



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 1, Printemps 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.889>

Défense & illustrations

Henri Garric

Kaenel, Philippen *Le Métier d'illustrateur (1830-1880)*. Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré, Genève, Droz, coll. " Titre courant ", 2004, 362 p.
Numéro ISBN: 2-600-00531-5



Pour citer cet article

Henri Garric, « Défense & illustrations », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, ,
Printemps 2005, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document889.php](https://www.fabula.org/revue/document889.php), article mis en ligne le 03 Janvier 2005,
consulté le 14 Novembre 2024, DOI : 10.58282/acta.889

Henri Garric, « Défense & illustrations »

Résumé - Ce compte-rendu est publié avec l'aimable autorisation de Recherche Littéraire/ Literary Research (Association internationale de littérature comparée).

Mots-clés - Illustration, XIXe siècle

Henri Garric, « »

Défense & illustrations

Henri Garric

La littérature du XIXe siècle, en décrétant son exception magnifique, n'a eu de cesse de rejeter les images qui tournaient autour d'elle. De là le statut marginal qui frappe encore aujourd'hui dans les études littéraires la bande-dessinée (qui avouera lire avec délectation des « bédés » et qui surtout en fera un objet d'étude ?) ; de là aussi le peu d'intérêt que l'on a longtemps accordé aux illustrations qui accompagnent pourtant continûment le destin de la littérature depuis le XVIIIe siècle.

L'ouvrage de Philippe Kaenel, même s'il ne le dit pas explicitement, se donne pour une défense des illustrateurs. Mais comme la chose reste difficile dans le milieu littéraire, on entrera dans ce domaine par la porte la plus neutre qui soit, celle de l'histoire sociale (c'est aussi la solution choisie par Jean-Paul Gabilliet dans son récent ouvrage sur les *comics* américains¹).

Une histoire sociale de l'illustrateur

Comme son titre l'indique, *Le métier d'illustrateur* se donne à lire avant tout comme un ouvrage d'histoire sociale : il s'agit de définir la place de l'illustrateur dans la hiérarchie de la société française au XIXe siècle et pour cela, Philippe Kaenel emploie clairement une méthode historique, débroussaillant notamment une *source* originale (de longs extraits en sont cités en annexe), les correspondances échangées par les illustrateurs, auteurs et éditeurs (on verra le rôle que joue ce triangle dans notre histoire). À partir de cette *source*, Philippe Kaenel traite la question suivante : « l'illustration est-elle un métier au dix-neuvième siècle ? » (p. 33). Cette question, simple en apparence, recouvre un paradoxe fondateur : en effet, l'illustrateur est défini par position dominée dans la hiérarchie sociale, et en particulier dans la hiérarchie des représentations sociales du champ artistique. Or cette position dominée constitue une image dévalorisée : le rôle de l'illustrateur est un rôle que l'on ne recherche pas, dont on ne se réclame pas et que l'on cherche à quitter coûte que coûte. En conséquence, on regroupe sous le terme d'illustrateurs des personnages aux positions très diversifiées, aux carrières très différentes (ce qui explique la difficulté qu'il y a à dresser un dictionnaire des illustrateurs). D'où la référence à la notion bourdieusienne de « relation d'homologie », relation qui est définie comme une « diversité dans l'homogénéité » (Bourdieu, cité p. 38). L'auteur

¹ Jean-Paul Gabilliet *Histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*, Nantes, Editions du temps, 2004. Voir compte-rendu sur Acta Fabula : <http://www.fabula.org/revue/document880.php>

fait une exploitation très convaincante de cette idée de « diversité dans l'homogénéité ». Devant la difficulté même qu'il y a à définir sociologiquement l'illustration comme profession, il va faire de ce défaut même la base de son travail : l'illustration est une position choisie à contre-cœur ; dans une époque d'explosion des professions artistiques, le développement de la presse et du livre illustré est un moyen idéal de financement pour les jeunes artistes. En conséquence, « la règle est que tous les chemins mènent à l'illustration pour autant que l'on puisse en sortir » (p. 171). L'auteur multiplie les exemples : il y a les peintres qui condescendent occasionnellement à l'illustration (Edouard Manet illustrant le *Corbeau* en est un exemple connu — Philippe Kaenel y revient dans la fin du quatrième chapitre —, mais on lira avec intérêt l'histoire d'Hippolyte Bellangé, conservateur au musée de Rouen qui accepte du bout des lèvres d'illustrer un ouvrage sur les uniformes militaires, avant de renoncer à ce travail qui ne lui offre « aucun attrait ») ; il y a ceux pour lesquels l'illustration fonctionne comme un tremplin ; il y a ceux enfin pour lesquels l'illustration fonctionne comme « un lieu de relégation » (p. 170), alors qu'ils n'ont pas réussi à faire carrière au Salon. Mais les exemples les plus probants sont fournis par la deuxième partie de l'ouvrage, consacrée aux biographies de Töpffer, Grandville et Gustave Doré. Töpffer apparaît comme un peintre raté (des problèmes ophtalmiques le forcent à renoncer à vingt ans à reprendre la profession paternelle), un personnage polyvalent échappant à toute identification univoque (s'il est connu depuis longtemps comme « l'inventeur de la bande-dessinée », il fut aussi critique d'art, homme politique, romancier, voyageur). Surtout, il refuse catégoriquement d'être identifié comme illustrateur, comme en témoigne le conflit qui l'oppose à son éditeur parisien à propos de mention « illustré d'après les dessins de l'auteur » (pp. 278-279) que ce dernier veut placer sur la page de titre des *Nouvelles genevoises*. De même, Gustave Doré, dessinateur prometteur qui réussit précocement dans le milieu de l'illustration, n'aura de cesse pendant toute sa carrière de tenter une sortie par le haut, c'est-à-dire par la peinture de grand format puis par la sculpture, et d'échapper à l'image d'illustrateur qui lui colle à la peau : son échec est très clairement démontré par Philippe Kaenel, notamment à travers le concept de « vieillissement social », là encore emprunté à Bourdieu (« à vingt ou même, à la rigueur, à trente ans, si l'on vise une carrière officielle, l'illustration peut encore servir de tremplin. A quarante ans, elle devient une relégation, à cinquante, une impasse. » (p. 480)).

Cette position de dominé dans le champ artistique est en outre éclairée par tout un travail sur la situation économique dans laquelle s'inscrit le métier d'illustrateur. Une présentation générale explique clairement comment la crise de la librairie de 1827 à 1830 fait de l'image un argument de vente. L'illustrateur devient ainsi un élément incontournable, mais qui est en même temps pris dans la production en tenaille entre l'éditeur et l'auteur. Cette logique, dont Philippe Kaenel retrace

l'origine au début de la première partie par une généalogie (« l'illustration avant les illustrateurs ») consacrée essentiellement au XVIIIe siècle, est longuement exemplifiée dans les biographies de la deuxième partie. On retiendra en particulier le cas de Grandville et des conflits répétés avec ses éditeurs ; l'illustrateur se retrouve doublement spolié, non seulement parce qu'il ne prend pas part aux bénéfices importants tirés de ses dessins, mais surtout parce que ses éditeurs, Hetzel en particulier, reprennent ses idées, frôlant même le plagiat.

L'illustration et le statut de l'art au XIXe siècle

La domination ressentie par les illustrateurs s'exprime avant tout en termes symboliques ; les revenus des illustrateurs les placent souvent au niveau de la petite bourgeoisie, voire pour les mieux payés d'entre eux, comme ce fut le cas de Doré, à celui de la grande bourgeoisie. C'est donc avant tout sur le plan de l'idéologie de l'art que va porter la discussion. Or sur ce plan, l'illustration traverse une véritable crise d'identité : la gravure au burin, héritée du XVIIIe siècle se voit concurrencée par la photographie qui menace de bouleverser les hiérarchies symboliques. Là encore, la démonstration se révèle passionnante. D'abord parce qu'elle remet en question une vision trop simplificatrice de l'apparition de la photographie au XIXe siècle et de la révolution qu'elle impose dans le statut de l'art. Au schéma classiquement admis selon lequel le XIXe siècle verrait le triomphe progressif des procédés photographiques de reproduction contre le « burin » (la courbe ascendante de la photographie croisant la courbe irrésistiblement déclinante du burin vers 1860), Philippe Kaenel oppose une double constatation : tout d'abord, les divers procédés de reproduction par photographie progressent, certes, mais restent (au moins jusque dans les années 1870) secondaires par rapport aux diverses pratiques de gravure. Ce qui est marquant dans cette époque, c'est bien la diversité des techniques, que Philippe Kaenel détaille longuement, en exposant les différentes évolutions concernant le burin, la xylographie, l'eau-forte et la lithographie. On regrettera en passant l'absence d'un court exposé sur ces procédés : cet ouvrage ne s'adresse, à l'évidence, pas aux seuls spécialistes d'histoire de l'art, et il aurait été rendu plus accessible, sur ce point, par une présentation rapide des différentes techniques et de leurs particularités (d'autant que cet aspect est essentiel pour comprendre l'opposition entre « création autographe » et « traduction allographe » qui structure les hiérarchies du XIXe siècle). La deuxième constatation décisive de Philippe Kaenel porte sur le « décalage entre la radicalité des discours sur la mort de la gravure et la réalité des pratiques » (p. 103). Ce décalage s'explique par le rôle paradigmatique que joue la photographie : elle met en danger le marché même de la reproduction, menaçant l'ensemble des techniques de reproduction, notamment le burin ; surtout, elle bouleverse symboliquement le système de la représentation. C'est une constatation faite depuis longtemps par les théoriciens de l'art que la photographie a modifié le statut de la représentation en peinture (on regrette

d'ailleurs que Philippe Kaenel n'ait pas fait entrer dans la discussion des textes classiques comme l'article de Benjamin *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* et de toute la tradition théorique qui l'a suivi). Ici, elle pousse l'illustration à définir son statut dans des termes liés au statut même de l'œuvre d'art. Dans l'ensemble des techniques, celles qui permettent « l'autographie » sont symboliquement privilégiées. C'est là un des points les plus intéressants de l'ouvrage : l'illustration, prise dans le dégradé de valeur qui associe originalité, traduction et copie, va profiter de la valorisation néo-romantique de l'autographe, compris à la fois comme originalité et comme signature écrite pour faire de l'eau-forte et de la technique promue par Töpffer sous le nom « d'autographie » la source même de sa valorisation artistique. Prise entre le paradigme photographique et celui de l'autographie, l'illustration réactive la théorie de l'art comme expression immédiate de l'individu afin de s'éloigner des reproches d'activité commerciale qui lui sont adressés.

C'est que les illustrateurs finissent par être pris dans une logique d'auto-affirmation, qui au moins chez certains d'entre eux, va les hisser dans la hiérarchie sociale du champ artistique. Deux stratégies s'opposent qui sont exemplifiées successivement par Grandville et par Doré : chez le premier, il s'agit de valoriser une expression qui serait celle du crayon face à la plume. Le récit de *L'Autre monde* est lu comme présentation réflexive du métier d'illustrateur ; l'écrivain s'y soumet aux exigences de l'illustrateur qui devient créateur original à part entière. Chez Doré, la logique sera différente : il s'agira de promouvoir le livre d'art par des gravures de reproduction (les dessins étant reportés sur la pierre par des graveurs professionnels) mais qui assurent un format luxueux, un sujet noble (Doré illustre les grands textes de la tradition littéraire) et un dessin travaillé par le demi-ton.

Interpréter les illustrations

L'ensemble de l'idéologie artistique que met en scène la première partie de l'ouvrage tend donc vers le modèle biographique, celui qui associe un homme et une œuvre par le biais de sa signature. Pour autant, je ne suis pas parfaitement convaincu par le privilège excessif qui est donné à la biographie dans la deuxième partie de l'ouvrage. Certes, et il faut en savoir gré à l'auteur, ces biographies offrent une exemplification extrêmement riche des généralités sociologiques proposées dans la première partie. Il est sur ce point impossible de rentrer dans les détails, mais chaque biographie présente une articulation spécifique selon l'origine sociale du personnage, et montre comment la situation générale de soumission peut prendre des formes extrêmement contrastées, voire divergentes selon les individus (il y a loin par exemple des difficultés de Grandville avec ses éditeurs à la relation idyllique que Töpffer entretient avec son éditeur parisien, qui est en même temps son cousin). Je suis en revanche beaucoup plus réticent quand le biographique

devient l'occasion d'interpréter les images directement en fonction d'un contexte. Tout d'abord parce qu'il me semble dangereux d'adopter directement comme méthodologie l'idéologie de l'époque étudiée (ici le privilège romantique accordé à « l'autographie ») ; ensuite parce que le résultat est bien souvent une interprétation très plate des images. Philippe Kaenel fait alors de cette articulation entre l'individu et la société le seul critère sûr d'interprétation des œuvres. L'affirmation est répétée : « ces lectures de tendances psychanalytique et marxiste de l'œuvre de Grandville négligent l'historicité de ces gravures, c'est-à-dire leurs sources et leur contexte artistique et éditorial » (p. 319). Au fond, les reproches que Philippe Kaenel adresse aux lectures simplificatrices, notamment marxistes, des illustrations, pourraient souvent lui être retournés, tant la lecture contextuelle aplatit les choses. Il est certes important de replacer les illustrations de Grandville dans leur contexte pour voir que *L'Autre monde* est « la clef de voûte raisonnée, le manifeste d'une stratégie professionnelle » en même temps qu'une « somme satirique des mœurs et des savoirs contemporains » (p. 364). Mais est-il pour autant justifié de rejeter, comme le fait un peu rapidement Philippe Kaenel, la lecture « surréaliste » qui a fait de ce livre un « livre fou, précurseur et révolutionnaire » (ibid.). La réhabilitation en introduction de l'iconographie panofskienne (p. 14) et la réfutation trop rapide de la lecture benjaminienne (rejetée parce que « non dialectique » et purement marxiste !) de *L'Autre monde* est symptomatique : elle pointe le privilège accordé à une « lecture » des œuvres à partir d'un contexte historique direct, contre la possibilité d'une lecture tout à la fois anachronique et préoccupée par une contextualisation historique complexe².

Je ne voudrais pas conclure sur cette note négative, d'autant que Philippe Kaenel suggère lui-même une rectification de ses propres positions dans la préface à la deuxième édition. Il y propose une rapide, mais intéressante, typologie des rapports entre le texte et l'image, et surtout, revenant sur la dichotomie lessingienne image/texte qui est une des justifications de la soumission de l'illustrateur, il suggère une conception inspirée de Derrida et qui verrait l'illustration comme action et comme *différance*. Une telle conception, que l'auteur ne développe hélas pas, serait peut-être la meilleure façon de trouver à l'illustration sa véritable place, ni soumise ni autonome, mais toujours dans le mouvement de son dialogue avec autre chose. Elle permettrait de vraiment lire les illustrations et pas seulement dans une histoire sociale : ce serait probablement la dernière étape d'une véritable défense de l'illustration. Elle devrait en tout cas prendre comme point de départ l'ensemble du travail remarquable de Philippe Kaenel, tout aussi bien sa description sociologique du métier d'illustrateur que les conséquences qu'il en tire dans le champ de l'idéologie et du statut de l'art.

² Il faut renvoyer au chapitre essentiel que Georges Didi-Huberman consacre dans *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000 à la notion d'image-dialectique chez Benjamin (« L'image-malice ») et notamment à l'usage qu'il fait des illustrations de *L'Autre monde*.

PLAN

AUTEUR

Henri Garric

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : laurenri@wanadoo.fr