuvres : voir F. Fièvre, « La forêt des contes », p. 101-110.

20. En cela, Perrault doit beaucoup à la version tout à fait explicite de Basile, *Le Soleil, la Lune et Talie* (Sole, Luna e Talia), dans son *Pentamerone* (1634-1636).

21. Cf. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200191h/f14.item>>.

22. F. Vaz Da Silva (« Fairy-tale Symbolism », p. 99) explique, d'après les travaux de l'anthropologue Alan Dundes, que si deux motifs A et B occupent la même place symbolique dans

un récit, il est impossible de dire si l'un est le symbole de l'autre ou l'inverse, sauf si l'on arrive à déterminer que l'un fait l'objet d'un tabou dans la société dont le conte est issu, auquel cas le motif non tabou est plus probablement le substitut du motif tabou que l'inverse. Le nez est symbole du phallus autant que le phallus est symbole du nez, jusqu'au moment où l'on montre que le phallus est tabou, et donc que le nez est plus probablement là pour renvoyer au phallus que l'inverse. Pour ce qui est de Doré, le tabou portant au Second Empire plutôt sur la pulsion érotique, ce serait donc la table qui renverrait au lit plutôt que l'inverse. En même temps, la pulsion orale étant probablement plus archaïque que la pulsion érotique, on peut considérer que le débat reste ouvert.

23. L'ensemble de la série est visible sur Gallica : <<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation%20ll%20%22cb435748727%22>>.

24. Dans une lettre de réponse à son éditeur qui lui reprochait d'avoir publié un album de lithographies où certaines planches, par leur redite, pouvaient porter préjudice au succès commercial du livre, Doré assura à Hetzel que « la lithographie est faite depuis plus de trois ans, et comprise dans un recueil terminé aussi depuis trois ans », ce qui plaiderait pour le fait que les illustrations des *Contes* publiés par Hetzel soient venues après les images de l'album plutôt que l'inverse. Mais il est délicat de donner une créance complète aux propos de l'illustrateur, dans la mesure où plus loin, il affirme que l'« on trouve dans le recueil deux sujets [tirés de Perrault], sujets qui ne sont représentés *aucun des deux* dans notre livre » (cités dans A. Parménie et C. Bonnier de La Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, p. 421 *sq.*), ce qui est faux pour la planche intitulée *L'Ogre*.

25. F. Rabelais, Œuvres. L'œuvre de Rabelais marque durablement l'illustrateur ; c'est quasiment par celle-ci qu'il entre dans le métier à 22 ans, et il y reviendra en 1873 avec la publication d'une seconde édition chez Garnier, avec 550 nouvelles planches.

26. Sur Gillray, voir notamment C. Girard, « Dedans le ventre des Anglais ». Pour Daumier, on pense notamment à sa célèbre caricature de Louis-Philippe en *Gargantua* (lithographie parue le 15 décembre 1831 dans *La Caricature*).

27. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 90 et 234.

28. T. Gheeraert, « De Doré à Perrault ».

29. Voir *supra*, n. 22.

30. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 129.

31. J. Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, p. 5.

32. G. Doré, *Trois artistes incompris et mécontents.*

33. J. Koering, « Titien l'iconophage », p. 7 sq.

34. *Ibid.*, p. 10.

35. *Ibid.*, p. 29.

36. Cité dans A. Parménie et C. Bonnier de La Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, p. 422 ; c'est nous qui soulignons. Gustave Doré avait mis en images les aventures de Sindbad dès 1857.

37. Voir T. Gheeraert, « De Doré à Perrault ».

38. Voir son programme éditorial qui envisage, en 1865, de mettre en images tous les grands chefs-d'œuvre de la littérature, dans l'exposition en ligne que lui a consacré la Bibliothèque nationale de France en 2014 : <<http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/arret/programme.htm>>.

39. Sur la taille démesurée pour un enfant de l'in-folio des *Contes* de Perrault, voir l'introduction où Hetzel thématise l'*hybris* enfantine, avide d'objets démesurément grands et fastueux : « Ce volume, qui ne dépasse pas, après tout, par ses dimensions, le journal *l'Illustration* et les autres journaux à images en possession de la faveur de l'enfance, pourrait bien, au fond, paraître encore à son petit public fort au-dessous de ce qui lui est dû, s'il ne se distinguait que par la grandeur de son format. Aucune ne lui manque : les graveurs, l'imprimeur, le fabricant de papier, l'éditeur &

le dessinateur ont essayé d'en faire une sorte de merveille » (P.-J. Hetzel, in Ch. Perrault, *Contes*, p. xx).

40. Sur le caractère problématique de la reconnaissance sociale du « métier d'illustrateur » au XIXe siècle, voir la thèse de Ph. Kaenel, *Le métier d'illustrateur*.

RÉSUMÉS

Quand Gustave Doré illustre les *Contes* de Charles Perrault pour Hetzel en 1862, il ne se contente pas de les remettre au goût du jour, mais les cuisine longuement, les digérant en profondeur dans son imaginaire pétri de romantisme et de grotesque rabelaisien. La métaphore alimentaire dépasse les limites de la simple illustration littérale du texte ; elle déborde dans une série de motifs qui, pris en réseau, se prêtent à une véritable psychanalyse de la pulsion orale.

When Gustave Doré illustrated *Les Contes de Perrault* for Hetzel in 1862, he not only updated them, but also absorbed, digested and remade the tales filtered through an imaginary steeped in romanticism and the influence of Rabelais-inspired grotesque. The food metaphor goes beyond the mere literal illustration of the text; it overflows in a series of visual motifs which form a network that lends itself to a veritable psychoanalytical reading of the oral drive.

AUTEUR

FRANÇOIS FIÈVRE

Université François-Rabelais, Tours