

Eugène Grasset et Carlos Schwabe : traducteurs ou créateurs? : la hantise du texte

Autor(en): **Chaperon, Danielle**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse =
Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **47 (1996)**

Heft 4: **Buchillustration in Paris = Livres illustrés à Paris = Il libro
illustrato a Parigi**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394070>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Eugène Grasset et Carlos Schwabe: traducteurs ou créateurs?

La hantise du texte

[L'illustrateur] doit d'abord traduire plastiquement l'idée d'un écrivain, sans trahison comme sans platitude. C'est une lutte courtoise qui s'engage entre lui et l'auteur; mais, tandis que l'auteur a pu choisir son sujet, lui est obligé de subir le sujet qu'on lui impose [...]. Ses qualités seront donc plutôt l'esprit, la fantaisie, l'imagination dans le détail, la verve – que le style. Une autre préoccupation s'impose à l'illustrateur: la décoration de la page [...]. [Il doit] avoir toujours présent devant les yeux l'endroit qu'occupera l'illustration; en varier constamment la forme, de manière qu'elle soit épousée par le texte, comme les découpures d'une île le sont par les flots de la mer; laisser produire au papier le plus d'effet possible.

Edouard Pelletan, *Le Livre*, 1896¹

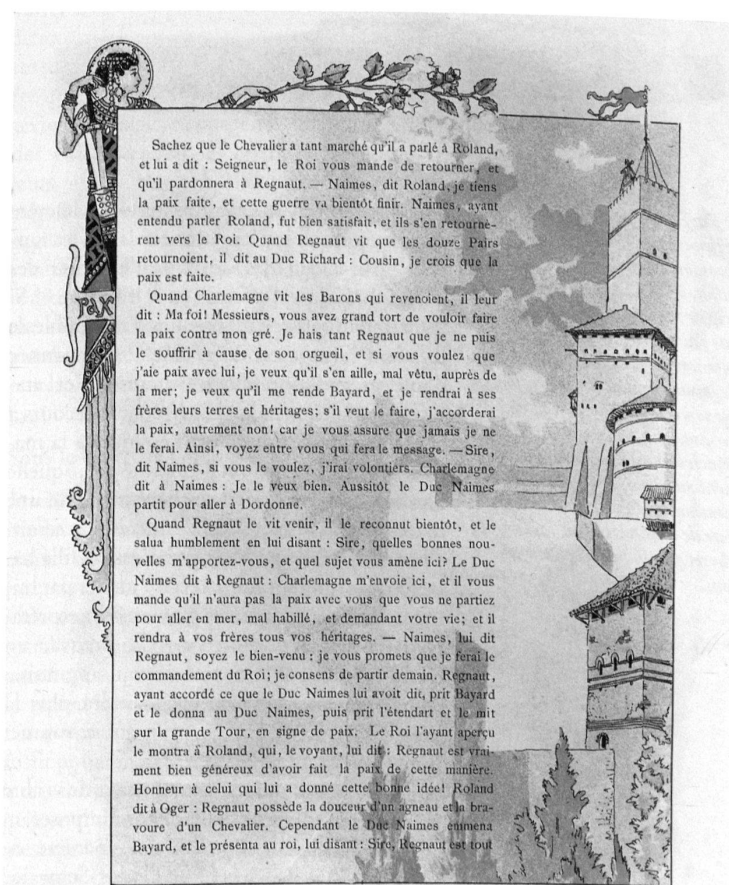
Traduire une idée et décorer une page. Voilà impérieusement définis par un bibliophile distingué (qui fut aussi un éditeur parisien exigeant), les droits et les devoirs de l'illustrateur². Celui-ci doit donc se soumettre à deux autorités supêmes: à celle du texte dont il ménagera toujours l'esprit, à celle du papier dont il respectera toujours la matière. Bien que cette double obéissance s'énonce dans les termes d'une déontologie générale, rien n'est moins abstrait que son exercice.

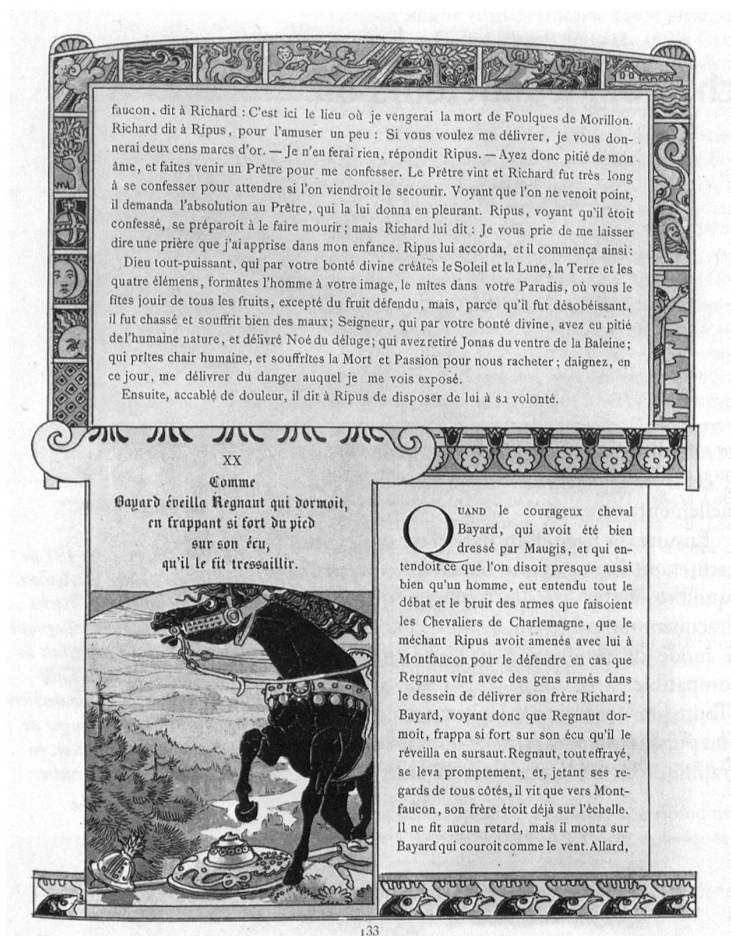
D'abord, les sujets de l'illustration sont non seulement imposés mais rationnés. Comme Pelletan, on peut trouver logique que l'illustrateur soit privé de l'*inventio* et de la *dispositio* (des «sujets» et de leur succession), mais Félix Bracquemond, un autre amateur de beaux livres, ajoute à cela que tous les lieux du texte ne sont pas également disponibles. Le choix de l'illustrateur ne peut s'exercer que sur les segments descriptifs du texte et son rôle est de fournir au lecteur «un élément de description précis et concentré»³. Car l'unique faiblesse de l'écriture est de ne pouvoir entrer dans le détail des paysages, des portraits, des gestes ou des objets, sauf à les dépeindre «longuement et successivement»⁴. En ne proposant que des traductions plastiques de la *description* «se lisant en un instant»⁵, l'illustrateur garantit qu'il

ne ralentira pas la lecture. Le champ des figures et celui de la narration lui restent donc formellement interdits.

Ensuite, la page d'un livre n'est pas le site naturel de l'image, qui menace le précieux équilibre établi par la typographie. Ainsi Bracquemond exige-t-il, avant de l'agréer, que le mode de production de cette image soit compatible avec celui du texte imprimé: «Toute gravure n'est pas légitime. La seule que l'on puisse employer est celle dont le sens typographique est en harmonie avec la lettre, celle

¹ Eugène Grasset, page 191 de *l'Histoire des quatre fils Aymon*, chromotypographie de Charles Gillot, 27,2×22,3 cm. «Regnaut est bien généreux d'avoir fait la paix de cette manière.» L'allégorie de la paix surgit de derrière le texte, et tend une branche de noisetier qui semble effacer, en le touchant, le bord du cadre.





2 Eugène Grasset, page 133 de l'*Histoire des quatre fils Aymon*, chromotypographie de Charles Gillot, 27,2x22,3 cm. «Je vous prie de me laisser dire une prière que j'ai apprise dans mon enfance» et «Bayard, voyant que Regnaud dormait, frappa si fort sur son écu qu'il le réveilla en sursaut.» En haut, un résumé de l'Ancien et du Nouveau Testament en quelques vignettes d'inspiration médiévale; en bas sept têtes de coqs, véritables métaphores graphiques, figurent les sons.

qui, se tirant en relief, offre avec le caractère d'imprimerie des valeurs concordantes et rappelle, par le jeu des noirs de l'encre et des blancs du papier, l'effet du mot imprimé.⁶ Si le texte et le papier sont crédités d'une noblesse certaine, l'image est en revanche soupçonnée d'une ascendance plus commune. Cet atavisme se trahit principalement par le recours à la couleur qui est «un corps étranger à la matière typographique», et à la teinte qui, «quelle que soit sa provenance, apporte avec elle une matière étrangère». Cette dernière – ne serait-elle qu'un jeu dégradé de gris – est la «fille bâtarde de la photographie et d'un métier par lui-même peu dessinateur [la gravure d'interprétation]»⁷. L'image doit faire la preuve, en quelque sorte, de la pureté de son sang noir... Alors, seulement, l'écrit ne craindra plus la mésalliance et «épousera» celle qui se soumet humblement à lui.

L'illustrateur qui, dans un sursaut de virilité créatrice, voudrait en dépit de tout imposer un «style»⁸, ne serait alors qu'une manière de monstre. Eugène Grasset et Carlos Schwabe, deux «corps étrangers» formés en Suisse, vont cependant risquer l'expérience et tenter de re-

définir, chacun à sa manière, ces normes qui oppriment leur dignité d'artiste.

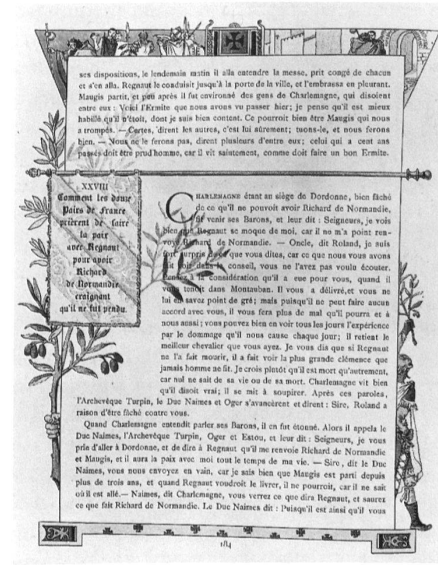
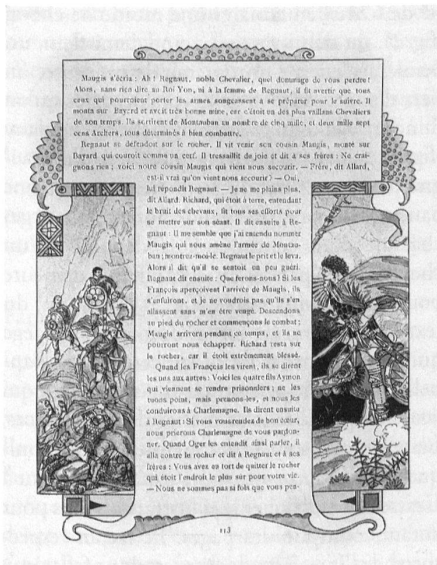
Eugène Grasset⁹ naît en 1845 à Lausanne où il poursuit des études d'architecture. Après un séjour en Egypte, il s'installe définitivement à Paris en 1871, et travaille d'abord comme dessinateur de papiers peints et de textiles. Puis il se fait connaître dans le domaine de la décoration (meubles, vitraux, céramique) et des arts graphiques (illustration, affiches, typographie). En 1892, il participe au premier Salon Rose+Croix et exposera plusieurs fois au Salon de la Libre Esthétique de Bruxelles. Directeur de l'Ecole de dessin de Paris, il publie plusieurs ouvrages théoriques dont *La Méthode de composition ornementale* en 1905. Il meurt à Paris en 1917.

Carlos Schwabe¹⁰ naît à Altona (près d'Hambourg) en 1866 et, dès l'âge de 15 ans, habite Genève où il fréquente l'Ecole des arts industriels. Il s'installe à Paris en 1884, tout en restant attaché à Genève dont il obtient la citoyenneté en 1888. Il se fait connaître en 1892 par sa participation au premier Salon Rose+Croix dont il dessine l'affiche. Il est membre de la Société nationale des Beaux-Arts de Paris, membre de la section de peinture de l'Institut de Genève et de la Sécession viennoise. Il expose au Champ de Mars et, après 1900, au Salon d'Automne, ainsi qu'à Bruxelles, Munich et Genève. Il meurt au sanatorium d'Avon en 1926.

Eugène Grasset, «Histoire des quatre fils Aymon», Paris, 1883

Eugène Grasset, le 7 juin 1881, jour où il dessine sa première esquisse pour l'*Histoire des quatre fils Aymon*, très nobles et très vaillants chevaliers¹¹, a déjà pris parti pour le changement en acceptant la commande de Charles Gillot. Cet imprimeur est désireux de faire la preuve des qualités artistiques d'une technique de reproduction, inventée par son père, qui permet le report mécanique sur zinc d'une épreuve lithographique. Avec la collaboration de Grasset, et le soutien de l'éditeur H. Launette, il espère convaincre un public de bibliophiles conservateurs qui honnissent la «zincomanie», la «camelote photographique» – et le «gillottage»¹².

Afin de laisser libre cours à cette démonstration esthétique, les trois compères ont soigneusement sélectionné le texte pour que l'illustrateur n'ait ni à s'inquiéter du contrôle d'un auteur fâcheux, ni à s'embarrasser de l'aura d'une œuvre classique. Le «vieux roman de chevalerie»¹³ qu'ils ont choisi est un terreau assez fertile et assez modeste pour se prêter de bonne grâce à l'épanouissement des images. Charles Marilly, auteur d'une érudite et scrupuleuse



3 Eugène Grasset, page 113 de l'*Histoire des quatre fils Aymon*, chromotypographie de Charles Gillot, 27,2×22,3 cm. «Regnaut se défendoit sur le rocher. Il vit venir son cousin Maugis, monté sur Bayard qui couroit comme un cerf.» Maugis et Regnaut vont effectuer la jonction de leurs armées. La colonne de texte matérialise leur séparation.

4 Eugène Grasset, page 184 de l'*Histoire des quatre fils Aymon*, chromotypographie de Charles Gillot, 27,2×22,3 cm. «Comment les douze pairs de France prièrent de faire la paix avec Regnaut.» Des rameaux d'olivier, symbole de paix, dépassent du cadre ou s'installent sous le texte.

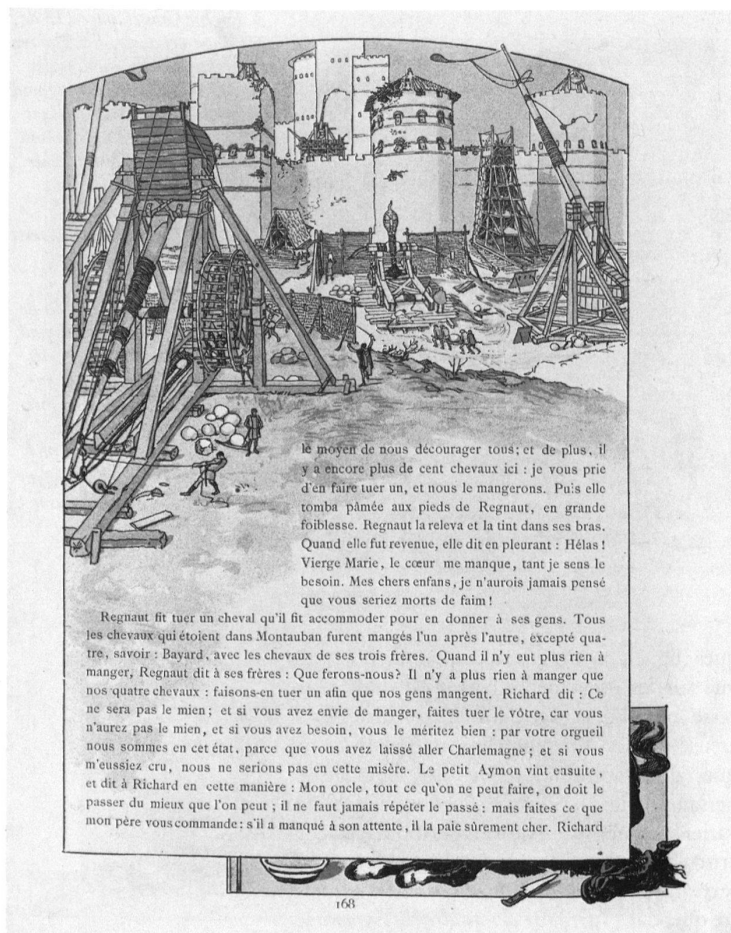
puleuse introduction, insiste sur le fait que l'*Histoire des quatre fils Aymon*, «qui appartient à la littérature populaire par ses dernières transformations, et aux vieilles légendes nationales [...] par son origine», est d'un abord fort ingrat pour le lecteur moderne. Mais «les belles gravures qui l'accompagnent et en forment le commentaire, disposeront peut-être à l'indulgence sa sévère critique à l'égard d'un pauvre vieux texte, écrit pour les humbles, et qui n'aspirait pas à un tel honneur typographique»¹⁴. L'illustrateur apparaît donc comme le tuteur du texte – peut-être même comme un auteur de substitution. Car l'omniprésence de sa main remédiera, par la cohérence de son commentaire, au défaut d'unité dont souffre un texte qui est le fruit de multiples remaniements, interpolations et refontes d'un poème de Renaud de Montauban (fin du XII^e siècle). Pas une des deux cent vingt-quatre pages de cette chronique militaire qui ne sera décorée, pas une où la matière typographique ne sera pétrée avec autorité, jusqu'au dernier jour du travail, le 7 novembre 1883.

L'édition illustrée de l'*Histoire des quatre fils Aymon* est, au bout du compte, un catalogue de solutions graphiques à la cohabitation problématique de deux systèmes de signes sur un même territoire de papier. Ce manuel de géopolitique décorative inspirera des générations d'illustrateurs, pour peu que ceux-ci aient l'humour conquérante. Ne serait-ce que parce que Grasset propose l'inventaire de toutes les postures interprétatives possibles: scènes prises sur le vif des batailles, portraits de personnages en médaillons, natures mortes d'objets quotidiens et de pièces d'armement, figurations allégoriques des forces morales en jeu (fig. 1), plantes et animaux symboliques, métaphores graphi-

ques (fig. 2), motifs géométriques. Le point de vue sur les événements narrés est donc sans cesse modifié et avec lui l'écart historique creusé par les différentes inspirations stylistiques du graphisme (médiévales, japonaises, persanes) (fig. 2). Sur tout, Grasset s'ingénie à varier la composition de tous ces motifs, et leur articulation dans la page avec les caractères du texte imprimé. Car il est bien difficile d'admettre que, dans l'*Histoire des quatre fils Aymon*, le texte et l'image «s'épousent» en faisant coïncider pacifiquement les creux et les bosses de leurs «découpures»¹⁵. L'illustration se montre trop à l'étroit et tente manifestement de se dégager d'un embrasement qui l'étouffe. L'imagination de l'illustrateur est envahissante et irrésistible; elle s'exprime certes par la diversité rhétorique et stylistique des images, mais aussi par des procédés de mise en pages paradoxaux, révolutionnaires pour l'époque.

Sous le cadre de l'histoire

Procédés paradoxaux car l'illustrateur, avec une modestie ostentatoire, feint de toujours consentir à endiguer son commentaire et à s'effacer devant le texte. Parfois même, il se résigne à n'occuper que deux petits coins de la page, en installant un personnage tout en haut à gauche, l'autre tout en bas à droite. Mais alors, le regard que ces personnages échangent, en niant superbement les caractères imprimés, suffit pour annexer toute la page au paysage auquel ils appartiennent tous deux. Charlemagne, d'une fenêtre de son château, guette un messager qui arrive aux pieds des murailles; un messager du roi considère, depuis le coin inférieur droit de la page, la forteresse d'un duc rebelle représenté dans le coin supérieur gauche;



5 Eugène Grasset, page 168 de *l'Histoire des quatre fils Aymon*, chromotypographie de Charles Gillot, 27,2x22,3 cm. «Regnaut fit tuer un cheval qu'il fit accommoder pour en donner à ses gens.» Du cheval dévoré par les assiégés, il ne reste pas grand'chose. L'écuelle et le couteau sont les détails que Grasset a jugé nécessaires afin que ce morceau d'image soit correctement interprété.

deux groupes de Sarrasins occupent le bandeau supérieur et le bandeau inférieur, chargeant en direction du centre qu'ils prennent en embuscade; deux chevaliers ennemis, l'un situé en haut de la marge de gauche, l'autre en bas de la marge de droite, se lancent un défi depuis les deux rives d'un fleuve. A chaque fois, l'espace occupé par la typographie figure matériellement une topographie problématique (murs, rocher escarpé, fleuve, défilé propice à l'embuscade). L'image fait place au texte parce que la «matière étrangère»¹⁶ dont celui-ci est composé rend visible et presque tactile l'idée même d'obstacle (fig. 3).

Et le texte est aussi un obstacle à l'expansion de l'illustrateur. Le plus souvent, celui-ci préfère cacher ses images plutôt que de leur appliquer l'échelle qui permettrait de les placer intégralement: manière de bien montrer qu'il n'a pas assez de place. Car l'espace typographique encadré vient manifestement se coller *sur* l'espace illustré et le masquer en partie. Le lecteur est alors assailli par des fragments d'images – des coins, des bords, des mains, des pieds, des pattes, des queues – qui l'invitent à reconstituer les motifs qui ont été recouverts: une moi-

tié de Christ en croix et une moitié de cheval (fig. 2), un demi-vase avec une demi-fleur, un demi-cavalier sur un sixième de monture, un tiers d'ange. Parfois, il ne voit dépasser qu'un mince ruban d'un grand cartouche triangulaire (fig. 4). Ou il ne lui sera présenté, d'une vignette de onze centimètres sur cinq, qu'une bande verticale et une bande horizontale larges chacune d'un centimètre: la dépouille d'un cheval dévoré par des assiégés affamés demeure pourtant reconnaissable (fig. 5). Mais qui, du texte ou de l'image, est ici dévoré? qui assiège qui (la ville prise d'assaut sur cette image s'appelle Montauban, comme l'«auteur»)? et qui écorche qui? Il faut se méfier des apparences. Les exemples sont innombrables de ces ironiques *sacrifices iconographiques* qui permettent à Grasset de multiplier les illustrations sans pour autant multiplier les pages. Le retrait respectueux de l'image *sous* le texte est donc fallacieux puisqu'elle s'impose malgré sa fragmentation et intrigue le lecteur par des lacunes qui lui crèvent les yeux. Les fragments défunts des images amputées le hantent et le retardent. Car le lecteur n'est jamais frustré: Grasset a judicieusement sélectionné les détails significatifs minimaux qui rendent possible la reconstitution. Il invente une nouvelle forme de *synecdoque* graphique. En outre, le collage du texte sur l'image donne à croire que l'image est *antérieure* au texte. Elle feint de l'accueillir sur un espace qu'elle occupait avant lui, tout comme les faits et gestes préexistent au récit qui les perpétue. Est donc inversé symboliquement le rapport chronologique qui, pour Pelletan, était une évidence.

Il n'échappera à aucun lecteur de *l'Histoire des quatre fils Aymon* que cette lutte de préséance entre l'image et le texte correspond exactement à l'intrigue générale du texte où des seigneurs francs disputent leur fief à un roi légitime mais despotique. «Charlemagne [...] dans notre roman, joue le rôle, si peu digne de sa gloire, d'un tyran injuste, souvent bafoué par ses victimes» écrit Charles Marcilly, qui ajoute pourtant que «si les fils Aymon sont victimes de l'injustice et de la haine du roi, ils se contentent de se défendre contre lui sans méconnaître son autorité»¹⁷. Le roi est humilié et battu, mais n'est ni détrôné, ni tué, ni même blessé (il lui arrive cependant d'être endormi par une potion magique). Il en est de même dans le livre illustré: jamais Grasset n'attentera vraiment à l'intégrité «physique» du texte. En revanche il ne se prive pas de le malmenier en effigie, sur des épigraphes ou des phylactères sur lesquels il inscrit lui-même des tronçons de mots. L'exemple le plus frappant figure sur la page de titre, et ce n'est pas un hasard s'il mutile à cette occasion le nom du premier auteur de *l'Histoire des quatre fils Aymon*. Sur une vi-

gnette, un beau profil de médaille se détache sur un cartouche où l'on peut lire ces lettres: «Rena de Mont». Le nom de Renaud de Montauban, méconnaissable, ne figure pas autrement sur cette page emblématique (fig. 6). L'illustrateur se dédommage à l'avance de tout le respect que lui imposera le texte, en masquant par un portrait le nom de l'écrivain et l'écriture.

Fantômes d'images

Intouchable, la lettre? Pas tout à fait. Car un autre procédé, qui alterne avec celui que nous venons de décrire, se révèle plus retors encore. Puisque le noir du dessin doit nécessairement faire obédience au noir du caractère écrit, il s'effacera donc – mais les couleurs refuseront de se retirer. Le texte est alors contraint de s'installer sur un fond teinté¹⁸. S'il ne devait que prendre place sur des ciels bleus, ou même sur des ciels nuageux, des eaux calmes ou même des eaux tourmentées! Mais on voit des tours et des arbres qui se dressent dans ces ciels, des poissons qui frétilent dans ces eaux. Un échiquier glisse sous l'écriture ses soixante-quatre cases vertes et jaunes à défaut d'être noires et blanches, et un mur présente un appareil compliqué de moellons verts et de briques rouges (fig. 7). Le texte imprimé n'a que la force d'atténuer les couleurs. Bien qu'intacte, la lettre se déchiffre parfois malaisément sur ces restes d'illustrations qui ont refusé de s'anéantir tout à fait. Plus fortement encore que dans le cas précédent, l'image est un fantôme encombrant, un spectre bien visible. L'ornemaniste refuse de céder le terrain. La confrontation graphique avec la lettre le passionne tant qu'il ne s'octroie que deux fois, au début du livre, une page entière, hors-texte, pour s'y établir tout à son aise. Il lui faut assiéger directement l'écrit pour que s'exprime avec toute leur ardeur les ambitions de sa puissance créatrice. Rien de plus parlant à cet égard que les pages où l'image met symboliquement le feu au cadre qui entoure le texte ou l'ensanglante.

La magnifique démonstration de l'*Histoire des quatre fils Aymon* n'aura pas d'équivalent, même dans la carrière de Grasset. On ne s'étonnera pas de ce que les bibliophiles de son époque furent peut-être plus estomaqués que séduits – et le «gillottage» n'en est pas le seul responsable. Il n'y eut qu'Octave Uzanne, dans le milieu des amateurs de livres, pour saluer la parution d'un ouvrage qui secouait «l'apathie générale», sans entamer «la méfiance du public pour les procédés d'innovation»¹⁹. Il est le seul à se réjouir ouvertement que «la polychromie domin[er] avec gaieté et éclat la monotonie noire des pages typographiées»²⁰. La réception mitigée de ce long travail aura ap-

paremment raison des ardeurs batailleuses de l'ornemaniste. Il abandonnera, pour longtemps, le métier d'illustrateur. Lorsqu'il le reprendra, en 1902, ses images s'aligneront sagement dans de classiques lettres ornées, médaillons, frontispices et hors-texte qui illustreront (sous forme de gravures sur bois en trois couleurs) *Le Procureur de Judée* d'Anatole France, édité par Pelletan. Grasset aura tardé à se faire pardonner les audaces qui avaient tant choqué les «bibliophiles de la vieille garde»²¹. Pelletan, qui n'a pas le triomphe modeste, le félicite dans sa postface au *Procureur de Judée*, en rappelant qu'«il importe surtout [...] que les images n'empiètent pas sur le texte, [et que] si par inadvertance elles passent au premier plan, si en feuilletant l'ouvrage on a l'impression que le livre a été fait pour elles, la faute est commise, le volume est manqué»²². Pas de doute, l'*Histoire des quatre fils Aymon* était «manquée».

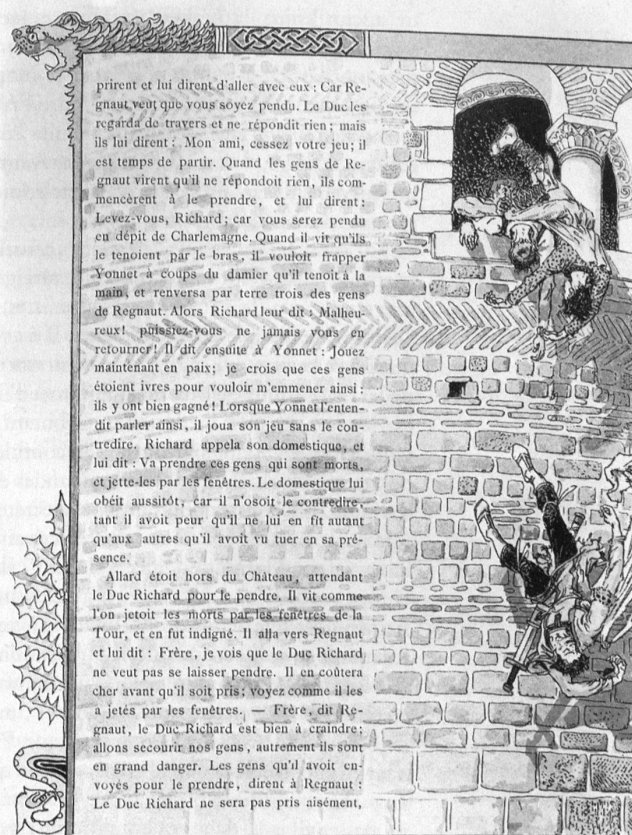
Carlos Schwabe, «Le Rêve», Paris, 1893

En 1891, lorsqu'il commence à réaliser ses projets aquarellés pour l'illustration du *Rêve*, Carlos Schwabe n'a pas autant d'atouts dans

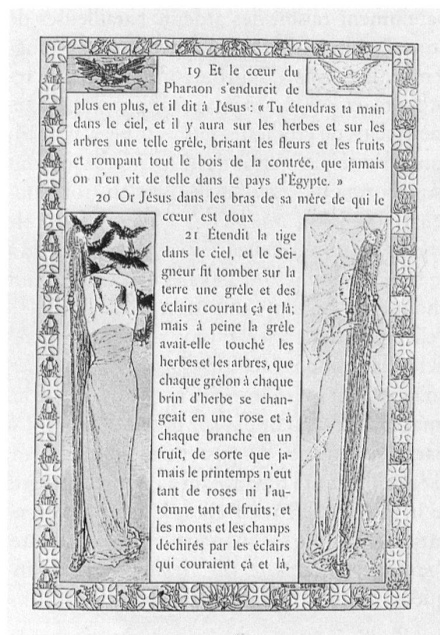


6 Eugène Grasset, page de titre de l'*Histoire des quatre fils Aymon*, chromotypographie de Charles Gillot (détail). Cette image est le premier attentat contre le texte, en l'espèce du nom de l'auteur du poème dont l'*Histoire des quatre fils Aymon* est l'extrapolation.

7 Eugène Grasset, page 187 de l'*Histoire des quatre fils Aymon*, chromotypographie de Charles Gillot, 27,2×22,3 cm. «Va prendre ces gens qui sont morts, et jette-les par les fenêtres.» La violence s'exerce aussi, dans cette page, contre le caractère imprimé rendu presque illisible par les briques jointoyées du mur de la prison.



8 Carlos Schwabe, illustration des versets 19 à 21 de *L'Évangile de l'enfance*, gravure de Ducourtioux, 24×32 cm. Schwabe prend prétexte d'un affrontement entre l'enfant Jésus et le Pharaon, pour exprimer le « dualisme » de l'inspiration poétique. La disposition du texte n'est pas sans rappeler certaines pages de *L'Histoire des quatre fils Aymon* (voir fig. 3).



son jeu que Grasset. La commande le place même dans une situation très inconfortable. L'éditeur Ernest Flammarion, qui compte surtout prolonger le retentissement d'une œuvre qu'il avait éditée trois ans auparavant, n'investit aucun enjeu esthétique (ni même technique) dans un travail de fabrication et d'impression destiné à public plus large et moins fortuné que celui que voulait atteindre *L'Histoire des quatre fils Aymon*. Quant à Emile Zola, l'auteur du *Rêve*, c'est un écrivain bien vivant et qui surveille de très près cette première édition illustrée de son roman.

La critique a, jusqu'à l'époque actuelle, beaucoup insisté sur la discorde qui aurait régné entre Zola, le patron des Naturalistes, et Schwabe, le disciple des Symbolistes. Il est vrai que l'on a beau jeu de souligner le contraste entre les deux hommes. L'un est au sommet d'une carrière tonitruante, l'autre est un débutant de vingt-cinq ans, salué par un public confidentiel, et qui vit chichement de commandes épisodiques. Est-ce assez pourtant pour décrier à priori que la « lutte courtoise » entre l'écrivain et l'illustrateur dégénéra en guerre froide²³? Il ne faut pas oublier que Zola accepta avec enthousiasme l'idée que Schwabe illustrerait son texte. Au moment de la commande, la publication de *L'Évangile de l'enfance*, enluminée par Schwabe et traduite par un auteur « décadent »²⁴, avait déjà commencé. Comment croire que Zola n'ait vu aucun échantillon de ce travail, ou qu'il ait pu en sous-estimer l'« idéalisme »? Comment ne pas envisager, dans ces conditions, l'hypothèse que l'engagement de Schwabe faisait partie d'un dispositif prémédité par l'écrivain?

Rappelons tout d'abord que *Le Rêve* développe une thématique peu ordinaire dans le cycle zolien. Certes le roman décrit l'existence d'une jeune fille marquée par l'atavisme désastreux des Rougon et soumise par accident à une éducation susceptible d'en atténuer les symptômes. Mais cette articulation expérimentale d'une *hérédité* et d'un *milieu*, si elle est coutumière au romancier, prend ici la forme particulière d'une lutte entre la Matière et l'Esprit, entre la Chair et l'Âme, entre le Pêché et la Grâce – car le milieu en question est catholique et obsédé par le sentiment de la Faute²⁵. L'enjeu inhabituel du roman semble donc être le salut de la jeune Angélique et s'achève, malgré la mort prématurée de celle-ci, par une victoire supposée de la Vertu sur le Vice.

Pour Schwabe en revanche, rien de plus coutumier que ce dualisme mystique qui, dès ses premières illustrations (fig. 8), est une source inépuisable d'inspiration. Ce schéma philosophique lui est d'ailleurs si naturel qu'il envisage sa situation d'illustrateur dans les termes d'une opposition entre la Matière et l'Esprit. Quoiqu'on puisse penser, ce sont les conditions imposées par le métier d'illustrateur qui incarnent pour lui la Matière – qu'il aurait pour charge de sublimer –, et non le texte de Zola²⁶. Dans son travail, Schwabe est pareil à cette âme enchaînée qu'il représente sur l'affiche du Salon Rose+Croix de 1892, essayant de s'extirper d'une mare stagnante afin de gravir l'escalier de l'Idéal. Bien qu'englué dans d'insolubles soucis financiers qui entravent son destin d'artiste – il en sera ainsi jusqu'à sa mort –, il refuse d'envisager la commande de Flammarion et de Zola comme une solution pragmatique à ses problèmes. Non, ce travail d'illustration ne sera pas conçu dans la boue honteuse du labeur alimentaire! Voici ce qu'il explique dans une lettre à Zola: « Voyez Monsieur, depuis trois mois, je continue le *Rêve* par ce moyen: je fais une illustration pour un éditeur et avec ce qu'elle me rapporte, je fais une ou deux compositions pour votre ouvrage [...]. Je ne veux pas faire des choses mauvaises, la honte immense me couvre quand pour les besoins de ma famille je suis forcé de faire un travail à la hâte [...]. Comme depuis le commencement je me suis promis que ces illustrations pour votre belle œuvre ne seraient pas pour moi un gagne-pain, mais un prétexte me permettant de faire aussi une œuvre, je ne puis [...] faire une suite déplorable. [...] Je n'accuse pas Monsieur Flammarion [...] en toute sincérité de m'avoir trop peu rétribué, non pas; je n'accuse que moi qui ai voulu faire autre chose que ce que l'on me demandait. Encore une fois suivant le désir de M. Flammarion je pouvais gagner 5000 francs en deux mois, j'ai préféré l'honneur, et voilà mon plus grand tort. Même

vis-à-vis de l'éditeur, suis-je méprisable, oui et non, oui pour les affaires et non pour l'Art.»²⁷ Du point de vue, beaucoup plus prosaïque, de son éditeur, si Schwabe a tort, et s'il est méprisable, c'est qu'il est en retard. Flammarion harcèle l'artiste et, exaspéré, finira par confier les derniers chapitres du livre à un autre illustrateur, Lucien Métivet (1863-?). En refusant de se soumettre aux délais impératifs de l'édition, Schwabe revendique sans succès un statut d'artiste à part entière, et refuse celui d'ouvrier à la chaîne.

Quant à Zola, peu lui importe dans le fond que son illustrateur soit un producteur ou un créateur. Il a besoin d'images, et désire qu'elles soient telles que son roman les décrit. Car les images sont, dans l'intrigue du *Rêve*, des *personnages* très puissants. Le destin d'Angélique change en effet le jour où une vieille édition illustrée de *La Légende dorée* lui tombe entre les mains. Ce sont les gravures qui l'attirent avant même qu'elle ne se décide à apprendre à lire. Or, si les illustrations de *La Légende* séduisent la fillette, c'est pour l'entraîner dans un univers que la névrose ancestrale des Rougon va rendre mortel: l'univers du symbolisme chrétien. On est dès lors en droit de se demander si Zola n'aurait pas engagé l'enlumineur de *L'Évangile de l'enfance* parce qu'il entretient une évidente parenté d'esprit avec le graveur de la *Légende dorée*²⁸. Comme si l'écrivain avait voulu, de façon assez perverse, confier son texte à un artiste

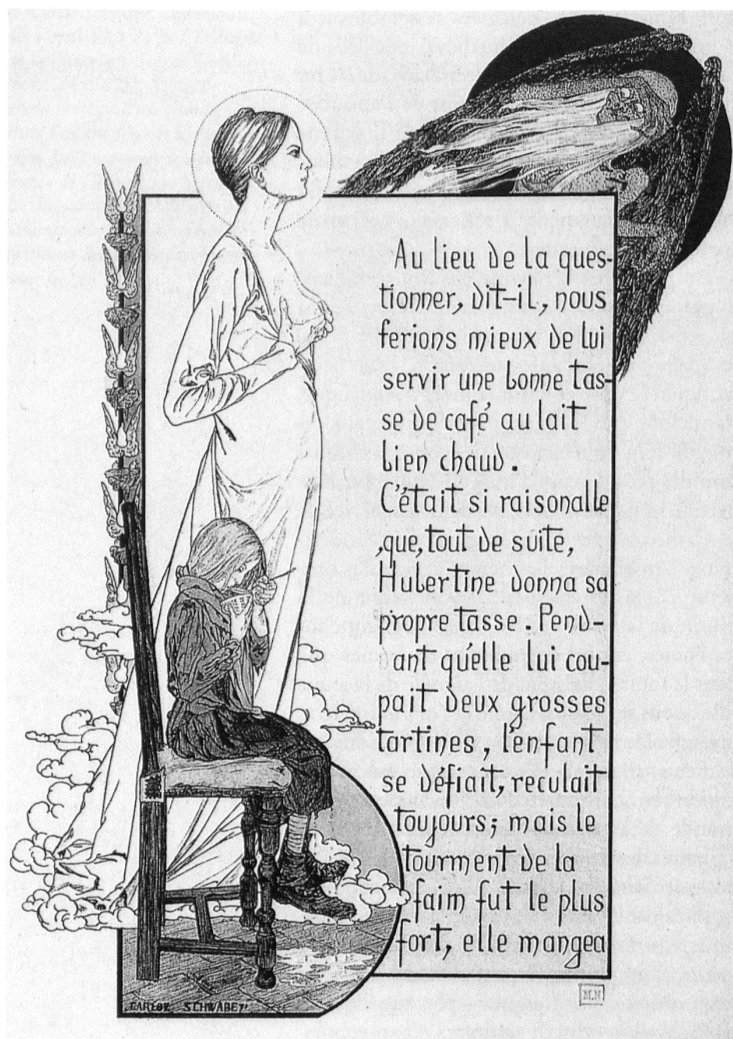
dont l'imagination «dérégulée» ressemblerait à la fois à celle du graveur médiéval, et à celle de son héroïne. Loin de censurer Schwabe, il lui aurait donné carte blanche afin de l'absorber dans une transposition maligne de l'intrigue du roman à l'échelle du livre illustré: le symboliste transplanté dans un roman naturaliste devient immédiatement, à son insu, un cas de «pathologie mystique».

Amplifiée par la névrose des Rougon, l'icônophilie, sorte d'atavisme culturel hérité du moyen-âge chrétien, causera les hallucinations, les phénomènes d'auto-suggestion, l'état cataleptique, l'extase et enfin la mort d'Angélique. Rappelons que les personnages principaux du roman, loin de n'être que des consommateurs sont des producteurs d'images: Hubert et Hubertine sont chasubliers, brodeurs au service de la Cathédrale, et Félicien est créateur de vitraux. Angélique elle-même deviendra brodeuse. Zola dut se plaire à voir surgir de la plume de l'illustrateur ces cœurs saignant dans les épines, ces lys dégoulinant de larmes qui, dans le roman, naissent de l'aiguille de la jeune fille: «sous ses mains, la soie et l'or s'animaient, une envolée mystique élançait les moindres ornements, elle s'y livrait toute, avec son imagination en continuel éveil, sa croyance au monde de l'invisible». Les culs-de-lampe, les vignettes, les chiffres ornés des chapitres imaginés par Schwabe sont d'ailleurs directement inspirés par le travail de broderie auquel Angélique s'est formée, et dont le texte décrit longuement les motifs. Ils sont alors détournés de leurs références liturgiques – par Angélique et par Schwabe – afin de traduire l'état psychologique des personnages. Le cas le plus frappant est celui d'une mitre brodée représentant Sainte Agnès dont Félicien passe commande à Angélique au nom de l'évêché. Le jeune homme en a lui-même exécuté le dessin qui prête à la sainte les traits de la jeune fille dont il est amoureux. Schwabe reprend le motif en guise de cul-de-lampe (fig. 9)²⁹.

En 1893, Clotilde, l'héroïne exaltée du *Docteur Pascal*, sera affectée elle aussi de la manie de dessiner «des roses au cœur saignant, pleurant des larmes de soufre, des lis pareils à des urnes de cristal»³⁰. On voit que le symptôme passionne Zola, puisqu'il lui permet de stigmatiser une esthétique qui n'est pas la sienne, et qu'il juge néfaste. Car c'est bien l'art idéaliste qu'il dénonce. Schwabe ne peut que se confondre avec ceux qui, dans le roman, éteignent chez Angélique toute aptitude à la vie en produisant un monde fantasmagorique de substitution. Les images symbolistes de Schwabe joueraient bien le rôle d'illustrations, mais, à l'instar de celles qui figurent dans les traités de psychiatrie, comme autant de productions exemplaires d'un état morbide.

9 Carlos Schwabe, page 155 du *Rêve* d'Emile Zola, gravure non signée, vignette de fin de chapitre. «Elle y éclata en larmes.» Le chagrin d'Angélique est ici représenté par une sainte Agnès arrosée de larmes. L'usage profane des symboles sacrés est ici patent.





10 Carlos Schwabe, «nous ferions mieux de lui donner une bonne tasse de café au lait», plume, encre de Chine et aquarelle sur carton (1891), 41×27 cm, projet pour la page 12 du *Rêve* d'Emile Zola, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins. La frise métaphorique (voir fig. 2), l'allégorie située derrière le cadre, les nuages et les nimbes qui débordent, autant d'éléments que l'on trouve déjà dans l'*Histoire* des quatre fils Aymon.

Fantômes d'images (bis)

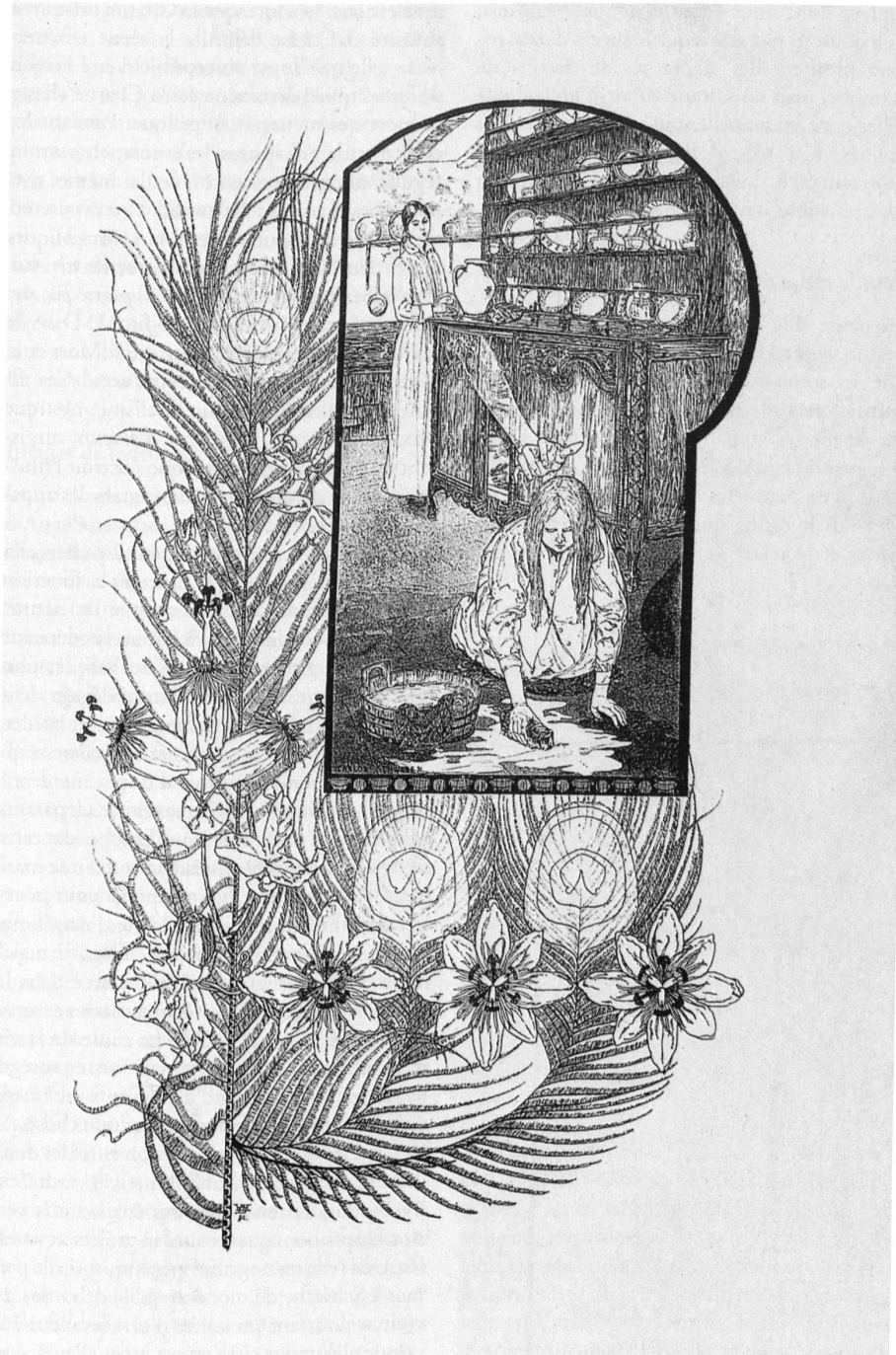
Pourtant Schwabe ne va pas se contenter de produire les images idéalistes «rosicruciennes» que l'on semble bien attendre de lui. Car, dans un premier temps, il traque le symbolisme à l'œuvre dans l'écriture même du narrateur, là où on l'attendrait le moins – dans les descriptions. L'illustrateur prend le parti de faire confiance aux figures distribuées par le roman. Très vite, par exemple, il érige le lys (déraciné, triomphant, puis brisé) en symbole récurrent d'Angélique. Usage ordinaire d'un attribut de la virginité, croira-t-on. En fait, Zola a eu la faiblesse d'oublier, à la page 5 de son roman, l'écriture scientifique qu'il érige en modèle stylistique, et il s'attarde sur l'«élégance de lys» du cou d'Angélique. Pouvait-il prévoir que cette pauvre métaphore serait à l'origine d'une véritable plate-bande?

Mais il y a d'autres exemples. Au début du roman, Angélique, petite orpheline, s'évanouit un jour de neige aux pieds de la cathédrale.

Cette scène est traduite par l'image, apparemment extravagante, d'une figure féminine qui tend ses mains crochues vers un moineau pris dans ses cheveux blancs. Derrière cette allégorie de la Neige, s'alignent, comme pour un macabre tableau de chasse, quatre crânes d'oiseaux morts. Or le texte précise, lors de la scène de sauvetage qui va suivre, que la fillette avait «la légèreté d'un oiseau tombé du nid». Le narrateur du roman, une fois encore, est coupable d'une comparaison qui n'attendait que Schwabe pour s'intégrer à un système de significations apparemment énigmatique. L'oiseau réapparaîtra plus loin, dans la bordure d'un cadre, alors qu'Angélique est recueillie par Hubertine et son époux. Le volatile y figure en plusieurs exemplaires confortablement installés dans des nids ailés. Ainsi, tout un parcours iconographique, depuis la colombe figurant sur la page de titre, exploite avec cohérence le même motif, tombé de la plume de l'auteur.

L'illustrateur ne manque parfois pas d'humour dans sa quête de la métaphore. Ainsi il lui suffit de lire que «les outils s'envolent quand on ne travaille plus», pour que, sur le frontispice du chapitre III, un dé, une aiguille, un peloton et deux bobines, soient agrémentés de deux ailes et voltigent joyeusement. Si Schwabe invente ces curieux *putti*, ce n'est sans doute pas pour idéaliser les outils de la brodeuse. Il montre surtout qu'il peut faire feu de tout bois. L'ultime illustration du chapitre II en est la preuve. Une main divine tranche symboliquement le lien qui unit le sein de Sidonie Rougon (la vraie mère) à Angélique. La mauvaise mère, à gauche, est (fort peu) vêtue d'un voile noir constellé de curieux motifs en «œil de chat». Sidonie Rougon, qu'Hubert a rencontrée à Paris, est décrite comme «une femme maigre, blafarde, sans âge et sans sexe, vêtue d'une robe noire élimée, tachée de toutes sortes de trafic louches». La dernière métaphore est hasardeuse, mais cela ne trouble pas Schwabe: la robe élimée devient voile impudique, et les trafics louches, des yeux de chats. A y regarder de près, l'un de ces yeux fendus est manifestement cerclé de poils, analogues à ceux qui ornent l'aisselle de la mauvaise mère. Que ces yeux de chats ne soient autre chose que des sexes féminins (dont Sidonie fait commerce en tant qu'entremetteuse), c'est se qui ce présente inmanquablement à tout esprit un tant soit peu mal tourné.

Quelle a été la réaction de Zola? Gustave Soulier témoigna que celui-ci «s'étonnait un jour de voir exprimer par l'illustration tant de choses qu'il ne se souvenait pas d'avoir mises dans son livre»³¹. On appréciera l'ambiguïté de la phrase. Zola n'a pas dit: «tant de choses que je n'ai pas mises dans mon livre», en revanche il aurait bien pu dire: «tant de choses dont je pré-



11 Carlos Schwabe, page 41 du *Rêve* d'Emile Zola, gravure de Ducourtioux, 27,5×18,5 cm. «[Elle] s'ingéniait maintenant à des besognes basses.» Le commentateur «décoratif» prend place autour de l'image, à l'exemple de Grasset. Mais ici il s'articule à la signification très forte que prend le cadre, analogue graphique de l'éducation stricte que subit Angélique.

fèrerais ne pas me souvenir de les avoir mises dans mon livre»? A savoir tous ces «plumets romantiques»³² qu'il enrage de trouver sans cesse dans ses propres textes. Lorsque Schwabe épingle les métaphores d'un roman qui ambitionnait d'être un «traité de psychologie et de physiologie», n'est-il pas l'instrument d'une sorte de retour du refoulé? Ces spectres d'une rhétorique archaïque à l'âge du roman expérimental prennent, grâce à lui, un éclat dont Zola se serait bien passé. Mais ce dernier ne reconnaît-il pas

que ces «fantaisies» sont peut-être responsables de son succès: «Cela est triste à confesser pour moi qui combats si violemment le romantisme, mais nos succès, à nous tous, sont un peu faits du lyrisme qui s'infiltré quand même dans nos œuvres. L'époque est malade, je l'ai dit, et elle s'est prise d'un goût pervers pour l'étrange sauce lyrique à laquelle nous accommodons la vérité. Hélas j'en ai peur, ce n'est pas encore la vérité qu'on aime en nous, ce sont les épices de la langue, les fantaisies de dessin et de

couleur dont nous l'accompagnons»³³. Ainsi, n'en doutons pas, il sait que le succès de son roman profitera des «fantaisies de dessin» de Schwabe, mais sans doute aurait-il préféré que celles-ci ne lui rappellent pas si directement les siennes. Car n'est-il pas évident alors, que l'écrivain est lui aussi un «malade», marqué par un irrésistible atavisme culturel?

12 Carlos Schwabe, page 257 du *Rêve* d'Emile Zola, gravure de Ducourtioux, 27,5×18,5 cm. «Angélique songeait à cet autre jour, où dans le grand vent...» Schwabe traduit la permanence obsédante d'une «vision» en représentant Angélique deux fois. Il suit l'inspiration du texte: «Elle restait à genoux, un flot d'idées confuses bourdonnaient dans sa tête» et «maintenant debout [...] Angélique songeait...».

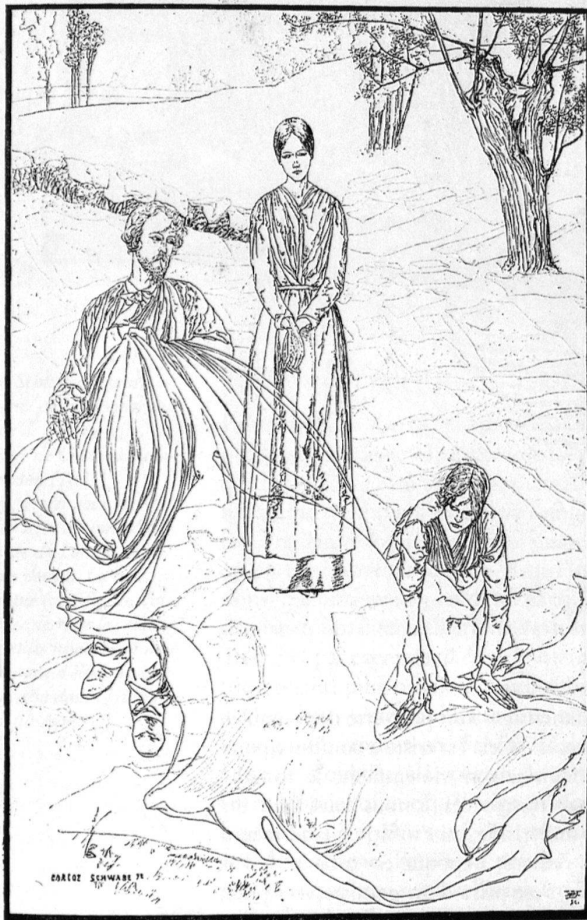
Sous le cadre de l'histoire (bis)

La petite fille frigorifiée et dégoulinante est maintenant au chaud, et boit un bol de café au lait. La scène est rendue avec tous les détails pittoresques attendus (fig. 10). Mais du nuage de vapeur s'échappant de ses vêtements s'élève une grande figure allégorique: la Charité exhibant deux mamelles extraites de son corsage. De sous le cadre, qui enserme la scène précédente et le texte, s'enfuit une figure ailée et

squelettique: la Mort, que la Charité toise avec autorité. Le cadre délimite la scène «naturaliste» telle qu'elle est susceptible d'être l'enjeu de forces qui la dépassent. Ici la Charité chasse la Mort qui menaçait Angélique. Pendant les deux premiers chapitres, les événements seront régulièrement représentés de la même manière. Le décor de la vie quotidienne est un territoire que se disputent des forces symboliques tapies dans un univers qui est situé *derrière* lui. (Schwabe connaît l'*Histoire des quatre fils Aymon*, à n'en pas douter, voir fig. 1). Dans le texte de Zola, bien évidemment, la Mort et la Charité n'étaient pas personnifiées. Ces figures, manifestations d'un dualisme mystique propre à Schwabe, surgissent *d'ailleurs*, surgissent de cet espace de liberté que s'octroie l'illustrateur *hors du cadre* du récit, *derrière* les apparences du réel.

Quand cet univers inquiétant des allégories occupe seul le champ de l'image, la fonction attribuée à l'encadrement change de nature. Ainsi en est-il à la page 13, où un lys déraciné et enchaîné gît dans la boue du Vice, et plus loin, à la page 17, où la Charité dégage délicatement ce lys de la chaîne et de son boulet. En revanche, la bordure noire et épaisse réapparaît logiquement autour d'une scène décrivant la rébellion d'Angélique contre ses parents adoptifs. Le coin inférieur gauche de cette scène empiète sur la représentation d'une mare bourbeuse dont une figure émerge pour pénétrer dans l'image encadrée: la vie d'Angélique est à ce moment perméable à l'allégorie maléfique de son origine familiale ancrée dans le Pêché. Le passé sinistre refait surface et transperce le cadre protecteur³⁴. Le cadre de la vie d'Angélique est menacé (mais aussi protégé) par derrière, ce qui rend d'ailleurs toute image encadrée suspecte de cacher quelque chose.

On l'a dit, lors de la collusion entre les deux univers (réaliste et symbolique), le cadre est hyperbolique, anormalement épais, sur la version imprimée comme sur les projets aquarellés. Une telle incongruité graphique, si elle permet à Schwabe de montrer qu'il «déborde» du récit, a pourtant pu naître d'une habile transcription du texte. Qu'on en juge: «Peu à peu. Hubertine prit sur elle de l'autorité. Elle était faite pour cette éducation, avec la bonhomie de son âme, son grand air fort et doux, sa raison droite, d'un parfait équilibre. Elle lui enseignait le renoncement et l'obéissance, qu'elle opposait à la passion et à l'orgueil. Obéir, c'était vivre. Il fallait obéir à Dieu, aux parents, aux supérieurs, toute une hiérarchie de respect, en dehors de laquelle l'existence déréglée se gâtait». Le cadre trop noir, et en même temps trop fragile, n'est-il pas l'équivalent graphique de cette *raison droite*, de cet *équilibre*, de cette *hiérarchie*, de cette *règle*, de toute cette vision



orthogonale du monde qu'Hubertine tente d'édifier autour d'Angélique? Une cellule d'humilité en dehors de laquelle, il y a «l'orgueil» et «la passion». Schwabe ne manquera pas de montrer les fleurs de la passion et les plumes de paon de l'orgueil dûment maintenus à l'extérieur d'un cadre qu'il orne, dans le bord inférieur, d'une frise d'ustensiles de cuisine (fig. 11). D'un buffet entrouvert, surgit une main qui fait plier l'échine de la fillette mortifiée par les besognes ménagères. L'allégorie de l'Humilité, vertu chrétienne première aux yeux d'Hubertine, règne en despote à l'intérieur du cadre.

Images de fantômes

La fin du chapitre II marque la fin de l'enfance d'Angélique que l'on retrouvera adolescente au chapitre suivant. Mais il marque aussi l'achèvement d'un premier registre dans l'illustration. Car le cadre, toujours aussi épais, sera définitivement imperméable, et aucune allégorie ne hantera plus ses bords. Ce cadre entoure désormais des illustrations séparées du texte, le plus souvent en pleine page. C'est donc aussi la fin de tout entrelacement entre la typographie et l'image³⁵. Tout se passe comme si la fillette n'était plus l'enjeu de forces qui la dépassent et comme si, parallèlement, l'illustrateur ne voulait (ou ne pouvait) plus occuper les marges du texte. A partir de ce moment, Angélique prend elle-même en charge l'interprétation symbolique de son destin. Impressionnée par les personnages des récits hagiographiques et des légendes populaires de la région, elle a trouvé le moyen de faire coïncider la passion, l'orgueil et les vertus chrétiennes en s'imaginant entourée de nobles fantômes et de vierges saintes. Les allégories et les symboles laissent donc le champ libre à d'autres apparitions qui, elles, ne peuvent avoir lieu qu'à l'intérieur du cadre: les hallucinations d'Angélique sont décrites par le texte, et elles sont les compagnes ordinaires de sa vie quotidienne. L'iconographie religieuse est devenu le véritable milieu d'Angélique: «N'était-ce pas la grâce, ce milieu fait des contes qu'elle savait par cœur, de la foi qu'elle y avait bue, de l'au-delà mystique où elle baignait, ce milieu de l'invisible où le miracle lui semblait naturel. [...] Et elle le créait elle-même, à son insu: il naissait de son imagination échauffée de fables, de désirs inconscients de sa puberté».

Sainte Agnès apparaît la première: «elle la voyait continuellement à son entour». Puis toutes les autres vierges de la *Légende*: «elle les sentait toutes à son entour, les vierges dont le vol blanc l'enveloppe depuis sa jeunesse. A son côté, Agnès était radieuse d'une joie qu'elle sentait descendre sur ses épaules et l'envelopper, pareille à la caresse de deux grandes ailes».



Ces visions, dûment décrites par le texte, Schwabe va en saturer ses illustrations. Quand Félicien, le jeune amoureux d'Angélique, apparaît pour la première fois, il a «pour escorte le peuple entier de la légende, les saints dont les bâtons fleurissent, les saintes dont les blessures pleurent du lait». Il ne reste à l'illustrateur qu'à transposer ces hallucinations, et il en revient tout naturellement au vocabulaire mis en place dans *L'Evangile de l'enfance*. Mais la blancheur éblouissante, les nimbes rayonnants, les voiles diaphanes sont moins des indices du surnaturel, ou du merveilleux, que les signes d'une déréalisation. Car, à être accompagné sans cesse de fantômes, Félicien se transforme vite en spectre, en fantôme (fig. 12). Qu'Angélique l'imagine sous la forme d'un saint Georges de vitrail, d'un roi, ou d'un Christ, le jeune homme est gagné, sur les illustrations, par la blancheur, la transparence ou le rayonnement.

13 Carlos Schwabe, page 233 du *Rêve d'Emile Zola*, gravure de Ducourtieux, 27,5x18,5 cm. «Félicien est mort!» Schwabe attribue donc à l'héroïne une hallucination supplémentaire qui démontre, une fois de plus, la fusion des fantasmes érotiques et religieux.

On imagine mal que Zola ait voulu chasser les saintes, les fantômes et les fantasmes, dont il fait lui-même une si grande consommation dans son récit. S'il fait le récit de l'idéalisation forcenée d'une idylle de sous-préfecture par une héroïne atteinte d'extase névrotique, Schwabe en traduit bien la fatale progression. D'après Soulier, l'illustrateur aurait admis avoir voulu «spiritualiser le roman et cherché à en exprimer surtout les ressorts psychiques»³⁶. Réplique pour le moins bizarre aux prétendues protestations de Zola, car il est certain à première vue que «spiritualiser» et «exprimer les ressorts psychiques», ce n'est pas la même chose, sauf à admettre le point de vue clinique de Zola. L'image où Angélique, apprenant que «tout est fini», voit le cadavre de Félicien flotter sous la forme d'un Christ au linceul (fig. 13) nous fait croire qu'une pareille adhésion est possible. Car cette image est à l'évidence parente de celles qui, dans les ouvrages de psychologie contemporains, représentent les expériences d'hallucinations provoquées par la suggestion (l'objet halluciné, transparent et délimité par une ligne en pointillé, sépare la malade qui le voit et le médecin qui ne le voit pas³⁷). Or Zola ne mentionnait pas cette hallucination dans le texte. Schwabe, en ajoutant des symptômes, aggrave donc le diagnostic³⁸.

Dans les dernières illustrations proposées par Schwabe, il n'y a plus de saintes, plus de fantômes, plus d'hallucinations. Tous ont disparu au profit d'anges, dont le premier est apparu à la faveur du cortège des saintes qui entouraient le lit de la malade (il en est ainsi, du

moins, sur le projet aquarellé pour l'illustration de la page 265, fig. 14). Ces anges de la Mort, aux longs cheveux noirs et aux ailes en lames de faux, Angélique ne les voit pas. De même, deux de ces anges viendront entourer la jeune fille et son amoureux (fig. 15), alors que l'image traduit un épisode du texte où Angélique sent très clairement lutter en elle le démon de la Passion atavique (s'enfuir avec Félicien) et les vierges saintes de la Vertu (obéir à ses parents qui interdisent leur union). Schwabe n'en revient pourtant pas au combat allégorique du début. Il n'y a plus de fantasmagorie, il n'y a plus, dans son interprétation, que cette mort inévitable qui a pris corps aux dépens de tout le reste. Car la mort est le résultat indubitable de l'efficacité du rêve mystique d'Angélique: à force de s'identifier aux vierges martyres (et aux «mortes heureuses», fantômes légendaires de la région), elle s'est condamnée inconsciemment à périr le jour de son mariage avec Félicien. Hélas Schwabe n'accompagnera pas Angélique jusqu'au bout de son destin, car il est évincé par son éditeur à bout de patience, et sera remplacé par Lucien Métivet qui, plein de bonne volonté, réinstalle les allégories en marge, et substitue une chorale en surplus à la cohorte des anges de la mort.

«Plus le *Rêve* touche à sa fin, à sa réalité pleine, plus les pages doivent prendre de la grandeur comme lignes» avait écrit Schwabe en conclusion de sa lettre à Zola³⁹. L'évolution des moyens plastiques était donc bel et bien programmée. Trois étapes se distinguent nettement dans le traitement des grandes illustrations: d'abord la surcharge de commentaires symboliques et allégoriques englobant la typographie, avec le cadre comme enjeu; ensuite la disparition des figures allégoriques remplacées par une invasion intérieure de vierges et de fantômes; enfin l'effacement progressif des «hallucinations» au profit des anges de la Mort, qui occupent l'image sans avoir à en transpercer le cadre et à l'insu d'Angélique⁴⁰.

Le succès incontestable, mais éphémère, que Schwabe retirera de l'aventure, résultera de l'exposition de ses aquarelles⁴¹. Le livre fut quant à lui sévèrement critiqué pour sa malfaçon: l'impression est, il est vrai, catastrophique et le travail de gravure très inégal⁴². Schwabe a sans doute beaucoup souffert de se voir trahi par la chaîne d'intermédiaires qui avait abouti au livre. Mais n'était-il pas coupable d'avoir fourni des projets qui outrepassaient les possibilités techniques de reproduction mise à sa disposition par l'éditeur? En idéalisant sa mission d'illustrateur, en produisant de merveilleuses et trop subtiles aquarelles, Schwabe demeure obstinément un «inadapté», refusant de plier devant les contingences matérielles d'une industrie du livre en pleine expansion⁴³.



14 Carlos Schwabe, «Je te l'aurais donné, moi!». Aquarelle, gouache, plume et encre de Chine sur carton (1892), 48x31 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire. Projet pour la page 265 du *Rêve* d'Emile Zola. C'est la première apparition de l'ange de la Mort et la dernière du cortège des saintes. Le graveur (Ducourtioux) incapable de traduire cette hiérarchie d'êtres diaphanes, effacera l'ange de la Mort et ne représentera que trois saintes, compromettant ainsi le rôle capital de cette image qui fait la transition entre deux «périodes» iconographiques.

Grasset et Schwabe ont marqué, à leurs dépens, une période de transition difficile dans l'histoire du livre illustré et des techniques de reproduction. Il faudra attendre quelques années encore avant que le concept même de livre d'artiste s'impose. Mais sans doute l'énergie belliqueuse de l'*Histoire des quatre fils Aymon* et la force désespérée du *Rêve*, ne les rendent-ils que plus passionnants à regarder – et à lire.

Résumé

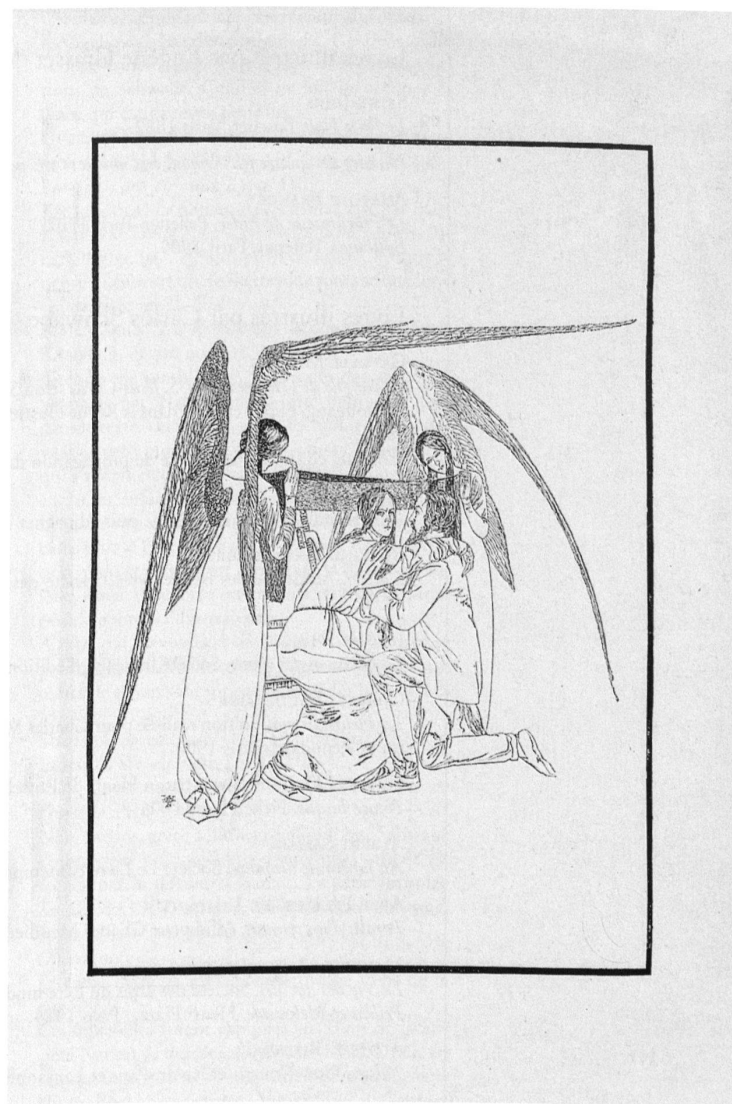
A la fin du XIX^e siècle, l'illustrateur doit se plier aux normes établies par les éditeurs et les bibliophiles. Celles-ci sont définies de telle manière que la lecture du texte ne soit troublée ni par l'intervention d'un «artiste» (qui concurrencerait l'écrivain), ni par celle d'un «homme de métier» (qui concurrencerait l'imprimeur). L'activité d'illustrateur exige donc une modestie qui ne semble pas être la vertu principale des Helvètes émigrés à Paris. Eugène Grasset et Carlos Schwabe, à l'occasion de projets éditoriaux très différents, vont exprimer leur frustration et leur ambition. Hors des *cadres* et sous la *surface* de la page, ils inventent un espace nouveau: l'espace de la *création*. Mais, aux deux artistes, l'aventure laissera un goût amer.

Riassunto

Alla fine del XIX secolo l'illustratore deve adeguarsi alle norme stabilite dagli editori e dai bibliofili. Esse sono definite in modo che la lettura del testo non venga disturbata né dall'intervento di un «artista» (che farebbe concorrenza allo scrittore), né da quello di un «uomo del mestiere» (che farebbe concorrenza al tipografo). L'attività dell'illustratore richiede dunque una modestia che non sembra essere la virtù principale degli svizzeri emigrati a Parigi. Eugène Grasset e Carlos Schwabe, nell'ambito di progetti editoriali assai diversi, esprimeranno la loro frustrazione e le loro ambizioni. Al di fuori delle *cornici* e sotto la *superficie* della pagina, inventano uno spazio nuovo: lo spazio della *creazione*. Ma ai due artisti quest'avventura lascerà l'amaro in bocca.

Zusammenfassung

Am Ende des 19. Jahrhunderts muss sich der Illustrator den von den Verlegern und Bibliophilen festgelegten Regeln beugen. Diese sind so definiert, dass die Lektüre des Textes weder durch den Eingriff eines «Künstlers» (der den Schriftsteller konkurrieren würde) noch durch denjenigen eines «Berufsmannes» (der den Drucker konkurrieren würde) beeinträchtigt werden darf. Die Tätigkeit des Illustrators verlangt also Zurückhaltung, die nicht gerade die



Haupttugend der nach Paris ausgewanderten Schweizer zu sein scheint. Eugène Grasset und Carlos Schwabe drücken diese Mischung aus Benachteiligung und eigenem Ehrgeiz in sehr verschiedenen editorischen Projekten aus. Ausserhalb der *Rahmen* sowie hinter der mit Worten bedruckten *Fläche* erschliessen sie einen neuen Raum: den Raum der *Schöpfung*. Doch bei beiden Künstlern hinterlässt dieses Abenteuer einen bitteren Geschmack.

15 Carlos Schwabe, page 281 du *Rêve* d'Emile Zola, gravure de Ducourtioux, 27,5×18,5 cm. «— Si vous m'aimez, pourquoi n'êtes-vous pas venu?» Angélique est sur le point de céder à Félicien. Mais l'heure n'est plus au débat moral. Les anges de la Mort veillent seuls sur le couple. Cette image funèbre et dépouillée, où le cadre semble enfin se révéler comme celui d'un *faire-part*, est la dernière que Schwabe proposa.

Notes

¹ EDOUARD PELLETAN, *Le Livre*, Paris 1896, p. 9.

² Les bibliophiles sont alors organisés en sociétés et disposent de leurs propres revues. Il est difficile, pour les illustrateurs, de résister à ces groupes de pression qui sont liés très directement aux éditeurs de «beaux livres», leurs commanditaires.

³ FELIX BRACQUEMOND, *Trois Livres, étude sur la gravure sur bois et la lithographie*, Paris 1897, p. 90.

Livres illustrés par Eugène Grasset

SAINT-JUIRS

Le Petit Nab, Baschet, Paris 1882.

Histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillans chevaliers, H. Launette, Paris 1883.

ANATOLE FRANCE

Le Procureur de Judée, Pelletan, Paris 1902.

Balthazar, Pelletan, Paris 1909.

Livres illustrés par Carlos Schwabe

CATULLE MENDÈS

L'Évangile de l'enfance de N. S. Jésus-Christ selon St Pierre, mise en vers d'après le manuscrit de l'abbaye St Wolfgang, publié en série dans la Revue illustrée de 1891 à 1894 puis édité chez Armand Colin, Paris 1894.

Hespérus, édition de la Société de propagation du livre d'art, Paris 1904.

ÉMILE ZOLA

Le Rêve, publié en série en 1892 puis édité chez Marpon et Flammarion, Paris s. d. (1893).

EDMOND HARAUCOURT

L'Effort, Académie des beaux livres, Société des bibliophiles contemporains (Octave Uzanne), Paris 1894.

JÉRÔME DOUCET

La Chanson des choses, Société française d'éditions d'art, L.-Henry May, Paris 1895.

CHARLES BAUDELAIRE

Les Fleurs du mal, édition réalisée pour Charles Meunier et réservée aux amis des artistes, imp. Chamerot et Renouard, Paris 1900.

CHARLES DESFONTAINE (baron Henri de Rothschild)

Potage bisque, Ficker, Paris 1906.

ALBERT SAMAIN

Au jardin de l'enfance, Société Le Livre contemporain, Paris 1908.

ABBÉ FÉLICITÉ DE LAMENNAIS

Paroles d'un croyant, édité pour Charles Meunier, imp. Firmin-Didot, Paris 1908.

MAURICE MAETERLINCK

La Vie des abeilles, Société des amis du livre moderne, Paris 1908.

Pelléas et Mélisande, Henri Piazza, Paris 1924.

ALOYS-E. BLONDEL

Poésies, Plon-Nourrit et Payot, Paris et Lausanne 1909.

OLIVE SCHREINER

Rêves, Flammarion et Blaizot, Paris 1913.

LONGUS

Daphnis et Chloé, Henri Piazza, Paris 1926.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ PELLETAN, *op. cit.* note 1, p. 7.

⁷ BRACQUEMOND, *op. cit.* note 3, p. 90.

⁸ Cf. *supra* la citation en exergue de PELLETAN.

⁹ Voir surtout: ANNE MURRAY ROBERTSON, *Grasset, pionnier de l'art nouveau*, Lausanne 1981.

¹⁰ Voir surtout: CATHERINE KÜLLING, *Carlos Schwabe (1866-1926) – fortune critique*, mémoire de licence, Lausanne 1980 (dactylographié); ANNE DE HERDT et alii, *Carlos Schwabe, 1866-1926, catalogue des peintures, dessins et livres illustrés appartenant au Musée d'art et d'histoire de Genève*, cat. exp., Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987; et aussi JEAN-DAVID JUMEAU-LAFOND, *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, Paris 1994.

¹¹ *Histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillans chevaliers*, illustrée de compositions en couleurs par Eugène Grasset, gravure et impression par Charles Gillot, introduction et notes par Charles Marcilly, Paris 1883.

¹² BRACQUEMOND, *op. cit.* note 3, p. 73. L'expression est précisément appliquée au *gillottage*.

¹³ CHARLES MARCILLY, Introduction à l'*Histoire des quatre fils Aymon*, *op. cit.* note 11, p. 1.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cf. *supra* la citation en exergue de PELLETAN.

¹⁶ En effet, on voit bien comment ce procédé inverse le postulat de Bracquemond qui fait de l'image colorée une «étrangère» dans le champ de la typographie.

¹⁷ MARCILLY, *op. cit.* note 11, p. 3.

- ¹⁸ Il est aussi de nombreuses pages où le texte se détache sur un fond coloré uniforme qu'il ne partage pas avec une illustration proprement dite.
- ¹⁹ OCTAVE UZANNE, *La Nouvelle Bibliopolis*, Paris 1897, p. 71.
- ²⁰ *Op. cit.*, p. 28.
- ²¹ *Op. cit.*, p. 40.
- ²² EDOUARD PELLETAN, postface à ANATOLE FRANCE, *Le Procureur de Judée*, Paris 1902, s. p. La définition du livre manqué s'applique à la lettre à l'*Histoire des quatre fils Aymon*, mais Pelletan écrit hypocritement: «Il nous agréait, en outre, de restituer au livre le maître décorateur qui y avait fait un si brillant début, en 1884, avec les *Quatre fils Aymon*. Il est vraiment incroyable qu'un artiste, sur le pastiche duquel l'illustration contemporaine a en partie vécu depuis vingt ans, n'ai jamais rencontré ni une Société de Bibliophiles, ni un éditeur, ni un amateur, pour lui demander le concours – je pourrais dire: le secours – du sentiment décoratif le plus vif qui soit».
- ²³ Il est clair pour Jumeau-Lafond que Schwabe propose un «discours parallèle» au roman, or l'on sait que les parallèles ne se rencontrent jamais. JEAN-DAVID JUMEAU-LAFOND, *Carlos Schwabe, illustrateur symboliste du Rêve de Zola*, in: *Revue du Louvre* 5/6, 1987, p. 410–419.
- ²⁴ *L'Evangile de l'Enfance*, traduction par Catulle Mendès, parut en série dans la *Revue illustrée*, dès 1891, puis en volume chez Armand Colin en 1894.
- ²⁵ Tous les personnages principaux expient une faute passée. Les parents adoptifs d'Angélique, Hubert et Hubertine, se sont mariés sans le consentement de leur famille; l'Evêque Hauteceur tente en vain de lutter, au sein d'une tardive vocation religieuse, contre la haine qu'il porte à son fils et la passion qu'éveille le souvenir de sa jeune épouse morte en couches.
- ²⁶ Certains critiques avaient pourtant, à sa sortie, trouvé obscène l'ambiguïté de ce roman que Jules Lemaitre qualifie de «conte ingénu sur l'impureté», d'«histoire irréelle écrite dans [un] style opaque», de «conte bleu [qui] est, au fond, une histoire physiologique», in: *La Revue bleue*, 27. 10. 1888, repris dans l'édition Presse Pocket du *Rêve*, Paris 1992, p. 240.
- ²⁷ Lettre à Zola, s. d., citée par JUMEAU-LAFOND, *op. cit.* note 10, p. 36.
- ²⁸ «Le titre, flanqué des médaillons des quatre évangélistes, encadré en bas par l'adoration des trois mages, en haut par le triomphe de Jésus-Christ foulant des ossements. Et ensuite les images se succédaient, lettres ornées, grandes et moyennes gravures dans le texte, au courant des pages: l'Annonciation, un ange immense inondant de rayons une Marie toute frêle; le Massacre des Innocents, le cruel Hérode au milieu d'un entassement de petits cadavres; [...] saint Mathias brisant une idole; saint Nicolas, en évêque, ayant à sa droite des enfants dans un baquet; et toutes les saintes, Agnès, le col troué d'un glaive, Christine, les mamelles arrachées avec des tenailles [...]», in: EMILE ZOLA, *Le Rêve*, début du chapitre II.
- ²⁹ Autre exemple de «chaîne iconographique»: la bannière ornée des instruments de la Passion, décrite par Zola et représentée par Schwabe lorsqu'elle est portée en procession par des pénitents, réapparaît en guise d'ornement du chiffre du chapitre XI, afin d'annoncer les tourments amoureux d'Angélique.
- ³⁰ EMILE ZOLA, *Le Docteur Pascal*, cité par JUMEAU-LAFOND, *op. cit.* note 10, p. 36. Celui-ci voit dans cette phrase une preuve que Zola n'a pas apprécié les illustrations de Schwabe. En fait, les dessins de Clotilde ressemblent très exactement aux broderies d'Angélique. La description du symptôme de «symbolisme» aigu préexiste donc bien aux illustrations de Schwabe. Celui-ci ne fait qu'occuper la place qui était prévue pour lui.
- ³¹ GUSTAVE SOULIER, *Carlos Schwabe* in: *Art et décoration*, 18, vol. 5, 1899, p. 135, cité par JUMEAU-LAFOND, *art. cit.* note 23, p. 410.
- ³² EMILE ZOLA, *Le Roman expérimental*, cité par JEAN KÄMPFER, *Emile Zola, d'un naturalisme pervers*, Paris 1989, p. 167. «Je suis plein de honte, lorsque je pense à l'énorme tas de rhétorique romantique, que j'ai derrière moi.» *Ibidem*.
- ³³ EMILE ZOLA, *Les Romanciers naturalistes*, cité par KÄMPFER, *op. cit.* note 32, p. 259.
- ³⁴ Bien qu'elle semble née de la suite des allégories proposée par le dessinateur, cette figure est aussi dans le texte: «Une peur, alors, les faisait reculer devant ce petit monstre, ils s'épouvantaient du diable qui s'agitait en elle. Qu'était-ce donc? D'où venait-elle? Ces enfants trouvés, presque toujours viennent du vice et du crime» (page 28). Ce n'est pas cette phrase qui figure sur la légende de l'illustration, mais la précédente, décrivant la fillette en colère. Ainsi l'allégorie est-elle naturellement attribuée d'abord à l'illustrateur.
- ³⁵ A dire vrai, l'évolution est progressive, car seul le premier chapitre contient des pages où les deux systèmes de signes sont intimement mêlés (p. 1, 4, 12, 13, 17).
- ³⁶ SOULIER, *op. cit.* note 31, p. 135, cité par JUMEAU-LAFOND, *art. cit.* note 23, p. 410.
- ³⁷ Voir GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie*, Paris 1982, p. 220.
- ³⁸ Nous savons, grâce à Jumeau-Lafond, que Schwabe s'intéressera plus tard aux hystériques «mises en scène» par le docteur Charcot. La série intitulée *La Vague* (1906) serait le fruit de cette curiosité. JUMEAU-LAFOND, *op. cit.* note 10, p. 150.
- ³⁹ *Op. cit.* note 27.
- ⁴⁰ Le cadre manque sur une seule image, celle de la page 277.
- ⁴¹ Ces aquarelles furent exposées au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts dès 1892. L'Etat en acquit vingt-trois qui furent attribuées au Luxembourg. Elles appartiennent aujourd'hui au Cabinet des dessins du Musée du Louvre. Deux aquarelles sont conservées dans les collections du Cabinet des dessins du Musée d'Art et d'Histoire de Genève.
- ⁴² Les graveurs sont Ducourtieux (qui avait déjà gravé les planches de l'*Evangile de l'enfance*), Verdoux et Huillard.
- ⁴³ Cela n'empêcha pas le livre de rencontrer le large public que Flammarion voulait toucher. Une année après l'édition française, une version italienne paraît à Milan: EMILIO ZOLA, *Il sogno*, con 66 disegni di Carlos Schwabe e L. Métivet, Milano, Treves, 1894.

Sources des illustrations

1–7: Collection particulière, Lausanne. – 8: Cabinet des dessins du Musée du Louvre, Paris. – 9: Cabinet des dessins du Musée d'Art et d'Histoire, Genève. – 10–15: Bibliothèque Cantonale et Universitaire, Lausanne.

Adresse de l'auteur

Danielle Chaperon, Rosiers 1, 1004 Lausanne