

Présentation

Depuis un certain nombre d'années déjà, la critique universitaire a accepté, quoique parfois avec difficultés, de prendre en considération le rôle des images dans le livre illustré, en reconnaissant l'intérêt et, plus encore, la nécessité de leur interprétation quand elles accompagnent les œuvres et souvent en modifient les enjeux. Car, aussi fidèle soit-elle au texte auquel elle est adjointe, l'image ne le répète jamais : elle le traduit, le convertit, surtout, elle l'interprète en le représentant, en le redonnant au prix de transformations, d'adaptations et de transferts. Point de vue qui regarde le texte, l'image est ainsi doublement point de visibilité (elle exploite ce que le texte accorde au regard) et de visualité (elle déploie les virtualités de l'écriture jusqu'en ses zones latentes d'invisibilité et ses interstices).

Pour appréhender et déjà accepter la valeur des formes illustrées de l'œuvre littéraire, il aura fallu surmonter quelques réticences et changer des habitudes, à commencer par celle de restreindre l'image à un rôle purement ornemental et, en conséquence, de la limiter à un statut accessoire et ancillaire. On voit comment, par exemple, les illustrations par François Chauveau des *Fables* de La Fontaine ont été longtemps tenues pour de simples décorations du livre alors même qu'elles déterminent la manière de lire l'apologue, étant indissociables de son identité et de sa poétique. Se servant de son édition commandée par Gallimard pour sa prestigieuse collection de la Pléiade (1991), Jean-Pierre Collinet a rétabli l'importance des illustrations et souligné, dans une longue notice introductive, ce que le texte pouvait devoir à l'image. La décision de restaurer la « vérité » du livre en publiant l'intégralité des gravures de François Chauveau et de son atelier au début de chaque fable (mais la définition de la « fable » ne doit-elle pas inclure sa gravure ?) a été un apport majeur pour la lecture de l'œuvre et une des étapes dans l'histoire du rapport de la critique à l'illustration. Toutefois, Jean-Pierre Collinet lui-même n'a que fort peu intégré les illustrations à ses nombreuses études des *Fables*, formulant même dans sa

notice apologétique de la Pléiade, quelques réserves sur la qualité de telle ou telle image ¹.

Cette petite révolution épistémologique et herméneutique a impliqué de sortir du textocentrisme, préalable indispensable à une réflexion sur la nature et la fonction de l'image dans le livre illustré, sur les dynamiques de signification qu'elle engage avec le texte et le texte avec elle. L'illustration est le résultat d'opérations sémiotiques qui conditionnent la possibilité même de sa collaboration. Qu'elle résume le texte ou le complète, qu'elle le remplace ou le précise, elle se positionne dans une situation poly-relationnelle avec lui.

Lire le livre illustré, c'est donc accorder du crédit à d'autres modes de perception du texte et ainsi contester son insularité et l'évidence de sa souveraineté. Sans quoi on ne peut qu'ignorer, si ce n'est tenir pour inférieur, tout un pan de la littérature dans lequel l'image vient s'associer au texte et dialoguer avec lui pour l'escorter ou le défier. Car cette rencontre a pris d'innombrables formes et régimes de contact ; elle a donné naissance à une pluralité d'objets à interroger dans leur spécificité et leur contexte. Alors qu'elle nous semble d'abord un phénomène de notre modernité, l'intermédialité qui articule texte et image – intermédialité *graphique* –, est une réalité fort ancienne ; elle est inhérente à l'écriture qui, par ses premières traces, apparut en signes visibles et à la peinture qui, de son côté, se donna d'emblée comme rythme de traits.

Sous l'Ancien Régime, les objets iconotextuels abondent, des ouvrages d'emblèmes aux récits avec figures, des livres-galeries aux traités de science ou aux relations de fêtes. Ces objets ont été pendant longtemps mal connus, sauf de quelques spécialistes, pour l'essentiel historiques du livre. Les images mêmes sont demeurées invisibles, souffrant comme le remarque Benoît Tane de la comparaison avec celles, foisonnantes, du XIX^e siècle, le grand siècle de l'illustration. Ce continent du livre illustré, dans la diversité que lui firent connaître les siècles anciens, bénéficie aujourd'hui d'une diffusion à laquelle les chercheurs ont contribué et que les outils numériques contemporains ont permis d'accélérer. La consultation des images, condition évidente de leur étude, s'est beaucoup améliorée ; des sites, à commencer par celui, pionnier, créé par Stéphane Lojkin (*Utpictura18*) ², rendent désormais largement accessible la vaste iconothèque du livre illustré qu'alimentent également les banques de données des bibliothèques. Les éditeurs – même si c'est encore avec beaucoup de timidité – acceptent plus volontiers de publier des ouvrages assortis de leurs figures d'origine et plusieurs collections accueillent les travaux des chercheurs, de plus en plus nombreux, intéressés à ce domaine. Colloques, numéros de revue, programmes de laboratoires universitaires se multiplient, attestant la

1 Sur les ambiguïtés de la démarche de Jean-Pierre Collinet, voir M. Cartron, « Des textes sans images ? Statuts et usages des gravures de Chauveau dans les éditions des *Fables* de La Fontaine, (1900-1995), *Textimage*, « La Fontaine en images », n° 14, hiver 2022. En ligne : https://www.revue-textimage.com/20_la_fontaine/cartron1.html.

2 <https://utpictura18.univ-amu.fr/>

vitalité d'un champ disciplinaire de mieux en mieux intégré aux études contemporaines. Grâce à cette activité, l'on découvre des livres, et d'abord des objets. Certes, ils obéissent à des codes éditoriaux dont on peut mettre au jour l'historicité, mais ils s'avèrent surtout des expériences de lecture et ils sont les occasions d'inventions esthétiques qui, sous l'angle diachronique, font comprendre les formes adoptées par le livre illustré aux époques ultérieures. Profitant des ressources de l'imprimerie, en dépit de ses rigidités techniques, et jouant avec elles, le livre illustré d'Ancien Régime témoigne d'une culture et fournit à la curiosité et au savoir un gisement d'une grande richesse.

C'est au geste d'illustrer, polymorphe et complexe, que le présent volume consacre ses contributions, sous trois angles combinés : historique, poétique et méthodologique. Dans ce geste, où dessinateur et graveur conjuguent leur talent et leur savoir-faire sous le contrôle de l'éditeur et, plus rarement de l'auteur, se nouent une action matérielle (la fabrique de l'image et son insertion dans le livre, en lien avec le texte) et un acte de sens, et on pourrait dire d'expressivité, sous deux aspects : la valorisation dans l'expression du texte de ce dont l'illustration pourra augmenter l'effet et la gestion des émotions du lecteur, mué en spectateur, le temps d'un arrêt sur des images dont la rémanence influence la lecture. L'illustrateur n'est pas seulement un « graphiste », même si les questions qu'il se pose concernent spontanément, à n'en pas douter, la ligne, le contraste, l'intensité des traits, les rapports de plans, le cadrage ; en tant qu'illustrateur, il est d'abord un lecteur. Attentif au texte, à ses détails comme à sa logique générale et à ses lignes de force, il y repère l'image frappante qu'il saura en tirer, en fonction de ce que l'on attend de lui (un frontispice, un bandeau, une série illustrée...) et des emplacements qu'on lui réserve. Une image frappante, faite pour la mémoire, telle qu'elle s'imprime dans le livre avec le dessin de pénétrer la sensibilité du lecteur, d'étonner son œil, en étant marquée par l'empreinte du texte qui se retrouve en elle. Car bien qu'éclairé sous un nouveau jour, celui du visible, il faut encore que le texte demeure sous son jour propre, reconnaissable, sans être défiguré. L'étymologie du mot « illustration », comme on sait, identifie l'image à cette faculté de *mise en lumière* en y ajoutant le *lustre*, surcroît de qualité esthétique et gain de notoriété.

Les décisions esthétiques qui régissent l'illustration impliquent des choix entre accentuations et renoncements : écarter des éléments, les gommer ou les estomper, en privilégier d'autres, les renforcer, fût-ce au prix de déformations ou de raccourcis. L'illustrateur retire dans ses traits *du* texte (l'image serait alors *portrait* du texte), ce qui le conduit à l'absenter partiellement, au point quelquefois, délibérément ou non, de le trahir. Inversement, l'illustration, qui par force réduit le texte, l'intensifie, opère en lui des regroupements suggestifs, rend saisissant ce qu'il développe, attestant du pouvoir de l'écriture relayé et éventuellement suppléé – preuve aussi de ses limites – par celui de l'image. Adossée à une lecture recompositionnelle, l'illustration ramasse le matériau textuel dans des formules graphiques condensées, cristallisées. Mais, en un mouvement complémentaire, l'image qui replie le texte en elle le déplie pour

ouvrir sa visibilité. Cette créativité, contrôlée et tout à la fois stimulée par le texte (il arrive toutefois que ce dernier soit second), est encore inséparable de conventions sociales et esthétiques, voire de stratégies, éditoriales en particulier, dépendantes elles-mêmes de tout l'écosystème économique et social qui définit le marché du livre et du public visé par l'éditeur.

Le geste d'illustrer ne cesse donc de répondre à des compromis entre ce que désire l'imagination créatrice et ce à quoi elle doit obéir. L'image en elle-même redouble cette tension, en la déplaçant sur d'autres plans : elle s'isole en un territoire autonome, d'abord matériel, pour ainsi dire tactile, cerné sur un support par un cadre, soutenu par un fond (et ainsi éventuellement détachable et nomade) ; elle trace dans l'espace du livre *son* lieu régi par des lois, celles de toute image certainement mais adaptées à ses contraintes propres, de taille et de place notamment, et soumises à des modalités de figurations spécifiques, plus ou moins codifiées selon les genres et les types d'ouvrage ; éléments plastiques et idéologiques qui confèrent à ces images leur lisibilité : gestes, positions des personnages, structuration de l'espace pour le récit illustré, hiérarchisation des informations pour les ouvrages didactiques... Mais la gravure s'intègre autant qu'elle se détache. Son territoire, découpé dans l'économie graphique du livre à la façon d'un tableau, est aussi seuil et passage par lesquels l'image agit sur le texte et le texte sur l'image. Cette performance réciproque ou cette coopération – non sans frottements – détermine une synergie relationnelle qui change les modalités de notre lecture et réclame, pour son analyse, de forger des outils théoriques aptes à l'appréhender dans ses singularités.

Les articles réunis ici témoignent de la diversité des pratiques, des supports et des dispositifs ; ils cherchent également à sensibiliser à la pluralité d'approches auxquelles convie l'étude de l'illustration. Leurs méthodes, confrontées à de multiples exemples concrets fournis par le livre illustré, s'attachent à entrecroiser les savoirs dans la mesure même où la relation illustrative qui coordonne l'image et le texte ne saurait être saisie de manière unilatérale ni résumée à des constantes prédéterminées. Cette relation doit être bien plutôt perçue dans sa mutabilité et ses modulations. À ce titre, elle pousse la recherche littéraire à renouveler ses horizons et à plaider pour la fécondité des échanges entre les disciplines.

Un premier ensemble d'études, qui inaugure ce volume, revient sur la notion même d'illustration, à laquelle on substituerait volontiers celle de figure qui paraît à Benoît Tane mieux adaptée à la fonctionnalité réelle de l'image sous l'Ancien Régime. Mais, dans son article de synthèse, Benoît Tane s'efforce surtout de développer ce qu'il nomme la « relation illustrative » préférant dégager dans le terme d'illustration un processus plus qu'un état. En s'efforçant de situer le cadre et les conditions de cette relation « non spécifiquement littéraire, pas exclusivement livresque, pas strictement chronologique, pas absolument nécessaire, [...] pas systématiquement légitime », il signale les limites de toute approche qui chercherait à unifier l'illustration d'Ancien Régime

sous des pratiques et des règles absolument établies sans prendre la mesure de ses « frontières fluctuantes ».

Stéphane Lojkin, quant à lui, théorise l'illustration narrative en observant sa structuration à travers une histoire qui est une histoire du regard et des mutations du régime sémiotique de l'image. L'illustration adapte la logique visuelle de ses compositions à des schèmes iconiques (retable, tabernacle, scène...) qui modifient le point de vue du spectateur, le tempo de l'espace, la dynamique de son occupation et la place qu'y occupent le discursif et le monstratif.

Les œuvres de Blaise de Vigenère sollicitées par Paul-Victor Desarbres nourrissent l'approche sémantique du mot « illustration », au carrefour du textuel et du visuel : l'illustration est chez cet auteur synonyme de commentaire, d'explication et elle est également supplément iconique intégré à une poétique de la *copia*. Soucieux de la mise en forme de ses écrits, en écho aux débats sur la rivalité des arts, l'humaniste dresse la théorie, tout en la pratiquant, de l'attelage du texte et de l'image non sans signaler la prudence à garder en présence du figuratif. L'illustration est exploitée chez lui sous tous ses aspects (ludique, rhétorique, didactique, esthétique, émotionnel, mnémonique et même syntaxique...), au double bénéfice de la délectation et du savoir. On lira sa saisie globale du « système » du livre illustré comme une introduction aux parties suivantes de ce volume.

La deuxième partie est dévolue à l'illustration du récit de fiction. Trung Tran détaille les processus d'emblématisation, au XVI^e siècle, des classiques de la littérature antique au moyen de leurs mises en vers et en images. L'illustration remplit ici un rôle déterminant dans la reconfiguration des textes tant du point de vue plastique qu'interprétatif : elle contribue à incarner la fable, à amplifier son agrément, son déploiement et finalement sa fictionnalité ; de là, elle multiplie les voies de son sens. Elle alimente de surcroît un nouveau répertoire figural d'images disponibles pour les artistes.

Philippe Cornuaille et Anne-Élisabeth Spica analysent les frontispices des livres de fiction illustrés, dans deux genres distincts. Le premier rapproche les images liminaires qui ont servi à introduire les éditions du *Tartuffe*. Leur comparaison fait apparaître les impératifs de l'image marquante qui président à la création de l'illustration et amènent le dessinateur à se détacher de la réalité de ce qu'il souhaite représenter, par souci de stylisation expressive. Mais Philippe Cornuaille montre aussi le devenir des illustrations, la manière dont elles sont réimprimées, recopiées. Fixées en modèles, elles circulent et s'influencent ; disponibles aux remplois, elles se greffent de livres en livres, parfois complètement détournées ou avec des modifications rendues inévitables par la matérialité des publications.

À partir du frontispice de *Zaïde*, imaginé par Romeyn de Hooghe, Anne Spica se livre à une double enquête : elle retrace l'histoire critique de cette illustration pour mettre au jour ses présupposés et ses éventuels points aveugles.

Dans sa lecture personnelle de la célèbre image, abordée à l'instar d'une énigme en figure et en rapport étroit avec la nouvelle idée du roman mise en œuvre par le récit de Madame de Lafayette, elle défend la nécessité de replacer l'interprétation dans son contexte de conception et de réception.

Les contributions d'Olivier Leplatre, Maxime Cartron et Floriane Daguisé se penchent ensuite, plus particulièrement, sur la poétique de l'illustration. Olivier Leplatre met en écho les gravures proposées par les éditions du *Télémaque* au XVIII^e siècle pour illustrer son Livre I. En relai du frontispice, mais entrant plus franchement dans la trame narrative, l'image *incipit*, au départ du texte et à l'initiale de la série illustrative, occupe une position originale. Son étude permet, notamment, de réfléchir à la légitimité de l'image et aux procédures de construction et de déconstruction qu'elle suppose pour apparaître au texte, en lui, à côté de lui et pour lui.

S'appuyant sur les gravures élaborées par François Chauveau pour *Clovis ou la France chrétienne* de Desmarets de Saint-Sorlin, Maxime Cartron observe, pour sa part, la relation de l'illustration à la temporalité. Son corpus traduit les solutions figuratives conçues par l'artiste pour pallier l'immobilité de l'image et sa logique d'espace. Mettre en action l'illustration, afin d'entrer dans le temps de l'épopée et s'adapter au flux de sa narrativité, tel est le défi que se lance Chauveau ; ses options révèlent avec quel soin l'illustrateur a exploité les virtualités offertes par les cadrages. Un motif, narratif, esthétique et symbolique (le cheval) s'impose comme une constante thématique de ses inventions ; son traitement en fait le vecteur privilégié de l'image-mouvement.

Floriane Daguisé s'arrête sur l'entreprise illustrative de Fragonard au service du *Don Quichotte* de Cervantès. C'est l'occasion de mesurer les difficultés qu'il y a à remonter la généalogie des commandes pour le livre illustré. Mais, avant tout, l'étude permet d'embrasser la globalité d'un projet esthétique. Fragonard se livre en effet à une lecture minutieuse et cohérente de l'univers de Cervantès. Les invariants de sa gamme plastique, sa signature stylistique et ses thèmes de rêverie visuelle entrent en résonance avec le monde nourri par un texte propice à l'interprétation imaginative. On voit comment l'artiste parvient à se reconnaître dans le roman en s'octroyant la liberté de créer selon sa manière et en soumettant au lecteur une vision qui actualise et sonde la profondeur du sens.

Le dernier article de la section étend le champ de l'illustration narrative aux « estampes de reproduction ». Marie-Claire Planche valide les propositions de Benoît Tane, selon lesquelles l'illustration du livre ne lui est paradoxalement pas consubstantielle, en montrant que ce type d'images connaît des vies autonomes à travers une pluralité de supports et se transforme en fonction des moyens techniques. Elle fixe son attention sur un des instruments de ces représentations : les personnages secondaires, admoniteurs de l'émotion et adjuvants essentiels de la focalisation actantielle.

On trouvera dans la troisième section quatre articles qui esquissent un petit panorama de l'emploi des illustrations en dehors des fictions, dans l'aire élargie

des Belles Lettres et de la littérature d'idées. Discutant l'emploi du mot « illustration », Sylvaine Guyot envisage le rôle complexe de l'image des feux d'artifice dans les relations de fête. Ces objets, dont sont étudiés, dans toute leur variabilité, les modes de production et de consommation, rendent manifeste l'interdépendance du scripturaire et du visuel dont ils sont constitués. Si l'image est bien le document d'une réalité spectaculaire et éphémère dont il faut restituer la merveille et éterniser l'effet, elle participe surtout à la construction sociale, politique du feu d'artifice lui-même dont « l'efficacité [...] ne se réalise pleinement que dans un agencement intermédial ». L'image n'est illustrative que dans son sens intensif, intégrée à une performance plurimodale.

L'efficace politique de l'illustration est encore l'objet de l'article de Bernard Teyssandier qui dessine le paysage du livre d'éducation princière illustré. Transfigurant l'intention pédagogique, pour la soustraire à la contingence et satisfaire au message encomiastique, l'illustration fait entrer la relation du maître et de l'élève dans des tableaux d'imagination. Le portrait du roi éduqué ne saurait être le portrait réel d'une relation qui le montrerait en situation d'infériorité. L'image a, au contraire, pour mission de déplacer la réalité pédagogique dans l'espace-temps d'une éducation sublimée, dont la figuration laisse deviner le mystère. Dans le cas de la relation de fête ou du traité d'éducation princière, l'usage politique de l'image repose sur une réévaluation de son statut et sur l'exploitation de ses pouvoirs, induisant un redéploiement des rapports de domination avec le texte.

Dans leur article sur la culture de l'image chez le jésuite Louis Richeome, Ralph Dekoninck et Pierre Antoine Fabre reviennent, à leur tour, sur la difficulté d'emploi du terme « illustration », s'il ne renvoie qu'à la dépendance vis-à-vis du texte. L'iconophilie de Richeome amène celui-ci à penser l'image comme signe de l'invisible et à écrire ses ouvrages selon une conception « scripto-audio-visuelle ». S'il est conscient des défauts de l'image, à commencer par son déficit de couleur, ces insuffisances mêmes, loin de lui nuire, participent de la beauté et de la suggestivité de l'illustration alliée au texte et prise pour elle-même, c'est-à-dire pour ce qui, évident ou énigmatique, se vit en elle à destination du regard méditatif.

Un tout autre pan du livre illustré est abordé par Adrien Paschoud à partir des écrits philosophiques de Diderot. De nouveau, l'image ne se comporte pas comme un banal redoublement du texte, en se cantonnant à sa fonction séductive. De même que, pour Louis Richeome, elle favorise des expériences de dévotion ou élabore aux yeux de Blaise de Vigenère des synthèses intellectuelles et affectives, elle donne à voir chez Diderot des expériences de pensée, des schémas, des processus mentaux ; non uniquement image de la pensée mais bien pensée en soi. Adressée à des publics complémentaires (plus ou moins savants), elle s'avère un outil épistémologique essentiel au philosophe, fruit des efforts conjuguées de l'imagination créatrice et de la raison.

Le volume se conclut sur le parcours Jeanne Duportal, l'une des pionnières des travaux sur les livres illustrés au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Outre la remise en contexte de cette étonnante carrière, Pascal Cugy évoque l'apport épistémologique de Jeanne Duportal. Bien du temps a passé depuis la parution de *l'Étude des livres à figures édités en France de 1601 à 1660* ; ses conclusions ont été complétées et, en partie, renouvelées ; elles restent pourtant les principes d'une méthode. Outre la nécessité de la collecte et du dépouillement minutieux, cette méthode établit la nécessaire évaluation des illustrations dans des réseaux de données : l'état du marché du livre et ses conditions matérielles de création et de diffusion ; la contextualisation des images et leur circulation entre elles ; la réalité matérielle de l'objet livre, les techniques d'impression et d'édition.

Interpréter les illustrations, comme chacun des contributeurs de ce numéro s'y est essayé, ne va pas de soi ou plutôt ne saurait aller de soi. Il n'existe aucune évidence de ces images si on entend par là une relation de pure transparence aux textes. Sans doute une illustration réussie inspire-t-elle une impression de justesse. Mais cette pertinence, ce bonheur de l'expression visuelle tiennent moins à la reconnaissance de ce qu'on a lu qu'à la surprise que l'illustration provoque dans l'écriture, qu'à ce qui excède la scène, le moment narré, la description, l'idée ou la vision dont elle est censée être la transposition. Les illustrations s'interprètent parce que leur simple vue ne les fait pas complètement voir : elles sont figures sous cet angle, lieux d'opacité et de surenchérissement du sens. Encore faut-il, pour les appréhender (non les lire mais bien les voir), parvenir à les situer, dans la trame complexe des éléments qui les constituent, les identifient et les intègrent et dans les stratégies, les performances qui les animent. C'est à cette situation des illustrations que se sont attachés les présents articles ainsi qu'à la réflexion sur les élaborations critiques et épistémologiques qui pouvaient, au mieux, en rendre compte.

Olivier Leplatre
Université Jean Moulin - Lyon 3
IHRIM Lyon 3 - Groupe d'Analyse de la Dynamique
des Genres et des Styles (GADGES)