

Féerie et macabre : l'art de Gustave Doré

Philippe Kaenel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/212>

DOI : 10.4000/edl.212

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 299-320

ISBN : 978-2-940331-26-0

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Philippe Kaenel, « Féerie et macabre : l'art de Gustave Doré », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 18 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/212> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.212>

FÉERIQUE ET MACABRE : L'ART DE GUSTAVE DORÉ

Gustave Doré (1832-1883) est l'un des grands pourvoyeurs de visions du XIX^e siècle. Dès les années 1850, il se donne pour objectif d'illustrer tous les classiques de la littérature occidentale, de la Bible à Edgar Allan Poe en passant par Dante, Cervantès, Perrault, La Fontaine, Tennyson, etc. Souvent associées au merveilleux, au monde des fées, à l'imaginaire, à la caricature, ses créations basculent fréquemment dans le macabre et le sanguinaire ainsi que le révèle sa fascination pour le thème de la Mort d'Orphée. En sculpture, *La Parque et l'Amour*, présentée au Salon de 1877, réunit Eros et Thanatos : une association qui se place au cœur de l'œuvre tardif d'un artiste à la fois hyperactif et mélancolique.

Le féérique et le macabre ouvrent et concluent l'œuvre de Doré. En effet, tandis que le registre du conte lui gagne sa réputation d'illustrateur à la fin des années 1850, le thème presque obsessionnel de la mort vient achever son œuvre trente ans plus tard : une iconographie qui investit l'univers féérique dès ses premiers travaux d'illustrations et qui va changer de coloration au fil des ans.

Nous sommes dans les années 1850. L'artiste alsacien fraîchement arrivé à Paris, âgé d'un peu plus de vingt ans, se donne un vaste plan de travail retranscrit dans des notes autobiographiques rédigées durant la seconde moitié des années 1860, probablement à la demande d'un journaliste :

Je conçus à cette époque [1855], le plan de ces grandes éditions in-folio dont le Dante a été le premier volume publié.

Ma pensée était, et est toujours celle-ci : faire dans un format uniforme et devant faire collection, tous les chefs-d'œuvre de la littérature, soit épique, soit comique, soit tragique.

Les éditeurs auxquels je fis part de mes plans ne trouvant pas l'idée *pratique*, m'alléguaient que ce n'était pas dans un moment où les affaires de la librairie avaient pour base le bon marché excessif, qu'il fallait lancer de volumes à *cent francs*, et qu'il n'y avait aucune chance de réussite à créer ce contre-courant. De mon côté, je raisonnai d'une manière opposée, et je basai mon espérance sur ce fait même: c'est que, dans tous les temps où un art ou une industrie tombe, il reste toujours quelques centaines de personnes qui protestent contre ce déluge de choses communes, et prêtes à payer ce qu'elle vaut la première œuvre soignée qui se présente¹.

Suit une liste d'ouvrages réunissant les gloires de la littérature occidentale, d'Homère à Lamartine, en passant par L'Arioste, Shakespeare ou Molière. L'édition de luxe de classiques universels « sérieux » n'empêche pas Doré d'orienter ses choix vers le registre du conte et, de manière générale, le merveilleux ou le fantastique: les *Contes* de Perrault, Le *Roland furieux* de L'Arioste, Goethe, Hoffmann, les *Songes* d'Ossian, les *Nibelungen*, mais aussi Shakespeare, Milton et même Homère s'inscrivent globalement dans cette orientation. De tels penchants renforcent l'image que le jeune artiste s'est alors formé dans l'espace public. En effet, aux yeux des contemporains, il fait figure d'artiste visionnaire, une réputation établie notamment par son ami et mentor, l'ancien Jeune France Théophile Gautier. En 1856 et 1857, l'écrivain et critique d'art lui consacre deux articles, publiés dans la prestigieuse revue *L'Artiste* dont il a pris la tête:

G. Doré est à la fois réaliste et chimérique. Il voit avec cet œil visionnaire dont parle Victor Hugo en s'adressant au vieil Albert Dürer. Les Latins avaient une épithète – celle de *portentosus* – dont nous ne possédons pas l'équivalent pour désigner ce qui était anormal, excessif, prodigieux, – on n'en trouverait pas une plus juste pour qualifier le talent de Doré².

Sous le Second Empire, comme nombre de ses contemporains, Gustave Doré perçoit le Romantisme noir, excentrique, avec une certaine distance enjouée et une nostalgie existentielle: telle est la double

1. Cité dans B. Roosevelt, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré*. Sur la carrière de Doré, voir Ph. Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1900*.

2. Th. Gautier, « Gustave Doré », p. 17.

composante du *revival* qui anime la génération des Charles Baudelaire et Charles Asselineau³. Le jeune artiste réactive la fascination romantique pour le Moyen Age et la première Renaissance dans ses deux premiers travaux d'illustration notoires : dans les *Œuvres de François Rabelais contenant la vie de Gargantua et celle de Pantagruel* (Bry, 1854) et surtout dans *Les Contes drolatiques* d'Honoré de Balzac (Société Générale de Librairie, 1855). Parus à l'origine chez Gosselin et Werdet de 1832 à 1837, ces contes abondent en visions grotesques et excentriques que l'on pourrait qualifier de « méta-romantiques ». Doré renforce ce discours second, ironique, en poussant jusqu'à leurs derniers retranchements les excès graphiques de ses modèles historiques, à savoir les artistes appartenant au mythique cénacle de Victor Hugo, tels Tony Johannot, Célestin Nanteuil, Achille et surtout Eugène Devéria ou encore Louis Boulanger que l'on surnommait alors l'« alter Hugo ». Historicisant ou féérique, le merveilleux hypertrophié que le jeune dessinateur imagine insiste avec une remarquable constance sur les actions violentes : les protagonistes sont embrochés, le sang gicle, les têtes tranchées volent, les corps sont fendus d'un coup d'épée qui donne à voir cervelles et entrailles, comme dans une coupe anatomique. Ce monde merveilleux est ainsi hanté par la mort sous ses deux espèces visuelles principales. Tandis que la figure allégorique du squelette danse ou décoche ses flèches, diverses représentations sanglantes de mise à mort occupent les pages des livres illustrés. L'action et le récit se trouvent ainsi placés sous le double signe du féérique et de la fatalité mortifère.

Le volume subséquent illustré par Doré combine une nouvelle fois les registres du conte et de l'iconographie mortuaire. Il s'agit de *La Légende du Juif errant*, un texte du chansonnier populaire Pierre Dupont, enrichi de douze gravures sur bois de grand format et publié en 1856. Sur l'affiche lithographique, le juif Ahasvérus, condamné à l'errance éternelle pour avoir craché sur Jésus sur le chemin du calvaire, poursuivi nuit et jour par les visions du Christ portant sa croix, passe devant deux tombeaux, une scène qui se répète dans une autre illustration en pleine page (pl. VI). Au terme de son errance, Ahasvérus attend le jugement dernier pour être soulagé de sa peine, assis au bord du gouffre de l'enfer (p. XII). En 1856, le *Juif errant* marque un

3. Sur la fascination et les détournements qu'inspirent « La Belle au bois dormant » dans le conte fin-de-siècle, voir l'article de M. Viegnes dans ce volume.

tournant dans l'œuvre graphique de Doré et dans l'histoire de l'illustration xylographique⁴. Le dessinateur, avec la complicité de trois graveurs, François Rouget, Octave Jahyer et Jean Gauchard, abandonne en effet la vignette romantique pour un volume qui, par son format et son esthétique, opère une « révolution dans l'imagerie populaire » et « une révolution complète dans la Gravure en bois » : tel est l'avis de l'érudit bibliophile Paul Lacroix qui préface l'ouvrage en question. D'un point de vue formel, le *Juif errant* prépare le terrain au projet d'illustration in-folio de tous les grands classiques de la littérature que Doré se donne alors, un projet qui provoquera des réactions tant d'admiration que de rejet⁵. Le récit populaire de Dupont, comme tant d'autres textes, ne figure évidemment pas dans la liste de chefs-d'œuvre dressée par l'illustrateur. Il en est de même des vingt gravures qui enrichissent des ouvrages n'appartenant pas à la catégorie des classiques de la littérature comme ceux de Mary Lafon (alias Jean-Bernard Lafon) : *Les Aventures du Chevalier Jaufré et de la Belle Brunissende* (Librairie Nouvelle, 1856), ou *Fierabras, légende nationale* (Librairie Nouvelle, 1857). Ces volumes se caractérisent par le merveilleux grotesque et la morbidité violente qui anime également plusieurs œuvres ultérieures publiées par les éditions Hachette : *La Mythologie du Rhin* de Xavier Boniface Saintine (1862), *La Légende de Croque-Mitaine*, un conte d'Ernest L'Épine (1863) enrichi de 177 vignettes ou plus tard encore, le célèbre poème héroïque de L'Arioste, le *Roland Furieux* (1879).

Si le thème de la mort traverse les œuvres illustrées par Doré pendant les cinquante ans qu'a duré sa carrière, la tonalité de cette iconographie

4. En 1857, Paul Boiteau rend hommage à Doré dans son recueil de *Légendes pour les enfants*, illustré de quarante-deux vignettes par Bertall et comprenant un chapitre sur le juif errant : « Depuis que ce volume modeste a paru, il a été donné au public une série de grandes gravures sur bois qui forment la légende illustrée du *Juif errant*. Le texte est de Pierre Dupont et de Paul Lacroix. Mon camarade de collège Gustave Doré a dessiné ces planches ; son imagination si riche, si active, a jeté là feu et flammes. »

5. Voir la réaction du socialiste Proudhon, à qui Hetzel offre un exemplaire des *Contes de Perrault* fin 1861 : « Voilà qui est beau, qui coûte cher et revient cher. Si vous en avez vendu seulement mille, votre bénéfice sera déjà joli, sans être exorbitant ; mais je crois que vous avez placé davantage, et voilà pourquoi : les temps de paupérisme sont justement les temps de luxe. Tel qui n'achètera pas un calendrier de deux sous se donnera les quarante-deux gravures de Doré [...] » (cité dans F. Caradec, *Histoire de la littérature enfantine en France*, p. 113).

évolue considérablement. Ainsi, le comique cède-t-il peu à peu le pas au sérieux alors que l'artiste, enfant prodige, vieillit physiquement et institutionnellement et qu'il réalise, surtout à partir des années 1870, qu'il n'a pas atteint son objectif : être reconnu dans le grand art, la peinture, et obtenir des commandes officielles. Son humeur noire trouve un écho dans l'illustration remarquable du poème de Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, paru à Londres en 1875 et repris par Hachette deux ans plus tard. Celle-ci déroule une vision mélancolique et tragique de la destinée humaine comme une expiation (pour avoir tué un albatros) et une fatalité incarnée par deux figures qui surgissent à bord d'un vaisseau fantôme : la Mort (*Death*), sous les traits d'un squelette, et une femme, Vie-dans-la-Mort (*Life-in-Death*), qui jouent aux dés les âmes des marins (fig. 1). La Mort gagne l'équipage tandis que Vie-dans-la-Mort s'empare de l'âme du vieux marin et la tourmente pour avoir tué l'albatros :

[...] Are those her ribs through which the sun
Did peer, as through a grate?
And is that Woman all her crew?
Is that a Death? and are there two?
Is Death that Woman's mate?

Her lips were red, her looks were free,
Her locks were yellow as gold:
Her skin was as white as leprosy,
The Nightmare Life-in-Death was she [...].

L'illustration de Doré met en évidence la Mort qui semble trôner sur la poupe du vaisseau fantôme, face au spectateur, comme pour l'impliquer dans le coup de dé fatidique. Comme nous le verrons, ce personnage présente de nombreux traits communs avec la figure de la Parque Atropos ou Morta, celle qui coupe le fil de la vie dans la sculpture que l'illustrateur modèle peu de temps après (fig. 2). Selon Platon dans *La République*, les trois sœurs sont en fait filles d'Ananké, la déesse de la fatalité, qui figure en guise de faux-titre dans *The Raven* d'E. A. Poe, paru après la mort de l'illustrateur (voir plus loin, fig. 4).

Le thème du destin et de la mort acquiert une intensité sans précédent dans l'œuvre tardif de Doré qui constate plus que jamais que sa vocation d'artiste et son désir de devenir un grand peintre sont empêchés par sa réputation de « simple » illustrateur. Il perçoit cette impasse comme une

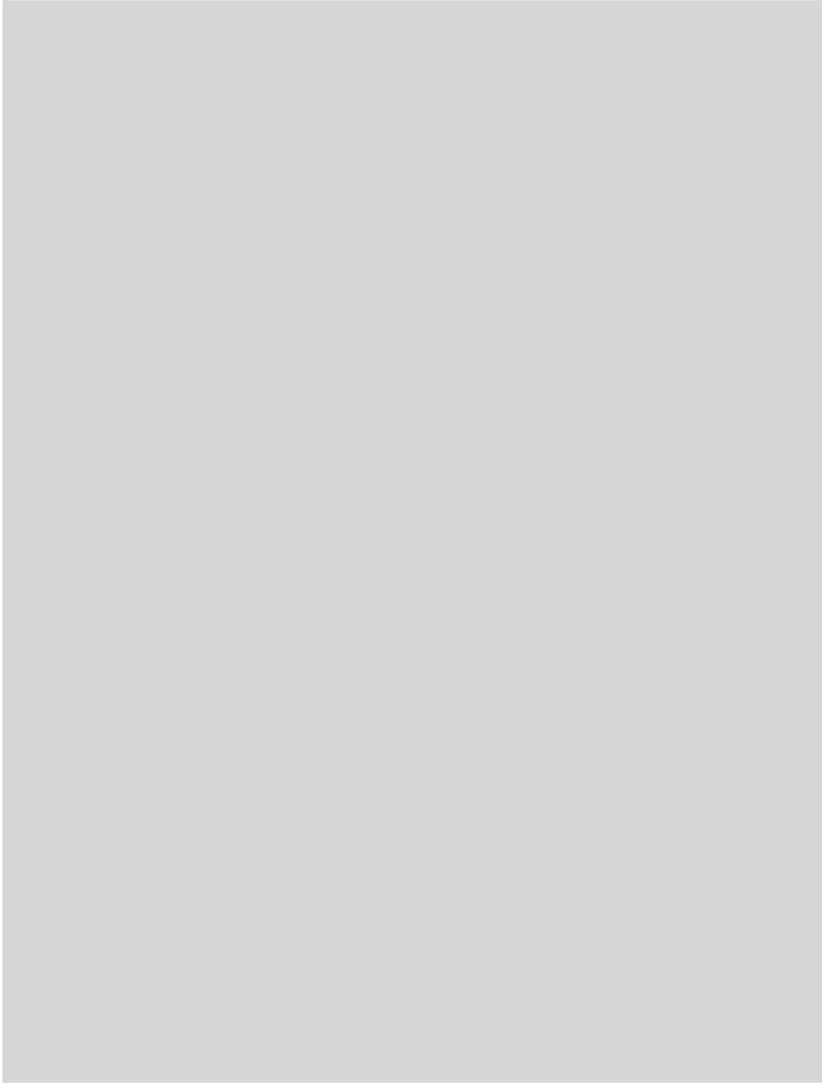


Fig. 1 — Gustave Doré, gravure sur bois extraite de Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Marriner*, Londres, Doré-Gallery, 1875, in-fol.

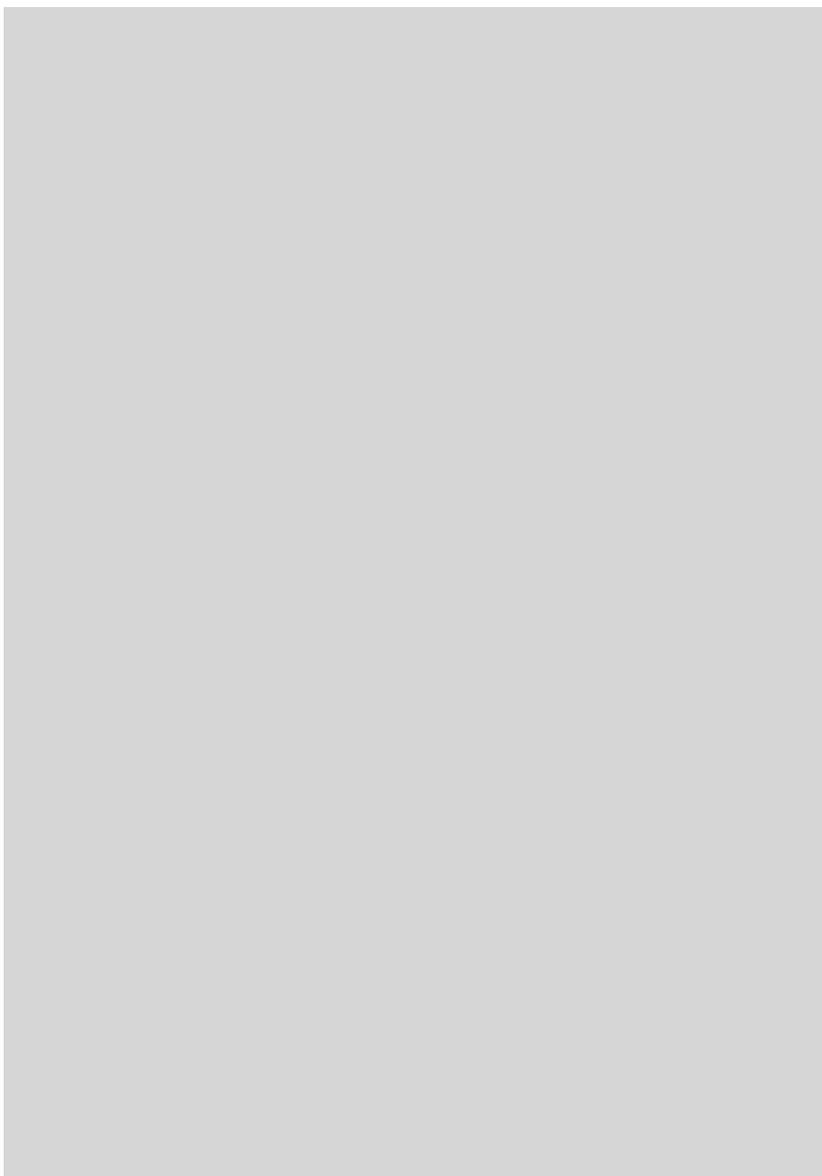


Fig. 2 — Gustave Doré, *La Parque et l'Amour*, 1877, terre cuite, H. 230 cm, photographie ancienne.

sorte de fatalité imposée par les règles et les hiérarchies structurant le champ artistique contemporain. Sans établir des liens de causalité mécaniques entre l'œuvre de Doré et ce que l'on sait par divers témoignages de ses ambitions frustrées et de sa tragédie existentielle, on ne peut manquer d'être frappé par ses tentatives désespérées de reconversion vers la fin de sa vie et leurs effets sur ses choix iconographiques et techniques. Ainsi, après avoir présenté nombre d'œuvres peintes souvent monumentales, l'artiste expose-t-il au Salon de 1877 ses premières sculptures, ce qui ne manque pas de provoquer la réaction mitigée des critiques comme dans la *Gazette des beaux-arts* qui fait preuve par exemple d'une relative mansuétude :

A quoi ne forces-tu pas les mortels, *famae sacra fames*, M. Doré n'est pas content de n'être qu'un dessinateur, voire même un peintre. Lui aussi, il a voulu faire œuvre de sculpteur, et vraiment pour un débutant, il n'a pas trop échoué⁶.

Ses deux premières pièces, *La Parque et l'Amour* (hauteur : 230 cm) et *La Gloire* (hauteur : 255 cm), proposent des images énigmatiques et inquiétantes de femmes dominant des éphèbes. Dans la première œuvre (fig. 2), la redoutable Parque Atropos est accompagnée d'un *putto* adolescent au pied desquels sont déposés un carquois, un sablier et une pelote de fil. Les photographies d'époque montrent que le fil (aujourd'hui en partie disparu) passait d'abord entre le pouce et l'index de la Parque, dans les mains de l'Amour, puis entre le ciseau fatal d'Atropos, pour s'enrouler autour de l'arc de l'éphèbe. L'Amour serait-il soumis à la Mort ? Seraient-ils complices dans la tragique destinée humaine ? Ce message pessimiste semble confirmé par une lettre de Doré qui, suivant la suggestion d'un ami, envisage de transformer sa sculpture en un monument en l'honneur d'Alfred de Musset. L'artiste affirme que :

[...] cette mort à laquelle l'Amour dispute quelques pieds de son domaine, est bien autre chose que la mort ; c'est l'âge, c'est la vieillesse ; c'est la beauté effacée et le temps des illusions perdues ; c'est la douloureuse et perpétuelle chanson de Musset⁷.

6. Ch. Timbal, « La sculpture au Salon », p. 544.

7. L.a.s. de G. Doré, le 13.7.1877, Strasbourg, Musée d'art moderne, Documentation G. Doré (citée dans S. F. Clapp, N. Lehni, « Une introduction à la sculpture de Gustave Doré », p. 220).

Une chanson dans laquelle Doré cinquantenaire ne pouvait que se reconnaître, alors qu'il commence à penser avec angoisse à la disparition de sa mère, malade depuis 1874, une mère qui, telle la Parque, a tenu les fils de sa vie affective et, dans une certaine mesure, professionnelle. Dans une grande aquarelle, datée d'avril 1879 (collection privée), l'artiste la représente de face, assise dans un fauteuil rouge, vêtue d'une robe lilas, coiffée d'un curieux turban orientalisant qui lui donne un air de magicienne, tandis que la veinure proéminente de ses mains possède presque une dimension morbide. Doré ne se remettra d'ailleurs pas de son décès deux ans plus tard :

Je veux encore espérer que ma destinée ne me laissera pas languir dans cette noire impasse et que la juste Providence m'accordera un jour l'heure de consolation. Je me sens bien seul et j'aurais grand besoin d'un peu de calme et de bonheur dans ma vie privée, pour rester vaillant et donner carrière à tous les grands projets dont il me semble que je n'ai pas accompli encore la centième partie⁸.

Dans ces mêmes années, l'amour, la mort et la mère deviennent les thèmes constants de sa correspondance et de ses sculptures⁹, comme *l'Amour triomphant de la mort* (terre cuite, hauteur : 18,5 cm) et surtout *La Gloire* de 1878 : une femme triste poignarde un poète éphèbe en extase douloureuse à travers les lauriers qui ceignent son front. A ses pieds gisent la lyre d'Orphée et les couronnes de la gloire.

Le thème d'Orphée revient à plusieurs reprises en peinture, notamment dans la gigantesque toile, présentée au Salon de 1879, que l'artiste exécute sur la base d'une maquette en terre¹⁰. L'artiste s'identifiait-il au

8. Lettre de G. Doré aux propriétaires de la Doré Gallery, le 17.10.1881, Strasbourg, Musée d'art moderne, Documentation G. Doré.

9. Voir notamment la lettre de 1880 où il se croque palette en main en train de têter les mamelles gonflées et pendantes d'une vieille femme, allégorie de la mère nature : « J'ai le plus grand besoin de me retremper dans la nature [il se dessine palette à la main, les cheveux trempés, immergé dans le lac Léman] [...]. Ah ! Je vous vois d'ici faire vos insinuations sur le modèle qui m'a servi pour la mère nature. Erreur ! ne compromettons pas la digne [trois lettres illisibles et trois petits points] » (Lettre de G. Doré, le 28.8.1880, Paris, Documentation du Musée d'Orsay, dossier Doré).

10. Au premier plan, une Ménade furieuse brandit la tête tranchée du Poète qui a triomphé des sirènes et de la mort grâce à son art. Mais après avoir perdu Eurydice, Orphée erre, inconsolable et solitaire. Voir le témoignage de R. Delorme, *Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur*, p. 90. Les versions de ce modèle sont reproduites

poète antique, comme au génie transpercé par la Gloire dans la sculpture de 1878? Tout porte à le croire, d'autant plus que la réception de ces œuvres par la critique et les caricaturistes abonde dans le même sens. Ainsi le dessinateur Cham (alias le vicomte Amédée de Noé) propose-t-il deux charges sympathiques de *La Parque et l'Amour* en 1877. Dans l'une, il remplace les attributs d'Atropos et de l'éphèbe par une palette et légende son croquis en ces termes: «L'amour de l'art raconte tout ce que Gustave Doré a fait pour lui, demandant pour ce grand artiste une juste récompense». Le second dessin porte le titre suivant: «La Parque renonçant à couper le fil du succès de Gustave Doré, représenté par l'amour de l'Art». Quelques années plus tard, en 1884, au lendemain de la mort de Doré, le journaliste Victor Fournel ne pourra d'ailleurs songer à *La Gloire* «sans y voir un symbole prophétique» de la destinée de l'artiste¹¹. Dans le même ordre d'idées, les papiers conservés par l'un de ses biographes et défenseurs, René Delorme, renferment deux dessins très significatifs dont l'un (non daté mais tardif) est intitulé par l'artiste «La mort de Doré». L'illustrateur s'imagine pendu à un gibet surmonté par un ange (gardien?), au pied duquel se lamente une allégorie de la peinture, alors qu'une vieille rosse hilare s'enfuit en semant des crottes. L'idée de la mort de l'artiste ou du poète rappelle une lithographie marquante que Doré exécute au lendemain du suicide de Gérard de Nerval, rue de la Vieille lanterne, en 1855 (fig. 3). La mort prend ici le rôle de la personnification allégorique de la gloire, claironnant la renommée du poète et emportant son âme fantomatique. Mais il est un détail qui

dans S. F. Clapp, N. Lehni, «Une introduction à la sculpture de Gustave Doré», p. 242. Doré était depuis des années familier du mythe d'Orphée. Blanche Roosevelt raconte que, à Baden-Baden, en 1862, l'illustrateur en voyant une caverne se serait écrié: «Orphée! c'est ici, j'en suis sûr», avant d'entonner le grand chœur qui précède sa descente aux enfers. La cantatrice Pauline Viardot, qui l'accompagnait à cette occasion, «se mit à descendre lentement le rocher, en chantant sa partie» (B. Roosevelt, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré*, p. 237). Il s'agit vraisemblablement de la célèbre version de Gluck, traduite en français en 1774. L'opérette d'Offenbach sur le même thème date de 1858.

11. V. Fournel, «Gustave Doré», p. 469. L'attrait de ce thème pourrait s'expliquer également par le carriérisme de Doré. Orphée – et notamment l'épisode de sa mort, mis à la mode au XIX^e siècle – est traité en peinture avec un évident succès officiel par Emile Lévy et par Gustave Moreau au Salon de 1866 (deux œuvres aussitôt acquise par l'Etat) et par Paul Baudry pour décorer le Foyer de l'Opéra Garnier (1865-1869). Voir à ce sujet *Les Métamorphoses d'Orphée*, catalogue d'exposition. Les motivations stratégiques ne contredisent pas les enjeux intimes possibles de cette iconographie pour Doré.

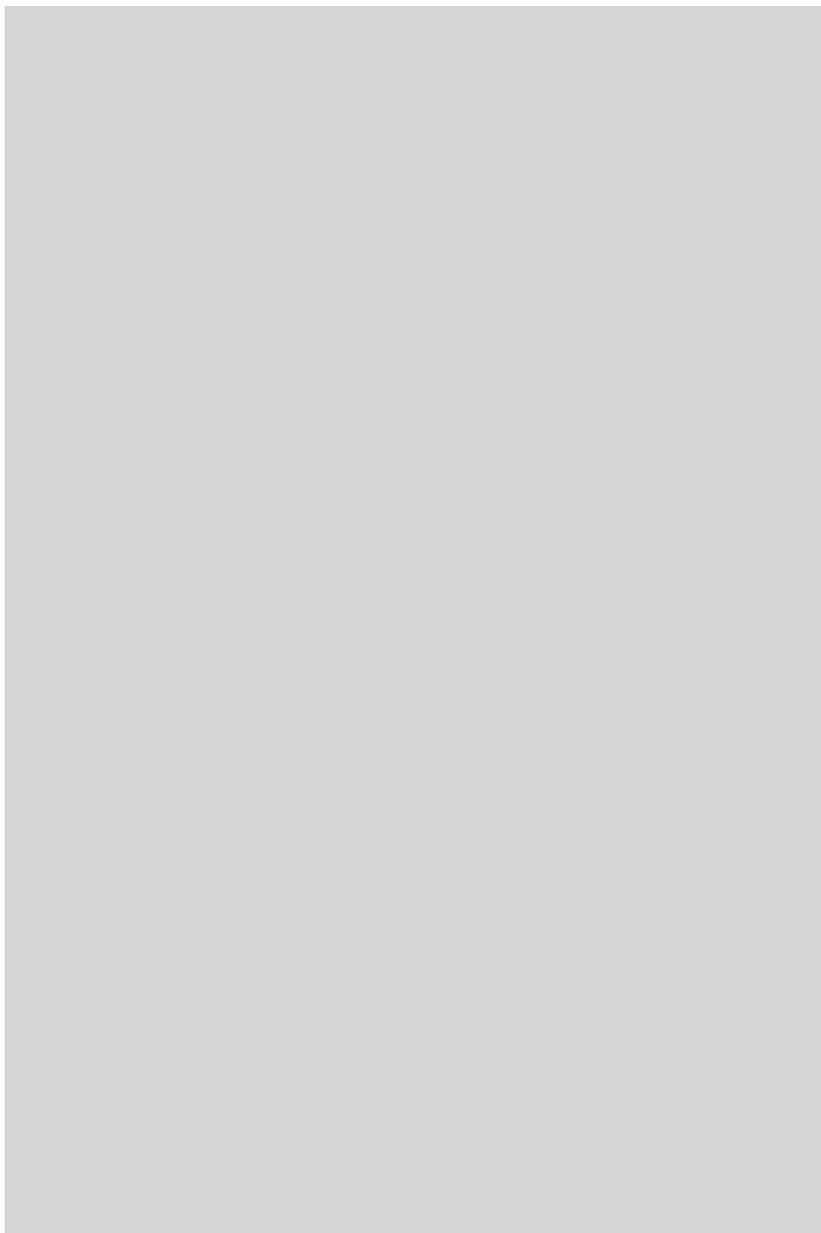


Fig. 3 — Gustave Doré, Rue de la vieille Lanterne (Mort de Gérard de Nerval), 1855, lithographie, 59 x 42,7 cm.

m'intéresse particulièrement ici : il s'agit du corbeau placé au centre de la composition, une figure morbide et fatidique qui sera au centre du dernier livre illustré par Doré et paru de manière posthume en 1883, *The Raven* d'Edgar Allan Poe, qui servira de conclusion à cette étude.

Doré n'est pas le premier illustrateur français du célèbre poème de dix-huit strophes (cent-huit vers), paru en 1845 dans *The Evening Mirror*. La pièce connaît très tôt un immense succès. Poe en extrait sa fameuse *Philosophy of Composition* où il défend l'idée de l'art poétique comme une construction raisonnée et systématique fondée sur les sonorités et les rythmes. La première traduction française de *The Raven* par Charles Baudelaire paraît dans le journal *L'Artiste* en 1853. Elle sera suivie par celle de Mallarmé en 1872, dans la *Renaissance artistique et littéraire*. C'est cette dernière version qu'Edouard Manet illustre en 1875. Le peintre utilise d'ailleurs la physionomie moustachue de Mallarmé pour incarner le narrateur du poème. L'interprétation graphique de Manet actualise le récit par l'usage d'un décor tout à fait contemporain, qu'il s'agisse du mobilier, des costumes ou des toits de Paris visibles depuis la fenêtre. Son illustration se veut volontairement elliptique et tente d'évacuer toute dimension pathétique ou « romantique » au moyen d'une expression graphique très japonisante. Celle-ci suscite alors bien des sarcasmes et contribue sans nul doute à l'échec commercial de cette édition de 240 exemplaires sur grand papier format in-folio, entreprise par Robert Lesclide suite au refus de l'éditeur Lemerre. Mallarmé lui-même trouvera l'illustration de Manet quelque peu « sommaire ». De manière moins polie, D. G. Rossetti se moquera, dans une lettre de 1881, de cet « huge folio of lithographed sketches after *The Raven* by a French idiot named Manet, who certainly must be the greatest and most conceited ass that ever lived. A copy should be bought for every hypochondriac ward in lunatic asylums. To view it without a guffaw is impossible »¹².

La version de Doré en 1883 repose sur des bases complètement différentes. L'ouvrage n'est pas un objet de bibliophilie mais un volume de grand luxe, proposé dans un splendide cartonnage. Alors que Manet se contente de sept illustrations et d'un frontispice, Doré offre vingt-quatre planches hors-texte, un frontispice et un faux titre. Ce dernier représente

12. Voir les réactions de Morris dans J. Bryson, J. C. Troxell, *D. G. Rossetti and Jane Morris, their Correspondance*, p. 174.

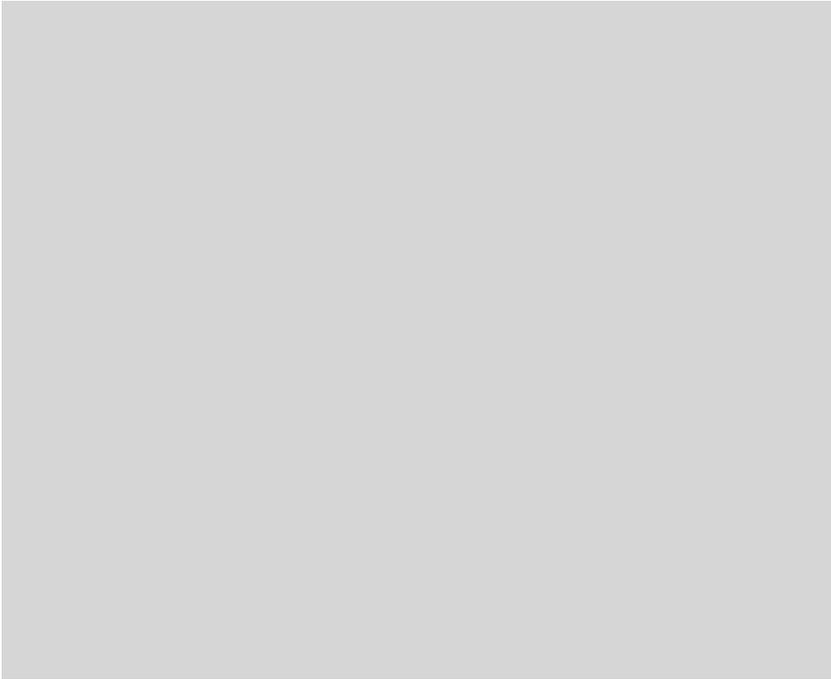


Fig. 4 — Gustave Doré, gravure sur bois extraite de Edgar Allan Poe, *The Raven*, New York, Harper and Brothers, 1884, in-folio.

la déesse grecque Ananké, «la nécessité», personnification de la destinée (fig. 4). Sur un dessin préparatoire, Doré la motive en ces termes :

Je crois que ce dessin conviendrait très bien pour être mis en tête du texte car il a le sens général du poème; cette figure noire personifie [sic] un peu le corbeau¹³.

Les deux créatures, bête et déesse, se caractérisent par leur posture. Tandis que le corbeau s'installe sur un buste d'Athéna, devant une lampe qui projette son ombre sur le sol, Ananké, munie d'ailes noires, est mollement étendue sur un nuage devant une source lumineuse qui projette des rayons clairs et sombres. Serait-ce une allusion au fameux «Soleil noir de la Mélancolie» de Gérard de Nerval dans *El Desdichado*? Le

13. Cité dans *Gustave Doré 1832-1883*, catalogue d'exposition, n° 453, p. 268.

sonnet entre en résonance avec le poème de Poe comme avec l'œuvre sculpté de Doré :

Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie :
Ma seule étoile est morte, — et mon luth constellé
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*. [...]

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

The Raven, on le sait, a pour thème la fatalité, la mort et la mélancolie incarnées de manière dérisoire puis menaçante par le noir volatile qui répond systématiquement aux questions existentielles du narrateur par un seul mot, « Nevermore », mis en exergue dans la gravure liminaire en hors-texte.

Sur le plan formel et décoratif, Gustave Doré propose une interprétation du poème de Poe que l'on pourrait qualifier d'« historiciste ». Il place l'action dans un décor de château digne de la Belle au Bois Dormant, dans de vastes intérieurs qui accentuent la solitude du narrateur abîmé dans le souvenir de la femme aimée et décédée, Lenore. La chambre occupée par le protagoniste et narrateur est richement aménagée avec des meubles victoriens, des vases de Sèvres qui renvoient directement à *The Philosophy of Furniture* (1840), un essai de l'écrivain américain traduit par Baudelaire pour le *Magasin des familles* et repris dans le *Monde littéraire* en 1852 et 1853. Doré a-t-il lu ce texte ? Baudelaire introduisait ce texte par une phrase en parfaite adéquation avec *The Raven* :

Quel est celui d'entre nous qui, dans les longues heures de loisir, n'a pas pris un délicieux plaisir à se construire un appartement-modèle, un domicile idéal, un *rêvoir*?¹⁴

Poe rêve en effet d'intérieurs pittoresques, d'effets de lumière que Doré va mettre en image :

14. E. A. Poe, « La Philosophie l'ameublement », extrait de la note p. 1122. Sur Poe et les arts, voir notamment I. Conzen-Meairs, *Edgar Allan Poe und die bildende Kunst des Symbolismus* et R. B. Pollin, *Images of Poe's works*.

Une lumière douce, que les artistes appellent un jour froid, donnant naturellement des ombres chaudes, fera merveille même dans une chambre imparfaitement meublée. Il n'y eut jamais d'invention plus charmante que celle de la lampe astrale proprement dite, de la lampe d'Argrand, avec son abat-jour primitif de verre poli et uni, et sa lumière de clair de lune, uniforme et tempérée¹⁵.

Cette lampe à huile, mise au point vers 1820, dispose d'un réservoir qui entoure le brûleur, de sorte que sa flamme, à travers le verre dépoli, éclaire comme une lune... En résonance avec le poème de Poe, le dispositif imaginé par Doré reprend ce type d'éclairage diffus également mentionné dans *The Philosophy of Composition* (1846), l'essai que Poe consacre notamment à la genèse de *The Raven*. Il y donne des indications sur le lieu de l'action qui ne cessent de filer la métaphore picturale :

Il m'a toujours paru qu'un espace étroit et resserré est absolument nécessaire pour l'effet d'un incident isolé; il lui donne l'énergie qu'un cadre ajoute à une peinture¹⁶.

Plusieurs illustrations font éclater le cadre architectural, notamment lorsque Doré propose au lecteur et spectateur de suivre les rêveries et l'impossible deuil du narrateur. Surgissent ainsi la vision d'un cimetière au clair de lune, la Grande Faucheuse puis une procession d'anges emportant l'âme de l'amante, le fantôme de son tombeau, l'imagination de la nuit plutonienne. Dans ces planches, Doré utilise un procédé que l'on qualifierait en littérature de « focalisation interne » : le lecteur et spectateur voyage, porté par les rêveries du personnage principal qui sont mises en image par l'illustrateur. Au contraire, dans les scènes d'intérieur qui prédominent largement, Doré choisit de montrer le narrateur et protagoniste en même temps que les visions qui l'habitent. Il met à profit les ressources du clair-obscur, joue de l'ambiguïté visuelle des draperies et de la pénombre, et fait émerger diverses formes fantastiques : anges, squelettes, figures féminines et femme aimée vaporeuse et surtout sphinx mortuaire, comme dans la planche légendée « On the home by Horror haunted... » qui montre le narrateur agité dans son fauteuil, sous la lumière de la lampe, tandis que derrière lui surgissent la figure de la défunte bien-aimée ainsi qu'un sphinx, emblème des interrogations

15. *Ibid.*, p. 974.

16. *Ibid.*, p. 993.

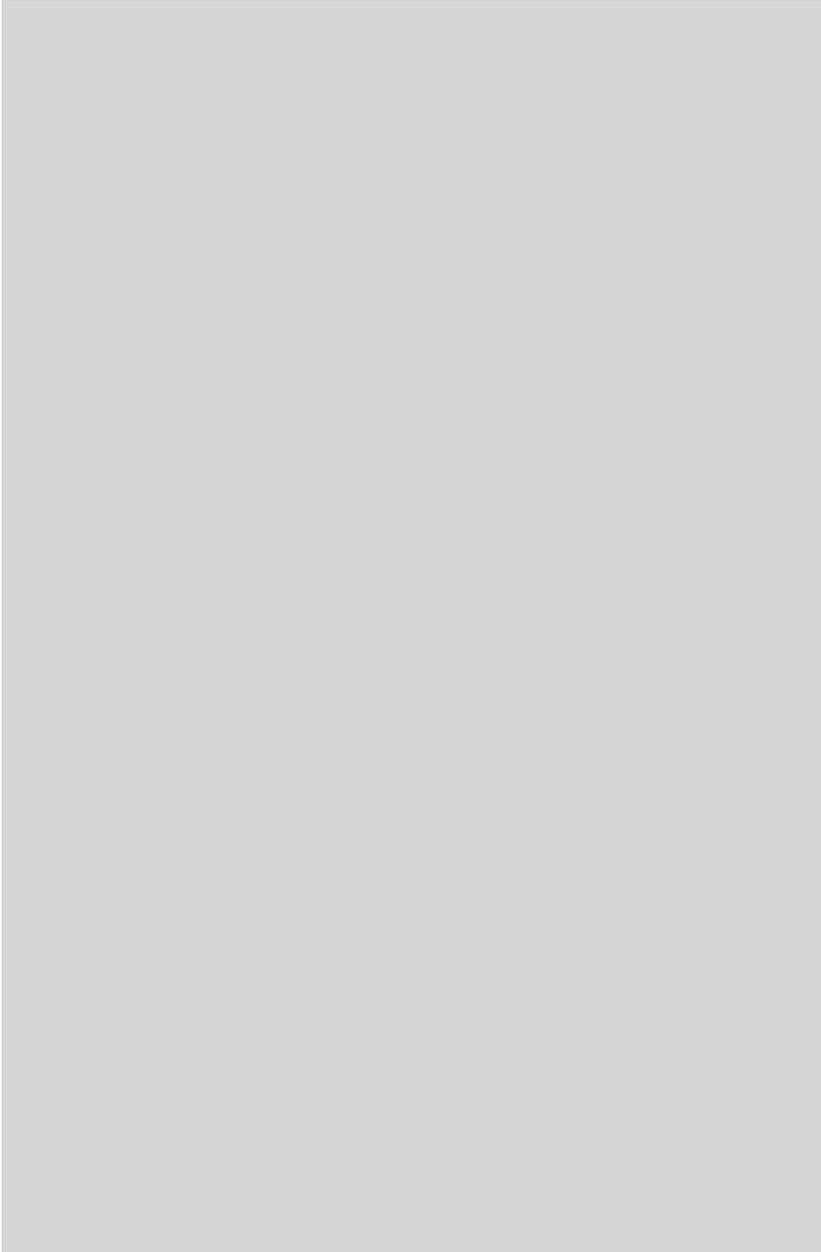


Fig. 5 — Gustave Doré, gravure sur bois extraite de Edgar Allan Poe, *The Raven*, New York, Harper and Brothers, 1884, in-folio.

existentielles du personnage (fig. 5). En d'autres termes, les planches de ce grand volume proposent au lecteur et au spectateur l'illusion d'une hallucination partagée. Car, comme l'a souligné Tzvetan Todorov dans son introduction à la littérature fantastique, c'est précisément de l'ambiguïté que naît le fantastique¹⁷.

On a souvent opposé la pratique de Manet à celle de Doré en distinguant illustration interprétative et illustration littérale. Or, l'idée même d'une illustration littérale est une absurdité herméneutique. Tout artiste interprète le texte et son imagination graphique qui, même si elle se veut fidèle, met en jeu un ensemble d'écarts, de différences, de « différance » au sens de Derrida : écarts médiatiques, chronologiques, culturels, esthétiques...¹⁸ La part d'imagination graphique dans l'illustration du poème de Poe par Doré est considérable. Edmund C. Stedman, dans le commentaire accompagnant l'édition américaine du *Raven*, qualifie Doré de « literary artist » (les guillemets sont les siens) :

his force was in direct ratio with the dramatic invention of his author [...] He was a born master of the grotesque, and by a special insight could portray the spectres of a haunted brain. What is the result? Doré proffers a series of variations upon the theme as he conceived it, « the enigma of death and the hallucination »¹⁹.

Et l'auteur de constater les affinités liant Poe et Doré :

Plainly there was something in common between the working moods of Poe and Doré [...] Both resorted often to the elf-land of fantasy and romance. In melodramatic feats they both, through their command of the supernatural, avoided the danger-line between the ideal and the absurd [...] Poet or artist, Death at last transfigures all²⁰.

En effet, ce sont principalement les éléments morbides qui dominent les illustrations de Doré pour *The Raven*. L'artiste développe en contrepoint, au sein même de la diégèse poétique, une sorte de danse macabre qu'il

17. T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*.

18. Voir « L'illustration : une question de points de vue », préface à la seconde édition de Ph. Kaenel, *Le métier d'illustrateur*, p. 7 sq.

19. E. C. Stedman, « Comment on the poem », p. 14.

20. *Ibid.*

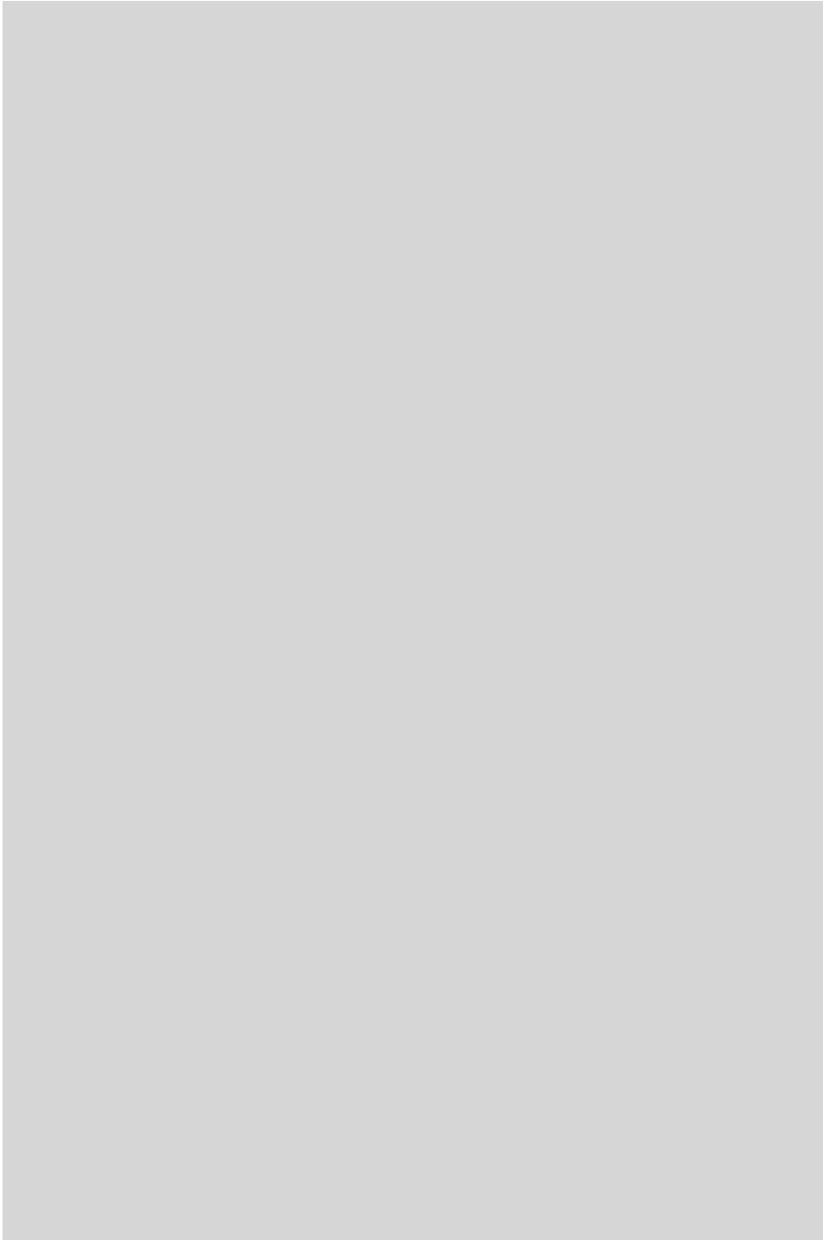


Fig. 6 — Gustave Doré, gravure sur bois extraite de Edgar Allan Poe, *The Raven*, New York, Harper and Brothers, 1884, in-folio.

oppose au merveilleux des figures séraphiques. L'iconographie de la danse macabre, depuis la fin du Moyen Age, juxtapose de manière grinçante et parfois burlesque les vivants et les morts ou la Mort. Loin d'introduire des squelettes, Doré, de manière plus subtile, inscrit l'obsession funèbre du narrateur et héros mélancolique dans le décor. Ainsi, il métaphorise l'énigme de la mort en inventant la figure d'un sphinx, absent du texte original, qui émerge de la pénombre de son salon et qui sert encore de conclusion visuelle au poème sous la forme d'un médaillon : dans un paysage survolé au loin par le corbeau, un homme tend les bras vers la figure sculptée d'un sphinx à tête de mort, placé sur un socle, et qui semble regarder la mer infinie. Dans les deux cas, Doré prend ses distances face aux deux modèles iconographiques qui font autorité au XIX^e siècle, celui proposé par Jean-Dominique Ingres, renouvelé par Gustave Moreau. Doré condense dans cette figure un ensemble de dimensions archéologiques, mythologiques et contemporaines. Ainsi, il reprend assurément le monument de Gizeh dont le visage ruiné se mue ici en cadavre ou squelette. Il réintroduit le récit initiatique d'Orphée mais l'inverse puisque le narrateur et protagoniste de *The Raven* perd son âme face à l'énigme opaque de la Mort. Enfin, Doré cite directement une de ses propres œuvres, *L'Enigme*, une peinture de 1871 exposée au Musée d'Orsay, qui représente une figure ailée les bras tendus vers un sphinx au milieu des cadavres de la guerre et devant les ruines fumantes de la capitale.

Ce jeu d'allusions et de citations est répété dans plusieurs gravures qui développent de manière récurrente le motif christomorphe ou cruciforme : lorsque Lenore entrouvre la porte suivie d'un squelette, lorsque le narrateur écarte les deux battants de la même porte (fig. 6), lorsque l'ombre du corbeau projette une croix sur le volet. Ce parallélisme entre la victime mélancolique (le narrateur) et le bourreau involontaire (le corbeau) déploie la signification de l'œuvre poétique sur le plan religieux : *ecce homo*, *ecce corvus*, voici l'homme dans sa condition tragique et voici le corbeau dans son animalité prophétique, présentés à l'attention du spectateur des planches de *The Raven*. Les illustrations de Doré, nous l'avons entrevu, travaillent de manière raisonnée le « polymorphisme » du corbeau : tantôt oiseau, tantôt figure de la fatalité identifiée à Ananké dans la gravure qui introduit le poème, et tantôt équivalent du sphinx qui le clôt. En d'autres termes, Poe puis Doré réactivent les valeurs historiques et culturelles d'un animal ambivalent, nécrophage ou

psychopompe, créature apollonienne considérée comme un messager des dieux dans la Grèce antique, mais aussi attribut de l'espérance à travers son cri, «Cras», qui signifie demain.

«From Fata to Fairies»: le poème de Poe et son illustration par Doré entrelacent de manière exemplaire ces deux répertoires historiquement et étymologiquement indissociables, le latin *fatum* se déclinant aussi bien sur le mode fatidique que féerique (*fae* en vieux français). Par ailleurs, *Fatum* évoque également une parole, un oracle, une prophétie. Dans le poème de Poe, à plusieurs reprises, le narrateur interpelle le corbeau en le traitant de prophète. «Nevermore» devient ainsi l'imperturbable oracle que profère le volatile, un oracle qui inverse le sens de son cri d'espoir en latin. Les ambiguïtés, les contradictions, les virtualités de l'animal sont exploitées par Poe puis par Doré tant sur le plan poétique qu'iconographique. Sans tomber dans une lecture biographique simpliste, on ne saurait nier le fait que, pour Poe comme pour Doré, le merveilleux dans sa dimension funeste engage la mise en forme poétique et graphique d'expériences de vie, communiquées dans l'espace social et institutionnel formé par les champs littéraire et artistique contemporains.

The Raven prend ainsi une valeur paradigmatique, à l'intersection du féerique et du fatidique. L'idée centrale de la parole prophétique, le jeu savant sur la pratique générique du conte, du *storytelling* s'impose en effet dès le premier vers du poème. «Once upon a midnight dreary», renvoie en effet au canonique «Once upon a time», mais il le détourne puisque la conclusion du poème se lit implicitement comme suit: «they never lived happily everafter», *nevermore...*

Philippe KAENEL
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- BRYSON, John, TROXELL Janet Camp, *D. G. Rossetti and Jane Morris, their Correspondance*, Oxford, Clarendon Press, 1976.
- CARADEC, François, *Histoire de la littérature enfantine en France*, Paris, Albin Michel, 1977.
- CLAPP, Samuel F., LEHNI, Nadine, « Une introduction à la sculpture de Gustave Doré », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, (1991), p. 219-253.
- CONZEN-MEAIRS, Ina, *Edgar Allan Poe und die bildende Kunst des Symbolismus*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1989.
- DELORME, René, *Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur et graveur*, Paris, Baschet, 1879.
- FOURNEL, Victor, « Gustave Doré », in *Les Artistes français contemporains*, Tours, Mame, 1884.
- GAUTIER, Théophile, « Gustave Doré », *L'Artiste*, 21.12.1856, p. 17.
- Gustave Doré 1832-1883*, catalogue d'exposition, Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Cabinet des estampes, 1983.
- KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur 1830-1900. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1995 (réédition Genève, Droz, 2004).
- Les Métamorphoses d'Orphée*, catalogue d'exposition, Tourcoing, Musée des beaux-arts; Strasbourg, Musées de la Ville; Bruxelles, Musée communal d'Ixelles, 1995.
- POE, Edgar Allan, « Philosophie de l'ameublement », in *Œuvres en prose*, traduction par Charles Baudelaire, Paris, NRF, 1951, p. 971-978.
- POLLIN, Ralph Burton, *Images of Poe's Works: a comprehensive descriptive catalogue of illustrations*, London, Greenwood Press, 1989.
- ROOSEVELT, Blanche, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de sa famille, de ses amis et de l'auteur Blanche Roosevelt*, Paris, Librairie illustrée, 1887 [traduction de *Life and Reminiscences of Gustave Doré* [...], New York, Cassel and Co, 1885].

STEDMAN, Edmund C., «Comment on the poem», in *The Raven by Edgar Allen Poe, Illustrated by Gustave Doré*, New York, Harper & Brothers, 1884.

TIMBAL, Charles, «La sculpture au Salon», *Gazette des beaux-arts*, juin 1877, p. 544.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Crédits iconographiques

Fig. 1 et 2 :

Collection particulière.

Fig. 3 :

Strasbourg, Cabinet des estampes.

Fig. 4, 5 et 6 :

Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire.