

De l'Histoire à la légende :

LE GRAND JOB DES PETITS ENFANTS

par Claude-Anne Parmegiani

Aux yeux du public du 19^e siècle, la peinture d'histoire est le genre noble par excellence ; thème de prédilection du prix de Rome, elle est aussi une source d'inspiration obligée pour tous les peintres désireux d'une consécration officielle. L'emploi fréquent de personnages casqués empruntés à l'Antiquité gréco-romaine et à la mythologie la font surnommer, par dérision, *peinture pompier*. Le terme a rendu suspect une représentation dont le but initial était de « retracer les grandes actions du passé, et d'exprimer des passions ». Car aux œuvres des peintres témoins de leur temps comme David, Ingres ou Delacroix, chez qui le talent l'emporte, ont succédé des toiles que leur obstination à vouloir reconstituer le passé avec une précision tatillonne condamne à l'insignifiance. Certes, la scrupuleuse minutie du détail, garante de l'authenticité historique, favorise un art narratif et figé qu'un excès de pittoresque achève de compromettre.

La mode de la peinture historique prend fin dans les années 1880, à l'époque où, en

revanche, se développe une production de livres d'histoire illustrés pour enfants. En effet, l'humiliant Traité de Versailles, accompagné de la perte de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine, a favorisé l'émergence d'un patriotisme revanchard dont les livres d'histoire se font l'écho. Christian Amalvi a montré comment le manuel est « *sous la République de Jules Ferry, un bréviaire national et laïque* » qui véhicule une vision progressiste de l'histoire tandis que les valeurs de la droite ultra trouvent refuge dans une production para-scolaire à laquelle participe un illustrateur comme Job.

Pour faire passer ce message idéologique, beaucoup d'ouvrages pratiquent une surenchère hagiographique qui transforme certains personnages historiques en héros de l'unité nationale, quitte à malmener plus ou moins (plutôt plus que moins !) la vérité historique. La société française du 19^e siècle, consciente du lien existant entre le développement du goût pour les images et le culte des idoles, confie à l'illustration le soin d'adapter l'histoire de France aux petits Français de la fin

Job (pseud. de : Jacques-Marie Gaston Onfray de Bréville) 1858-1931. Peintre d'histoire, dessinateur, illustrateur.

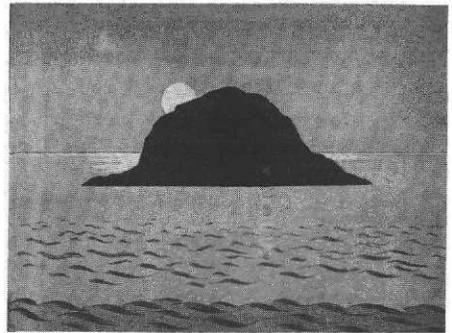
du 19^e. Et l'illustration est bien aise de trouver un modèle d'imagerie sanctifiée par la tradition dans l'iconographie pittoresque d'une peinture qui a toujours préféré le lit de la petite histoire à celui de la grande.

Un des plus spectaculaires, un des plus séduisants exemple de cette manipulation d'images historiques se trouve dans un livre de Job : *Le Grand Napoléon des Petits enfants* (J. de Marthold, Plon, 1893), destiné aux jeunes lecteurs.

Job, dont le pseudonyme est composé des initiales de Jacques Onfroy de Bréville, a toujours établi au cours de sa brillante et abondante carrière une distinction entre deux catégories de public : l'une constituée de grands adolescents, bientôt adultes, l'autre formée de petits enfants, de marmots sachant à peine lire. Aux premiers il propose une épopée, illustrée dans le style photo-réaliste hérité de la peinture pompier ; aux seconds il offre une représentation métaphorique qui cristallise leur imagination enfantine autour de la personnalité d'un héros légendaire. Mais pour cet illustrateur obsédé par les pouvoirs de l'image, il ne peut exister de frontières aussi délimitées entre les deux manières, et son emploi d'un langage imagé s'étend au delà des catégories d'âge.

Pour passer de l'Histoire à la légende, Job a recours à une mise en scène (c'est-à-dire à une théâtralisation) de la vie du héros. Dans *Le Grand Napoléon des Petits enfants*, la relation historique des grandes batailles : Marengo, Tilsitt, Waterloo, alterne avec des scènes fictives où l'empereur passe en revue un petit chien, berce l'enfant d'une cantinière ou donne du tabac à un grognard. Il arrive aussi que l'illustrateur conjugue les deux visions : Napoléon, perché sur un arbre, surveille les manœuvres de ses troupes à Lobau. L'anecdote, toujours amusante, doit permettre au lecteur de tutoyer l'histoire, sans toutefois en compromettre la dimension épique. Car l'illustration anecdotique, suivant un procédé emprunté à la peinture

de genre, pense atteindre à une intuition profonde de la nature humaine et de la condition des héros grâce à la représentation d'un moment banal, symbolique d'une vérité essentielle. Après avoir truffé la biographie de menus faits divers, de visions familières, Job emploie des procédés de rhétorique figurée destinés à charger l'image d'un message sémantique immédiatement compréhensible par le lecteur. Ainsi la peinture de son héros favori, toujours dans *Le Grand Napoléon des Petits enfants*, lui inspire un inventaire complet de ces procédés.



Aussi bien Job emprunte-t-il à la peinture un langage allégorique qui s'exprime à l'aide de la couleur, dominée par un chromatisme cocardier : bleu, blanc, rouge et de signes symboliques tels que le soleil dont la course est représentative du destin de l'empereur — soleil de midi qui ceint Bonaparte d'une auréole dorée face aux pyramides, soleil levant : aube rouge d'Austerlitz qui annonce la victoire, soleil couchant : astre pourpre déclinant qui conduit à l'exil de Sainte-Hélène.

L'allégorie, courante dans la peinture du 19^e, s'inspire parfois d'une iconographie religieuse présente dans cette image conclusive qui montre l'Ascension de Napoléon devenu un corps glorieux entrant dans la légende. Le héros, au centre de la page, domine à la fois les eaux étales de l'océan, la figure abattue de l'aigle enchaîné et les nuages qui barrent l'horizon. On ne saurait mieux

exprimer la sanctification d'un personnage et sa transfiguration en mythe lorsque, s'élevant au-dessus du commun des mortels, il s'envole vers le royaume des cieux ou le panthéon universel des héros. Cette image, dont la dévotion naïve fait aujourd'hui sourire, exprime aussi un rêve de vol qui visualise la psychologie de l'imagination du mouvement, chère à Bachelard.

C'est cette même dimension imaginaire qu'on retrouve dans toute une série d'illustrations employant tantôt la métaphore, c'est-à-dire le transfert de sens par substitution analogique : L'hécatombe d'Eylau est représentée par une rangée d'ombres en armes veillant sur des croix « *A Eylau, la plus sanglante de ses victoires, on mourut sur des tombes* ». Tantôt la métonymie qui prend le mot pour la chose, l'attribut pour la personne : « *Il est cloué à Sainte-Hélène. Ce roc, la nuit, semble un petit chapeau. Seule une lumière y brille, celle de son génie dictant le mémorial* ». Et l'île, plantée comme un clou « à tête d'homme » dans la mer, adopte la forme du célèbre bicorne. Il est rare cependant que l'illustration soit, comme ici, redondante par rapport au texte, car elle se réserve le privilège d'inventer l'image symbolique, d'en trouver la forme visuelle et d'enflammer l'imaginaire par sa fulgurance.

Par ailleurs, la rhétorique de l'image est soutenue par une rhétorique de l'espace livre

dont Job, en parfait illustrateur, utilise de façon éblouissante les ressources expressives et narratives. Il choisit pour ce même ouvrage un format légèrement à l'italienne de 23 x 27 cm qui lui offre la possibilité d'explorer visuellement deux procédés graphiques : le cadre et la double page. Le livre comporte une, parfois deux, exceptionnellement quatre, illustrations encadrées par page.

Le cadre a ici une signification temporelle : il indique la ponction d'un moment dans le passé et en précise le caractère limité. Il forme donc séquence. A la vue de la cinquième page, composée de quatre tableaux, à la manière de ces bandes dessinées archaïques — que Job réalise par ailleurs pour la maison Pellerin — le lecteur comprend que chaque illustration est traitée comme une vignette. Il devient dès lors évident que nous avons affaire à une histoire en images, étalée sur une suite consécutive de pages qui se substitue au découpage tabulaire de la planche. Et le procédé de distribution successive justifie le morcellement de la saga napoléonienne en une série chronologique de tableaux, souligné par l'énoncé d'une date située, hors cadre, en haut de la page à gauche. Le livre se présente ainsi comme ces spectacles populaires appelés panoramas qui, à la fin du siècle dernier, relataient la vie d'un personnage célèbre à l'aide d'une suite de pantomines ou d'images commentées. Dans *Le Grand Napoléon des petits enfants*



un bref texte légende l'illustration et tient lieu de voix « off ».

Enfin, le jeu sur la clôture qui enferme la représentation dans un espace exclusif permet une juxtaposition où s'exprime la notion de dualité. Avant la bataille d'Austerlitz, l'alternance du nocturne et du diurne créée par la mise en relation sur une même page de deux images : l'une entièrement obscure (sorte de négatif photographique), l'autre illuminée par l'aube naissante, est une annonce signifiante de la victoire future.

L'utilisation du cadre est complétée par l'utilisation de la double page. Une fois le livre ouvert, le format bissé se déploie sur un généreux espace de 54 cm. La double page est toujours élaborée en tenant compte de la vision globale du lecteur-regardeur. Elle se compose en général de deux ou de plusieurs illustrations distinctes dont le face à face tisse une dialectique visuelle fondée sur des valeurs d'opposition telles que l'intérieur et l'extérieur, le grand et le petit, l'individuel et le collectif, l'héroïque et le familier, etc., provoquée par des effets de rupture et de contraste dus au changement d'échelle, de sujets, de points de vue, de lieux... Au bruit et à la fureur de la bataille, succède la solitude blanche du passage du Saint-Bernard. Au paysage coloré du désert où Bonaparte caracole juché sur un dromadaire, fait face la nuit du Sphinx dominant de son énigmatique silence la minuscule silhouette du héros.

Interrompue au centre par la clôture respective des deux cadres qui instaure une problématique du vu et du caché, la double page, dans certains cas, regroupe une seule et unique image. Elle fonctionne alors comme un écran panoramique porteur d'une illusion de défilement, de progression, de procession. Napoléon inspectant ses troupes ou l'Armée défilant devant son chef semblent se diriger vers le lecteur comme la locomotive du cinématographe des frères Lumière semblait foncer vers les spectateurs effrayés. L'idée de démesure, d'envergure, de puissance de la

Grande Armée est accusée par l'encadrement qui, en favorisant l'effet de profondeur, creuse l'espace de représentation, occulté en son centre par la marge. Le blanc du papier qui sépare les deux espaces clos, la pliure du livre laissent apparaître une lacune de l'image où s'engouffre le souffle de l'Histoire. Dans l'ellipse de cet entre-deux, il s'est passé quelque chose d'invisible expliquant l'absence de raccord entre les deux illustrations qui composent la double page. Cette interruption interpelle directement l'imaginaire du lecteur-regardeur, invité à reconstituer mentalement les morceaux du puzzle manquant. Elle est d'autant plus spectaculaire qu'elle autorise des distorsions d'échelle et de perspective dont l'illustrateur se sert pour agrandir l'espace virtuel. Le passage du Rhin à Kehl, dont la diagonale flèche l'écran de papier, exprime à la fois le gigantisme de l'armée napoléonienne et la grandeur de son chef. Plus tard, la gloire de l'entrée dans Berlin ou de l'après Tilsitt crève le cadre, impuissant à contenir leur triomphe.

Job, que la froideur historique ennuie, utilise, tout comme la publicité aujourd'hui, la séduction de l'image pour convaincre et faire passer une vision — sa vision — subjective de l'Histoire. Et pour être sûr d'être bien compris de ses petits lecteurs, il préfère s'adresser à leur imagination plutôt qu'à leur raison qu'il fait basculer du côté de la légende dorée. La force de ces trouvailles visuelles n'a pas manqué de susciter une imagerie qui nourrit toujours la mémoire collective des Français, même si ses livres ne sont plus réédités. Abel Gance par exemple, tournant son « Napoléon » pour trois écrans, a filmé l'image de l'ombre du jeune Bonaparte envahissant la carte de l'Europe, inspirée par une des plus célèbres illustrations de Job (in *Bonaparte*, texte de Montorgueil, Boivin, 1910). Car, comme le dit François Robichon dans son livre consacré à l'illustrateur (Herscher, 1984) : « *L'ombre de Napoléon n'a pas fini de hanter les Français* ». ■