



## Gustave Doré à l'œuvre :

### vision photographique, imitation et originalité

- Philippe Kaenel

Au printemps 1868 en vue de la préparation d'un ouvrage intitulé *London, a Pilgrimage*, Gustave Doré (1832-1883) réside à Londres et visite la capitale dont il cherche à saisir la physionomie sociale, faite d'ombres et de lumières. Il réalise ce projet en collaboration avec Blanchard Jerrold, journaliste au *Daily News* et à l'*Illustrated London News*. L'artiste et l'écrivain sont par ailleurs accompagnés par un dessinateur, Emile Bourdelin, qui se charge plus particulièrement de saisir les architectures. Lorsqu'ils visitent les bas-fonds, deux détectives protègent le trio d'explorateurs et « pèlerins ». Jerrold, qui fut l'un des biographes principaux de Doré, a décrit sa manière de travailler de mémoire : « *I could seldom prevail upon him to make a sketch on the spot (...). He made his old answer* : « J'ai beaucoup de collodion dans la tête »<sup>1</sup>.

La référence au collodion, une émulsion sensible et par conséquent « rapide », mise au point dans les années 1850, prend ici sens par rapport à la volonté des deux auteurs de rendre compte de manière « réaliste » de la vie londonienne. Les

---

<sup>1</sup> B. Jerrold, *Life of Gustave Doré*, Londres, Allen, 1891, p. 153. Sur Doré voir également: B. Roosevelt, *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, pp. 187-190 [traduction de *Life and Reminiscences of Gustave Doré [...]*, New York, Cassel and Co, 1885] ; *Gustave Doré 1832-1883*, catalogue d'exposition, Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Cabinet des estampes, 1983 ; A. Renonciat, *La Vie et l'œuvre de Gustave Doré*, Paris, ACR Edition, Bibliothèque des arts, 1983 ; Ph. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2004 [1996].

mouvements quotidiens de la rue, les courses de chevaux et surtout la vie nocturne, à l'époque, échappaient à la photographie (en 1861, Nadar avait certes déposé un brevet de photographie à l'éclairage artificiel à la poudre de magnésium, mais comme certaines poses duraient jusqu'à dix-huit minutes, il fut obligé d'utiliser des mannequins pour animer ses scènes souterraines). L'enregistrement du « réel » et la mémorisation de l'art sont par ailleurs les deux tâches historiques de la photographie, depuis les premiers essais de Niepce. De même, la mémoire photographique de Doré, *topos* repris par les critiques contemporains des deux côtés de la Manche, s'exerce sur ces deux plans, la saisie du réel étant modélisée également par ce que l'on appelle aujourd'hui la culture artistique et visuelle de l'artiste<sup>2</sup>. Ce dernier concevait d'ailleurs la photographie comme une concurrente face à laquelle il opposait un *ars memoria* exercé, comme nous l'apprend le critique anglais Philip Gilbert Hamerton en 1864 :

He told me how he had discovered a way of dissecting a subject by division and subdivision, so as to lay it all by in good order and find the details, when he wanted them, in their own places. By long practice of this kind he can carry away with him a wonderful quantity of facts, and has even tested his memory by a contact with a photographic apparatus, a friend of his photographing a cathedral, Doré *looking* at it, and drawing it afterwards at home whilst his friend developed the photograph. On comparing the two, drawing and photograph, it appeared (much to the astonishment of the photographer) that Doré had omitted no detail of importance, a few minor inaccuracies being alone discoverable. Doré believes that the artistic faculty of memory admits of almost indefinite cultivation, but argues that *observation must be systematic*<sup>3</sup>.

L'illustration de *London, a Pilgrimage*, ouvrage paru en 1871 chez Grant and Co, possède certes une dimension réaliste et presque anthropologique ; mais elle fait la part belle à des effets lunaires, fantastiques, fantasmagoriques. A travers certains choix visuels, Doré renvoie à son œuvre même, notamment à l'illustration d'un voyage en Espagne entrepris en 1861 et paru dans le journal *Le Tour du Monde* : une

---

<sup>2</sup> Ceci recoupe en partie l'alternative proposée par le titre métaphorique du célèbre ouvrage de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953. Sur la pratique et l'esthétique de la copie au XIXe siècle, voir notamment *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions. Studies in the History of Art*, Washington, National Gallery of Art, 1989. Patricia Mainardi, « *The 19th Century Art Trade : Copies, Variations, replicas* », *Van Gogh Museum Journal*, 2000, pp. 62-73 (qui montre à quel point la pratique de la copie est aussi répandue que jugée légitime).

<sup>3</sup> Ph. G. Hamerton, « Gustave Doré », *The Fine Arts Quarterly Review*, oct, 1864, pp. 4-5.

sorte de reportage qui présente nombre de points communs avec l'entreprise anglaise, mais qui traite d'une culture à l'opposé de la Londres industrielle. L'illustrateur fait également appel, plus ou moins directement, à un ensemble de représentations contemporaines : picturales, comme la *Famille indigente*, de William Bouguereau en 1865, graphiques (sur la base des grands illustrés de la capitale comme *The Illustrated London News*) et photographiques. Ces images publiques, Doré les transforme, les réimagine. Et son œuvre nourrit à son tour des entreprises presque contemporaines comme par exemple *Street Life in London*, un mensuel produit par le journaliste Adolphe Smith et le photographe écossais John Thomson en 1876 et 1877, publié sous forme de livre l'année suivante.

Dès 1856, Théophile Gautier, qui fut l'ami et le mentor du jeune artiste, a résumé par une formule la double composante de l'œuvre de Doré : « G. Doré est à la fois réaliste et chimérique »<sup>4</sup>. À ses yeux cependant, ce sont les qualités d'imagination qui l'emportent. L'ancien *Jeune France* poursuit en effet en ces termes : « Il voit avec cet œil visionnaire dont parle Victor Hugo en s'adressant au vieil Albert Dürer [...] », avant de conclure : « 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 Doré ».

L'originalité absolue, le prodige, l'excès désignent ainsi la monstruosité métaphorique du créateur<sup>5</sup>, qui inquiétait d'ailleurs Nadar dans un article datant de 1853, l'un des premiers sur les peintures du jeune Doré alors âgé de vingt-et-un ans : « Je suis convaincu qu'il y a en lui un très-grand peintre, s'il ne s'abandonne pas à cette facilité miraculeuse et perfide qui me fait un effet de monstre, — et, en histoire naturelle, les monstres ne produisent pas. Couvrir en une semaine, sans le moindre carton préalable, des toiles de vingt pieds, les abandonner à l'état d'ébauche pour entreprendre de nouveaux sujets, ne me paraît pas une méthode sûre »<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Th. Gautier, « Gustave Doré », *L'Artiste*, 21 décembre 1856, p. 17.

<sup>5</sup> Ph. Kaenel, « L'artiste se montre : narcissisme et tératologie dans l'art contemporain », dans *Rire avec les monstres (caricature, étrangeté et fantasmagorie)*, sous la direction de M. Guédron, Nancy, Musée des beaux-arts, 2010, pp. 63-74.

<sup>6</sup> Nadar, *Nadar jury au Salon de 1853*, Paris, Bry aîné, 1853, n°388.

L'anormalité, l'« originalité » prodigieuse de cet artiste autodidacte fonctionne comme une sorte de révélateur des diverses conceptions de l'imitation, de la copie, du remploi, du recyclage au XIXe siècle. Les lignes qui suivent sont guidées par les mots de Roland Mortier extraits de son très beau texte sur *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, qui souligne à quel point le statut de l'image répétée s'avère des plus complexe et contradictoire: « Ni l'imitation, ni l'originalité ne sont des idées claires et évidentes. Elles ne se conçoivent jamais dans l'ordre absolu, sous peine de se détruire : l'une dégénère en copie ou plagiat ; l'autre devient tout bonnement inconcevable, comme une création *ex nihilo*, sans précédent, sans analogie avec toute œuvre passée ou présente. Ni l'une ni l'autre ne possède de valorisation positive *a priori* »<sup>7</sup>.

On le sait : aux yeux de Platon l'imitation est condamnée comme une forme de copie imparfaite. Le peintre ne représente que des apparences (*phantasma*). La reprise d'une image antérieure, sa copie, ne fait que redoubler cette déperdition ontologique. Cette vision catégorique évolue toutefois à l'époque hellénistique et de la basse latinité qui institue l'émulation et les variations sur le modèle comme règle de la pratique rhétorique, puis artistique. Ce principe fonde l'idée de la *belle nature* qui règle le classicisme français au XVIIe siècle. La *belle nature*, cette nature choisie et épurée selon les règles du bon goût a par ailleurs l'avantage de ne pas entrer en conflit avec l'exigence du génie propre et de l'invention, ce que proclame *La Fontaine dans L'Épître à Huet* en 1687 (« Mon imitation n'est point un esclavage : Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois »). L'article de l'*Encyclopédie* consacré à l'« Imitation » répète la même conviction : « On peut la définir [l'imitation], l'emprunt des images, des pensées, des sentiments, qu'on puise dans les écrits de quelque auteur, et dont on fait un usage soit différent, soit approchant, soit en enrichissant sur l'original ». « *La bonne imitation est une continuelle invention* », lit-on plus loin.

La notion d'« originalité » (au sens que nous lui connaissons aujourd'hui) et sa valorisation, son absolutisation même, provoquent en conséquence une véritable rupture esthétique : l'invention n'est plus réglée, le génie n'a plus rien à voir avec

---

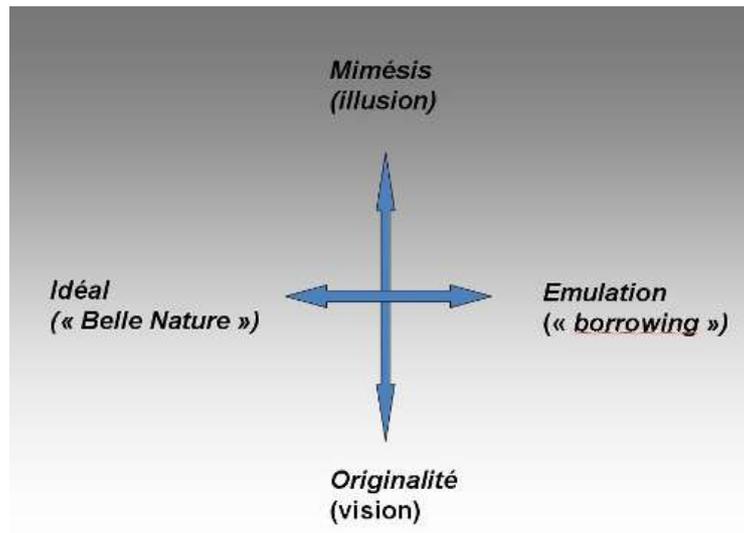
<sup>7</sup> R. Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 10. Voir également : P.-E. Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf, Schwann, 1972 (en particulier l'article « Imagination »).

l'enthousiasme platonicien, mais il s'incorpore dans un individu. Le propre de l'originalité dès lors, c'est de *s'originer* dans une personnalité singulière. Cette conception moderne est consacrée en Angleterre par Eduard Young dans ses *Conjectures on original Composition* (1759), puis elle est portée dans la sphère germanique par la génération du *Sturm und Drang*, par Johann Gottfried von Herder, puis par Johann Georg Sulzer dans les articles « Originalgeist », « Originalwerk » de l'*Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-1774). La France, longtemps sous la domination du classicisme, se fait l'écho de cette révolution dans les pages du *Dictionnaire des beaux-arts* d'Aubin-Louis Millin en 1806, aux articles « originalité » et « original », dans lequel on peut lire : « L'esprit original imprime aux ouvrages de l'art dans lesquels il se manifeste, un caractère particulier qui les distingue de ceux de tous les autres artistes. L'esprit original est opposé à celui de l'imitation ».

A l'époque où Gustave Doré se lance dans la carrière des arts, quatre types d'imitations possibles s'offrent ainsi aux artistes et à leurs critiques, qui dessinent l'espace des représentations et des conventions. La première imitation, *mimétique*, a pour objet la représentation illusionniste de la nature. La seconde, *idéale*, est issue du classicisme français et de l'idée de la « belle nature », l'œuvre résultant de la sélection et de la combinaison de beautés diverses. La troisième valorise *l'émulation* des anciens qui s'imposent comme modèles absolus. C'est dans cette perspective que Sir Joshua Reynolds développe l'idée du *borrowing*, de l'emprunt, distinct de la copie servile des « classiques »<sup>8</sup>. La quatrième conception de l'imitation, la plus récente, se fonde sur le critère de *l'originalité* : l'artiste ne copiant ni la nature, ni une nature choisie, ni même les œuvres faisant autorité, mais extériorisant ses sentiments et ses visions individuelles.

---

<sup>8</sup> « We come now to speak of another kind of imitation; the borrowing a particular thought, an action, attitude, or figure, and transplanting it into your own work: this will either come under the charge of plagiarism, or be warrantable, and deserve commendation, according to the address with which it is performed » (Sir J. Reynolds, *Seven Discourses on Art*, Londres, 1778, « Discourse VI, Delivered to the Students of the Royal Academy on the Distribution of the Prizes, December 10, 1774, by the President » (disponible sur Google Books).



**Schéma 1.** Les quatre conceptions de l'imitation (Ph. Kaenel)

Ces quatre conceptions de l'imitation s'organisent par paires (**schéma 1**). Les imitations mimétique et originale, diamétralement opposées en apparence, se rejoignent dans le fait qu'elles mettent en cause les règles et les codes qui prévalent dans l'imitation sélective et l'émulation. En effet, l'originalité absolutise la singularité qui menace d'un côté l'idée même de la répétition, mise en péril de l'autre côté par l'imitation du monde dans sa diversité sans limites. L'infinie singularité des sujets a pour pendant l'infinie altérité des objets. C'est pourquoi, dans l'esthétique « classique » qui façonne les discours critiques tout au long du XIXe siècle, la représentation illusionniste est jugée vaine et non artistique, et l'originalité perçue comme une menace de l'art en tant que savoir et institution fondés sur le principe esthétique et pédagogique de l'émulation.

On aurait tort de penser que cette exigence d'originalité dans le domaine de la création artistique s'impose avec le Romantisme. Les autres modèles d'imitation lui survivent. Ils modélisent ou « quadrangent » les discours artistiques tout au long du XIXème siècle. Notons encore que la notion d'originalité n'est pas une valeur positive unanimement reconnue. Le terme longtemps conserve son acception péjorative, synonyme de bizarrerie, d'anormalité, d'excès. Quoiqu'il en soit, la notion d'originalité s'oppose dans l'esthétique contemporaine à l'idée de la copie et, de manière plus générale, pour citer Roland Mortier : « A la limite, on pourra la

considérer comme une des expressions les plus caractéristiques de la pensée occidentale. En effet, l'art oriental s'inscrit dans la continuité et se veut répétitif »<sup>9</sup>.

La carrière et l'œuvre de Gustave Doré mettent en évidence les tensions animant le champ notionnel de l'imitation au XIXe siècle et les implications esthétique et sociales de l'« originalité ». Rappelons que Doré débute à l'âge de quinze ans dans le domaine de la caricature et notamment dans ce genre de récits visuels que le Genevois Rodolphe Töpffer vient de réinventer et de rebaptiser « histoires en estampes », qui sont à l'origine de ce que l'on appelle aujourd'hui la bande dessinée. Dans les lithographiques qu'il propose à la Maison Aubert et à l'éditeur Philipon, les modèles explicites du jeune Doré sont Töpffer, mais encore J.-J. Grandville, Honoré Daumier, Cham, Henri Monnier ainsi que les œuvres satiriques de son ami et supporter, le caricaturiste, éditeur et bientôt photographe : Nadar. Doré s'adapte au style et reprend les thèmes privilégiés de ses commanditaires tout en se singularisant à travers une série de croquis fourmillants de saynètes sur la surface de la page. Très tôt, il développe une maîtrise de la mise en page, qui lui servira dans ses futures grandes entreprises éditoriales. Ses albums, les *Désagréments d'un voyage d'agréments* (Aubert, 1851) ou *l'Histoire de la Sainte Russie* (J. Bry Aîné, 1854) déploient par ailleurs une inventivité graphique qui renouvelle le genre. Dans ces albums, Doré est à la fois auteur et dessinateur : cette autonomie lui offre une liberté qui est aussitôt perçue par les critiques comme l'expression de son « originalité » native.

Après la caricature et les albums, l'illustration par Doré de divers textes contemporains renforce l'idée selon laquelle ses dessins ne devraient rien à la tradition et résulteraient de son imagination littéraire. Comparant Doré à Gavarni, Gautier trouve dans le premier « une qualité si rare aujourd'hui, que nous n'avons pas le courage de lui reprocher des lacunes et des imperfections, de peur qu'en cherchant à se corriger le jeune artiste n'altérât ce don précieux. — Cette qualité, nommons-la tout de suite, c'est l'imagination »<sup>10</sup>. Il poursuit : « C'est que Gustave Doré contient en lui un microcosme, c'est-à-dire un petit monde complet, qu'il traduit au moyen des formes empruntées au macrocosme ou grand monde, mais ployées dans le sens de sa vision intérieure. Différent de beaucoup d'autres peintres, pleins de talent, il ne

---

<sup>9</sup> R. Mortier, *L'Originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, *Op. cit.*, p. 200.

<sup>10</sup> Th. Gautier, « Gavarni, Gustave Doré », *L'Artiste*, 20.12.1857, p. 243.

copie rien ; ses idées sont innées, pour nous servir d'un terme philosophique ; il les retrouve dans la nature, mais ne les y puise pas (...) Chaque chose est conçue et vécue antérieurement ; l'artiste n'a pas ouvert la fenêtre pour regarder l'horizon, ni consulté une étude de feuillage, ni ajusté une draperie sur un mannequin (...) ces pochades hachées comme à coup de sabre ont été *imaginée*, dans le vrai sens du mot, avant d'être fixées sur la pierre ou le bois. Le peintre les voyait toutes faites en lui ». Et le poète d'ajouter : « Rien ne ressemble moins aux procédés photographiques d'aujourd'hui »<sup>11</sup>.

Ce discours émanant d'une autorité telle que celle dont jouit alors Théophile Gautier crée un leitmotiv dans la réception critique de l'œuvre. La légende de l'artiste travaillant purement d'imagination n'est toutefois pas unilatéralement façonnée par la critique. Elle est revendiquée par Doré comme une pose et comme image de marque. Lors d'un voyage au Nord de l'Italie narré par sa biographe, la journaliste américaine Blanche Roosevelt, sur la base des informations transmises par son compagnon de voyage, Paul Dalloz, Doré aurait menti à ce dernier en feignant ne pas s'être rendu à l'Accademia. Dalloz le confond en déclarant l'avoir vu devant *La Remise de l'anneau au Doge* de Paris Bordone (1500-1571). L'illustrateur se serait alors exclamé : « Misérable (...) en menaçant son ami du doigt. Tu m'as reconnu. N'importe !... c'est rudement bien fait. Que ne donnerais-je pas pour être l'auteur de ce tableau : *c'est rudement bien fait* »<sup>12</sup>.

En 1863, le leitmotiv de l'imagination poétique de l'illustrateur se trouve réactivé de manière exemplaire à propos de l'édition de *Don Quichotte* : « Ce jeune maître, doué d'une vive imagination et toujours inspiré, peut embrasser tous les genres, tous les sujets : il possède au plus haut degré une faculté plus précieuse peut-être que la science acquise par l'étude : celle de fixer sans recherche, sans effort, le tableau qui s'offre à son esprit par la simple relation d'un fait ou d'une idée : on dirait qu'il ne compose pas son dessin, mais qu'il copie un original visible pour lui seul »<sup>13</sup>.

L'idée de l'imagination romanesque et de l'hallucination visuelle forme d'ailleurs la matrice même du texte de Cervantès, incarnée par la figure tragicomique

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>12</sup> B. Roosevelt, *La Vie et les œuvres de Gustave Doré...*, *Op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>13</sup> P. Paget, « Livres illustrés. Don Quichotte », *L'Illustration*, 26 décembre 1863, p. 427.

de l'hidalgo rêveur. Doré met en scène (et en abîme) cette idée dans l'extraordinaire frontispice programmatique qui montre le héros entouré par les visions que lui prête Doré. Cette qualité visionnaire vaut également à l'illustrateur de nombreuses critiques, comme celle de Théodore Labourieu dans son compte rendu du Salon de 1861 : « C'est ce que nous dirons encore à M. Gustave Doré, qui a le tort de *produire*, et qui, par conséquent, est obligé de se répéter dans son originalité, pourtant si réelle et si émouvante (...) M. Gustave Doré, avec des qualités réelles, fait trop métier d'originalité, c'est ce qui le perd, ou tout au moins l'amoindrit »<sup>14</sup>.

Répéter son originalité, faire métier d'originalité sont autant de formules paradoxales et polémiques qui relancent le débat sur les pratiques de l'imitation attaché à la réception de l'œuvre de Doré. Ce débat va s'amplifiant avec l'illustration, de l'*Enfer* de Dante en 1861. Ainsi lit-on, dans *La Revue européenne* : « sa fantaisie ne connaît ni l'hésitation, ni le scrupule. M. Doré n'a, dit-on, suivi les leçons d'aucun maître. Jamais, affirme-t-on encore, il n'a travaillé d'après nature. En effet, il n'a pas eu le temps d'apprendre, ayant dû commencer de produire avant que de savoir ; et, quant au travail d'après nature, je croirais assez volontiers qu'il s'en est complètement abstenu, tant son talent semble subordonner au caprice la nature, la vérité et l'étude. Toutefois, dans le domaine de l'art, l'arbitraire ne joue pas un rôle aussi absolu. Il faut bien procéder de quelque chose et – le mot même *imagination* emporte avec lui cette idée – il faut commencer par se souvenir »<sup>15</sup>.

Il faut dire que depuis l'hiver 1860/1861, Gustave Doré a envahi la scène artistique parisienne avec ses déclinaisons sur l'œuvre de Dante. Avant Noël, une exposition promotionnelle de l'éditeur Hachette au boulevard des Italiens présente une suite de lavis originaux destinés à cette illustration. Ces dessins se retrouvent en été au Salon tandis que la section peinture reçoit *Dante et Virgile dans le neuvième cercle de l'enfer*, vaste toile mesurant plus de trois mètres sur quatre. Les visiteurs parcourant les salles consacrées à la gravure n'échappent pas à l'œuvre xylographiée de l'illustrateur tandis que dans les espaces nouvellement aménagés pour la photographie figurent les clichés de Charles Louis Michelez (ou Micheletz) d'après les dessins originaux sur bois destinés à *L'Enfer*, avant leur gravure. Par conséquent,

---

<sup>14</sup> Th. Labourieu, « Les Salons, B, C, D », *L'Art et l'industrie au XIXe siècle*, 1861, p. 164.

<sup>15</sup> E. Perrin, « Salon de 1861 », *Revue européenne*, 1861, pp. 167-168.

l'œuvre « dantesque » de Doré investit l'espace public sur à peu près tous les supports disponibles, par le biais des différentes sections du Salon, dans les librairies, et au sein de la presse quotidienne, illustrée ou spécialisée qui multiplie les comptes rendus.

De quoi le jeune artiste se serait-il « souvenu » en imaginant son Dante ? Il n'est évidemment pas le premier à illustrer le poète florentin, tant sur papier que sur toile. Le critique de *La Revue européenne*, après avoir fait état du « caprice » qui stimule la prolixité de Doré, relève par exemple ses dettes envers une série de modèles et s'en prend à l'idée légendaire de son originalité :

Quand on n'a pris ni le temps ni la peine d'arracher à la science, à l'étude obstinée de la nature, l'accent de sa personnalité ; quand on ne s'est point créé son propre idiome, on est contraint d'assimiler celui des autres. Cela se passe quelquefois à votre insu. Un simple changement de forme suffit pour soustraire aux yeux du public ce travail d'adaptation, pour lui faire accepter ce larcin involontaire et inaperçu. Il n'en est pas moins vrai qu'à bien considérer l'originalité si préconisée de M. Gustave Doré, on la trouve plus apparente que réelle. S'est-il agi d'illustrer les *Contes drôlatiques de Balzac*, des légendes, des romans de chevalerie, que n'a-t-il pas emprunté aux maîtres allemands ? Il sait par cœur le *Triomphe de Maximilien*, il a vécu dans l'intimité d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde, d'Aldegraver et de Martin Schongauer. Pour les illustrations de Dante, le voici occupé à découper en menues parcelles la grande fresque de Michel-Ange, comme un enfant taillerait des allumettes dans un vieux chêne.

Tant que M. Doré reste dans les proportions de la gravure sur bois, il peut passer pour un artiste original ; mais cette originalité lui fait singulièrement défaut dès qu'il veut se lancer dans les grandes entreprises. Son tableau de *Dante et Virgile*, en dépit de ses dimensions ambitieuses, n'a que la consistance d'une vignette agrandie et étirée outre mesure. M. Doré n'emprunte pas seulement à Michel-Ange, source à laquelle les plus forts ont puisé avant lui ; il ne se montre pas plus scrupuleux envers ses contemporains. Ce Dante et ce Virgile, je les reconnais ; ils ont été créés par le génie d'Eugène Delacroix, et, depuis le salon de 1822, ce Virgile et ce Dante ont donné le jour à une nombreuse postérité<sup>16</sup>.

Les modèles évoqués ici ont une valeur tantôt générique (la gravure allemande de la Renaissance), tantôt spécifique (le tableau de Delacroix en 1822). La fortune iconographique du poète florentin connaît deux moments principaux<sup>17</sup> : à la

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> P. Zietz, « Der 5. Höllengesang. Die Illustrationen von Gustave Doré zur Göttlichen Komödie », *Gustave Doré, 1832-1883*, herausgegeben von Herwig Guratzsch und Gerd Unverfehrt, Dortmund, Harenberg, 1982, vol. 1, pp. 119-130 ; D. De Selliers, *La Divine Comédie, note sur la publication de Dante illustrée par Botticelli*, pp. 45-46. B. J. Watts, *Sandro Botticelli's Drawings for Dante's « Inferno »: Narrative Structure, Topography, and Manuscript Design, Artibus et Historiae*, vol. 16, n°32, 1995, pp. 163-201, p. 163 ; E. Paul Nassar, *Illustrations to Dante's Inferno*, Rutherford, Madison et al., Associated University Presses, 1994.

renaissance marquée par la suite inachevée de dessins de Sandro Botticelli (v. 1445-1510) commandée par Lorenzo de Medici pour orner le manuscrit de Nicolaus Mangona, et surtout vers la fin du XVIIIe siècle. Johann Heinrich Füssli exécute dix-sept dessins d'après Dante dans les années 1770, tandis que John Flaxman entreprend une édition illustrée de l'*Enfer* qui va faire autorité. Elle comporte cent dix planches, soit un frontispice, trente dessins pour l'*Enfer*, trente-huit pour le *Purgatoire* et trente-trois pour le *Paradis*, le tout gravé par Tommaso Piroli à la demande de Thomas Hope. Les planches paraissent en Italie en 1793 en Angleterre en 1807, puis en France en 1810<sup>18</sup>. L'exemple de Flaxman est suivi par William Blake en 1824 dont seuls sept dessins sur la centaine réalisés ont été gravés. Malgré cela, lorsque Delacroix présente au Salon parisien la toile *Dante et Virgile dans le neuvième cercle des enfers, visitant les traîtres condamnés au supplice de la glace, y rencontrent le comte Ugolin et l'archevêque Ruggieri* en 1822, le sujet reste encore rare en peinture et en sculpture, surtout en France<sup>19</sup>.

Le volume illustré par Doré quarante ans plus tard comporte 76 gravures sur bois mesurant 21 x 26 cm, avec un portrait de Dante en frontispice. En moyenne, une à trois illustrations sont consacrées à chaque chant. Doré s'attache particulièrement à deux épisodes parmi les plus célèbres. Le premier retrace les amours tragiques de Paolo et Francesca (chant V, cinq planches) qui, en France, ont donné lieu à des peintures marquantes de Jean-Dominique Ingres et Ary Scheffer (*Dante et Virgile avec les fantômes de Paolo et Francesca*). Le second moment célèbre de l'*Enfer* s'attache aux malheurs du comte Ugolin (chant XXXII et XXXIII, quatre planches) et il a suscité l'intérêt de sir Joshua Reynolds en 1773, puis de Füssli en 1806 (*Ugolin et ses fils dans la tour*), suivis en France par Géricault dix ans plus tard<sup>20</sup>.

Il s'agit d'épisodes populaires car particulièrement pathétiques, dramatiques, terribles même. Descendus dans le deuxième cercle de l'*Enfer*, Dante reconnaît Francesca da Rimini, mariée contre sa volonté à Giovanni Malatesta, qui est tombée amoureuse de son beau-frère, Paolo. La lecture des amours de Guenièvre et Lancelot

---

Sylvie Carlier, Jean Lacambre, Anne Roquebert, *L'Enfer Doré : Dante et Virgile dans le Neuvième cercle de l'enfer*, Lyon, Fage, 2005.

<sup>18</sup> A. S. Roe, *Blake's illustrations to the « Divine comedy »*, Westport, Greenwood Press, 1977.

<sup>19</sup> S. Allard, *Dante et Virgile aux Enfers de Eugène Delacroix*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

<sup>20</sup> F. A. Yates, « Transformation of Dante's Ugolino », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°1/2, 1951, pp. 92-117

les enflamme et Giovanni, qui les surprend, puis le transperce d'un seul coup d'épée. Dante assiste au supplice de leurs âmes aimantes avant de perdre conscience :

Je vins en un lieu où la lumière se tait,  
mugissant comme mer en tempête,  
quand elle est battue par vents contraires.  
La tourmente infernale, qui n'a pas de repos,  
mène les ombres avec sa rage ;  
et les tourne et les heurte et les harcèle.  
(...) Pendant que l'un des deux esprits parlait ainsi,  
l'autre pleurait, si bien que de pitié  
je m'évanouis comme si je mourais ;  
et je tombai comme tombe un corps mort.

La planche de Doré illustrant cet épisode fusionne l'exemple de Flaxman pour représenter le corps du poète étendu au sol et celui de Scheffer pour figurer les amants drapés et enlacés dont il inverse toutefois la position. Il amplifie l'épisode inondant l'espace d'une nuée d'âmes en mouvement dont la gravure de Blake, *The Circle of the Lustful: Francesca Da Rimini*, édité par John Linnel en 1838, fournit un exemple que l'artiste français ne connaissait probablement pas.

L'autre épisode marquant est mise en image dans la planche 69 de l'édition de 1861. Ugolin y dévore le crâne de son bourreau, l'archevêque Ruggieri, tous deux figés à mi-corps dans la glace éternelle, au milieu d'autres damnés. Doré reprend lointainement la composition de Flaxman en intensifiant le caractère sanglant de l'épisode :

Nous avons déjà quitté cette ombre  
quand je vis deux gelés dans un seul trou ;  
la tête de l'un coiffait la tête de l'autre ;  
et comme on mange du pain quand on a faim,  
celui du haut planta ses dents sur le second,  
là où le cerveau se joint à la nuque [...].  
(« Le comte Ugolin », chant XXXII, vers 124-139  
et chant XXXIII, vers 1-90)

Fasciné par ce passage, Doré en fait le motif central de sa grande toile intitulée *Dante et Virgile dans le neuvième cercle des enfers, visitant les traîtres condamnés au supplice de la glace, y rencontrent le comte Ugolin et l'archevêque Ruggieri*. Les modèles auxquels il se confronte et dont il « emprunte » certains éléments (selon l'idée de l'imitation promue par Reynolds) sont évidents pour le public cultivé de l'époque. Les corps évoquent les grandes figures de Michel-Ange entrelacées dans le Jugement dernier

ornant la chapelle Sixtine, leur musculature maniériste et surtout s'inspire de la *terribilità*, cette qualité qui résume l'artiste florentin aux yeux des contemporains de l'illustrateur français. Plus directement, Doré reprend la réadaptation de cette formule par Delacroix dans sa fameuse *Barque de Dante* en 1822, un tableau qui établit la réputation de l'artiste romantique. Dans le journal *Le Constitutionnel*, Adolphe Thiers, alors critique d'art, développait alors un ensemble de *topoi* que Doré aurait sans nul doute rêvé de lire à propos de sa grande toile : « Aucun tableau ne révèle mieux à mon avis l'avenir d'un grand peintre, que celui de M. Delacroix, représentant le Dante et Virgile aux enfers (...). L'auteur a, outre cette imagination poétique qui est commune au peintre comme à l'écrivain, cette imagination de l'art, qu'on pourrait appeler en quelque sorte l'imagination du dessin, et qui est tout autre que la précédente. Il jette ses figures, les groupes et les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau ; je retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement. Je ne crois pas m'y tromper, M. Delacroix a reçu le génie [...] »<sup>21</sup>.

*Dante et Virgile dans le neuvième cercle des enfers* fait explicitement référence à l'œuvre de Delacroix et tente de s'y mesurer. Doré s'en inspire en particulier pour donner forme à l'empoignade carnivore du comte Ugolin et de Ruggieri : un motif central dans le récit dantesque, pourtant ignoré par les artistes jusqu'alors. Certains journalistes en relèvent d'ailleurs l'*indécence*, au sens étymologique et académique du terme, en accord avec le point de vue lessingien : « Ici une question d'esthétique se présente. Est-il permis d'abaisser l'art jusqu'à l'anthropophagie ? Le peintre pouvait-il nous montrer Ugolin déchirant de ses dents aiguës le crâne ensanglanté de son ennemi ? Que cette horrible scène nous soit offerte par le Dante, qu'importe ? Tout dans ce grand poète ne saurait être reproduit par l'art. Lessing, dans cette belle analyse critique intitulée *Laocoon*, analyse que nos artistes oublient toujours de relire avant de se mettre à l'œuvre, a fort bien démontré que sur quinze à vingt tableaux d'Homère, il n'en est peut-être pas dix que la peinture puisse reproduire, à raison des limites établies entre la poésie et l'art par le bon goût, c'est-à-dire par la partie la plus

---

<sup>21</sup> A. Thiers, « Le Salon de 1822 », *Le Constitutionnel*, 11 mai 1822, extrait longuement cité par Baudelaire dans son *Salon de 1846*.

délicate du bon sens»<sup>22</sup>. Dans le cas présent, l'« originalité » ou l'« invention » de Doré résiderait dans le fait d'avoir sélectionné un élément du poème de Dante jamais mis en images. L'*inventio*, moteur central de la rhétorique aristotélicienne transférée dans la théorie de l'art depuis la Renaissance est souvent associée à la notion de « génie ». Selon le *Dictionnaire des beaux-arts* de Millin en 1806, elle n'est pas à proprement parler une *découverte* de l'artiste mais résulte d'un *choix* « des objets qui conviennent au sujet qu'il se propose de traiter »<sup>23</sup>. Or, ce choix prend place dans un cadre qui est celui de la décence, du décorum, que Doré enfreint, comme il transgresse les limites de la poésie et de la peinture, pour reprendre le titre du fameux essai polémique de Lessing en 1766, évoqué à plusieurs reprises par les critiques de *Dante et Virgile dans le neuvième cercle des enfers* : « Ce sujet n'est-il pas exclusivement de la poésie ? La question est délicate et il y aurait un cours utile à faire sur la façon de traduire les idées par le pinceau, la plume et les divers instruments donnés à l'homme. (...) M. Doré a fait un tableau étrange et violent, mais il est sorti des domaines de son art, à notre avis; il a dépassé les limites »<sup>24</sup>. Le paradoxe serait ainsi qu'en tentant d'être fidèle à la lettre du texte, Doré aurait trahit les « règles » de la peinture, au nom de l'« originalité », et se serait rendu coupable d'« affectation »<sup>25</sup>.

Ainsi, selon le point de vue des critiques, Doré se voit tantôt loué pour son imagination et tantôt rejeté pour ses excès d'originalité. Soit on l'accuse d'avoir puisé dans une série de modèles, soit d'avoir ignoré les exemples et convenances de l'histoire de l'art en ne prenant pour guide que ses goûts et ses visions intimes. En d'autres termes, Doré se retrouve à la fois l'acteur et la victime de deux systèmes de légitimation artistique concurrentiels, l'un reposant sur l'exigence de l'originalité et l'autre sur celles de la tradition.

---

<sup>22</sup> E. Vinet, « Salon de 1861 », *Revue nationale*, 1861, p. 611.

<sup>23</sup> A. L. Millin, « Invention », dans *Dictionnaire des beaux-arts*, vol. 1 Paris, Imp. de Moquet et Hauquelin, 1806, p. 222. Le *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts* (vol. 4 1884, p. 262) estime que les copies des auteurs mêmes sont des originaux : ce sont simplement des répétitions.

<sup>24</sup> L. Laurent-Pichat, *Notes sur le Salon de 1861*, Lyon, Imprimerie du Progrès, 1861, p. 58.

<sup>25</sup> « L'affectation, en architecture comme dans les autres arts, est un travers qui consiste, soit dans une servile ou inintelligente imitation du style caractéristique d'une époque quelconque de l'art, soit dans une manie d'innover en s'affranchissant, sous prétexte d'originalité, de toutes les règles établies par le goût, consacrées par l'expérience » (« Affectation », *Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts : contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des beaux-arts...*, Paris, Firmin Didot, 1858, vol. 1, p. 271).

La question de l'image répétée, de la copie, du emploi, du recyclage s'inscrit dans l'histoire des discours sur l'imitation au XIXe siècle : ces quelques lignes ont tenté de montrer dans quelle mesure l'œuvre de Doré en révèle les présupposés. Il ne s'agit pas de déterminer si Doré est un artiste « original » ou non mais de montrer un ensemble de catégories esthétiques à l'œuvre. L'œuvre de Doré est exemplaire de ce point de vue parce que surdéterminé sur les plans historiques, culturels et idéologique. En tant qu'illustrateur, il s'est employé à mettre en image des textes qui souvent ne reposaient sur aucune tradition iconographique et offraient par conséquent un formidable potentiel d'invention visuelle. Au XIXème siècle, l'illustration ainsi qu'un médium comme la photographie ont favorisé l'apparition d'images nouvelles, de points de vue inédits, de thèmes neufs. L'œuvre illustrée de Doré regorge ainsi d'images qui sont de l'ordre de la pure invention visuelle, du jamais-vu. Par exemple, dans une planche destinée au poème de Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner* (Londres, Doré Gallery, 1875), l'artiste choisit un point de vue pris depuis les bastingages, inédit à l'époque - jusqu'à preuve du contraire. Cette perspective singulière est le fait d'un artiste connu pour ses talents d'acrobate, qui s'est probablement hissé sur le mât d'un bateau. Un carnet d'esquisses préparatoires, conservé au musée de Strasbourg, confirme d'ailleurs que l'artiste s'est préparé en arpentant le pont d'un grand voilier. Plus loin, l'illustration de Doré intitulée « A neuf brasses sous la mer, l'Esprit nous avait suivi » combine des registres visuels fort divers : de la planche scientifique (vision sous-marine) à la personnification allégorique de l'Esprit, tout à la fois nageant et volant dans l'eau : une vision sous l'eau, composite, imaginaire et... impossible.

De manière plus générale, sur le plan de l'histoire des techniques et de la reproductibilité, l'œuvre de Doré se développe à un moment clé des arts graphiques, qui lui aussi en surdétermine la réception critique. Dans les années 1850 et 1860, la mise au point de technique de duplication mécanique (le procédé Gillot), les essais de transfert de la photographie dans les imprimés et les tentatives de reconnaissance artistique de ce médium provoquent nombre de résistances. Pour faire face à des procédés jugés basement industriels, divers artistes et en particuliers des graveurs fondent en 1862 la Société des aquafortistes. Permettant le croquis d'après nature, l'eau-forte satisfait à la fois aux exigences romantiques et réalistes. Elle oppose à

l'esthétique académique des demi-teintes, du fini, ainsi qu'au dogme de la copie une esthétique de l'esquisse originale et personnelle qui rejoint la volonté de réforme de l'Académie des beaux-arts, manifestée au même moment<sup>26</sup>. Baudelaire, en 1862, fait l'éloge de ce genre qui « sert à glorifier l'individualité de l'artiste »<sup>27</sup>. Cette valorisation pose les fondements de ce qui sera appelé dans les années 1880, la gravure ou l'estampe *originale*. En d'autres termes, le rejet des ambitions artistiques de Doré se heurte à la logique des classements opérés par les catégories, par les catégorisations, du discours artistique, et, de ce fait, les révèle à un moment particulier de l'histoire de la reproductibilité technique.

Un concept plus moderne pourrait être convoqué pour articuler ces discours. Il s'agit de la notion de *Pathosformel*, formule de pathos introduite par Aby Warburg (1866-1929), l'un des fondateurs, avec Erwin Panofsky, de la théorie et de la méthode iconologique qui, justement, se donne pour objet central l'étude de la reprise et de la réinterprétation des motifs et des thèmes. Selon Warburg, la formule de pathos est une survivance de formes antiques latentes qui ressurgissent chargée d'une affectivité réactualisée<sup>28</sup>. Ce surgissement ne se limite pas à sa dimension iconique ou iconographique mais il a valeur symptomatique. La *Pathosformel* déplace sur le plan psychologique, anthropologique et culturel la notion de reprise et de répétition comme phénomène culturel au sens large. Dans le schéma quadrangulaire de l'imitation proposé plus haut, il est difficile d'attribuer un espace particulier aux formules de pathos. Elles participent au contraire du mouvement qui traverse la recherche mimétique, la quête de la belle nature, la logique de l'émulation et la vitalité de l'originalité. Il s'agit d'une dynamique sans fin puisqu'aucune œuvre ne peut être répétée *stricto sensu*, ainsi que le montre « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » en

---

<sup>26</sup> A. Boime, *The Academy of French Painting in the Nineteenth Century*, Londres, Phaidon Press, 1971, surtout les derniers chapitres intitulés « *The aesthetics of the sketch* », « *Originality and the Decree of 1863* », p. 166 sq. En 1852, le règlement du Salon exclut pour la première fois les copies et les œuvres exposées antérieurement.

<sup>27</sup> Ch. Baudelaire, « Peintres et aqua-fortistes », *Œuvres complètes*, Paris, NRF, 1968, p. 1149 (publié dans le *Boulevard* du 14 septembre 1862).

<sup>28</sup> A ce propos, voir notamment E. Wind, « *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Aesthetik* », *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1931, pp. 169-179 ; C. Ginzburg, « De A. Warburg à E. H. Gombrich. "Notes sur un problème de méthode" », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 39-96 ; Didi-Huberman, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002 ; G. Careri, « Aby Warburg. Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire », *L'Homme*, n°165, janvier-mars 2003, pp. 41-76.

1939, dans laquelle l'auteur fictif imaginé dans cette nouvelle célèbre de Jorge Luis Borges, voulant réécrire le célèbre roman et allant jusqu'à le reprendre mot pour mot, produit tout autre chose. La même remarque vaut d'ailleurs pour les deux cents rééditions qu'a connues de par le monde l'édition originale de *L'Enfer* de Dante illustré par Doré en 1861...