

Introduction

L'illustration du livre d'Ancien Régime a déjà suscité de nombreux travaux, du point de vue de ses enjeux matériels aussi bien qu'herméneutiques. Cependant un phénomène singulier est jusque-là resté à l'écart des questionnements : celui consistant à illustrer à une autre époque un texte déjà illustré par le passé, que j'appellerai *réillustration*. Il est possible d'expliquer cette absence par deux raisons. En premier lieu, de telles images sont souvent versées au dossier de l'œuvre qu'elles illustrent, comme une modalité iconique de la réception. En second lieu, l'anachronisme – voire la transhistoricité – qu'engagerait en apparence leur prise en compte dans le processus de définition du sens des œuvres n'est pas aisé à appréhender ni à justifier. Pourtant il est possible d'observer le geste de réillustration d'un troisième point de vue, qui permet de dépasser cette aporie : il s'agirait de le définir comme une appropriation par l'image de la matière textuelle des œuvres, qui contribue à en fixer des interprétations à un moment donné. C'est ce dont témoigne l'évocation par Théophile Gautier d'une célèbre réédition de *Paul et Virginie*¹ :

L'édition nouvelle, publiée par M. Curmer et imprimée chez Everat, est un véritable chef-d'œuvre d'élégance typographique ; nous croyons difficile d'aller au-delà ; ce ne sont que vignettes, lettres ornées, fleurons, culs-de-lampe, têtes de pages, encadrements de la fantaisie la plus exquise et la plus variée ; de grandes vignettes sur bois, dessinées par Tony Johannot et gravées avec une perfection que le burin aurait peine à atteindre, forment un album séparé, d'une grâce et d'un intérêt extrêmes. Toutes les principales situations de l'histoire de Paul et Virginie y sont reproduites avec la plus poétique exactitude ; le passage du torrent, le bain dans la fontaine, la promenade au bois des pamplemousses, les ravissantes scènes dont la silhouette est restée si vive dans toutes les mémoires, rien n'y manque : chaque estampe est séparée par un papier Joseph, glacé d'un ton rose, portant écrit le nom du sujet ; nous disons ceci pour montrer le soin curieux qui a présidé aux plus minces détails de cette magnifique publication.²

1 Voir le récent ouvrage d'E. Jongeneel, *L'Illustration en majesté. L'édition Curmer de Paul et Virginie et La Chaumière indienne*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

2 Th. Gautier, « Illustrations de *Paul et Virginie* » [*La Charte de 1830*, 11 décembre 1837], *Fusains et eaux-fortes*, Paris, G. Charpentier, 1880, p. 201.

Ce passage publié en 1837 montre que la lecture, et peut-être même l'appréhension critique de l'œuvre concernée par la réillustration, peut être informée par les nouvelles images qui lui sont accolées, celles-ci concourant à en imposer une certaine lecture. Ces éléments soulèvent une série de questions pour certaines déjà bien analysées par la critique, comme celles de la reproductibilité³ et des inflexions que les illustrations successives font subir aux textes⁴. Ainsi, Trung Tran rappelle que les « images d'illustrations » sont « bien souvent soumises à la nécessité économique de la reproduction mécanique, migrant de livres en livres et de textes en textes », devenant par-là « choses instables, formes labiles, signes plurivoques⁵ ». Dès lors, il importe d'étudier la « figurabilité » de l'illustration, « mise à l'épreuve de sa reproductibilité⁶ », puisque le geste consistant à *ré-illustrer* un texte ne saurait se réduire, pour importants qu'ils soient dans ce processus, « aux impératifs matériels » et aux « règles commerciales du livre ». En effet, on peut avancer que « la pratique si fréquente du remploi et du recyclage fait malgré tout sens⁷ » en ce que « dans tous les cas où une image reparait, ailleurs et autrement que dans son environnement d'origine, elle est soumise à des opérations de montage et de remontage⁸ ».

Cependant, les spécificités de la réillustration restent à étudier, ce que le présent dossier se propose de faire en tentant de réaliser le programme de travaux appelé de leurs vœux par Olivier Leplatre et Trung Tran dans leur numéro de *Textimage* consacré à « l'image répétée » :

L'examen des régimes de l'image répétée ne saurait faire l'économie de la diachronie. Cette perspective apparaît nécessaire pour observer la permanence du phénomène de la répétition et ces diverses déclinaisons (selon la technique ou la modalité de reproduction observée), saisies au sein d'une histoire longue de l'illustration littéraire qui subit ou profite des conditions – matérielles, économiques, culturelles – caractéristiques de chaque époque⁹.

En premier lieu, il s'agit d'explorer le rapport étroit entre réillustration et mémoire des œuvres. L'exemple de l'édition Curmer de *Paul et Virginie* cité par Gautier montre que les illustrations nouvelles se comportent comme des anamnèses des textes qu'elles prennent pour objet, en accentuant leur pouvoir

3 Tr. Tran, « Défaire et refaire l'image : l'illustration imprimée à l'épreuve de sa reproductibilité technique », dans Cl. Carlin, O. Leplatre et Tr. Tran (dir.), *L'Image répétée. Imitation, copie, remploi, recyclage, Textimage - Le Conférencier*, octobre 2012 : https://www.revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/tran.pdf

4 Voir notamment Chr. Martin, « “Le premier baiser de l'amour” : la scène du bosquet de Julie et ses variations iconographiques (XVIII^e-XIX^e siècle) », *ibid.* ; O. Leplatre, « Fénelon érotique », *Cahiers du GADGES*, n° 12, 2015, p. 349-394.

5 Tr. Tran, art. cit.

6 *Ibid.*

7 O. Leplatre et Tr. Tran, « Prologomènes. Quand l'image refait figure », *L'Image répétée [...]*, *op. cit.*, https://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/prologomenes2.html

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

évoqueur, et donc en reconfigurant leur sens à un moment donné, ce que l'article de Marie-Claire Planche met en évidence à propos de *Britannicus*, tandis qu'Agnès Guiderdoni démontre tout le potentiel imaginaire et herméneutique d'images des XX^e et XXI^e siècles destinées à *La Princesse de Clèves*, dont la singularité est renforcée par l'*hapax* que constitue cette œuvre à l'origine non illustrée. Plus particulièrement, les articles rassemblés ici se penchent sur l'héritage des premières ou des plus connues des illustrations, afin d'établir une cartographie des scènes ou des passages choisis, et de mesurer la portée exacte des *topoi* qui s'en dégagent¹⁰, comme dans les cas de l'*Histoire éthiopique* étudiés par Frank Greiner¹¹, tandis qu'Olivier Leplatre réfléchit à l'invention d'une nomenclature illustrative de *La Princesse de Clèves* dans les gravures du XIX^e siècle¹². Les images-sources sont tantôt des modèles, tantôt des repoussoirs, que les illustrateurs abordent de manière allusive voire connivente (article de Michèle Rosellini sur l'Arétin), au point d'engager un dialogue avec elles, ou en les copiant et les pillant. De ce point de vue, les effets de sens produits par l'insertion d'illustrations antérieures dans un nouveau contexte éditorial et historique sont exemplaires, ce que Nicholas Dion met en évidence au sujet des actualisations contemporaines du *Traité des instruments de martyre* de Gallonio.

Les implications mémorielles du geste de réillustration conduisent en effet à interroger ses motivations, notamment idéologiques (Anne-Élisabeth Spica sur les *Fables* de La Fontaine au XIX^e siècle). Les contributeurs du présent volume explorent donc le fort lien qu'entretiennent les idées de réillustration et d'appropriation, comme le propose Bernard Teyssandier en analysant les remplois des éléments iconiques d'un portrait à l'autre du jeune Louis XIII, tandis que Sylvie Requemora étudie le rôle des supports dans le processus de réillustration, avec le cas des stèles de bois lapones dans les récits de voyage. De plus, une attention toute particulière est portée aux publics visés à travers les opérations de cadrage que réalisent les illustrateurs : perspective didactique des choix de scènes ou de passages illustrés, exemplifiée notamment par le cas des contes de Marie-

10 À ce sujet, O. Leplatre et Tr. Tran parlent de « pratique des images obligées » (*ibid.*, https://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/prolegomenes3.html).

11 À propos de *Paul et Virginie*, Jean-Michel Racault fait observer : « ainsi se met en place un processus collectif de diffusion de représentations et d'images par simple imprégnation visuelle, qui déborde très largement le cadre des lecteurs effectifs du roman, et même celui du public lisant. Détachée de son support textuel, devenue indépendante de son auteur, réduite à un scénario simplifié prenant pour points d'ancrage quelques épisodes toujours les mêmes – la scène du “jupon bouffant”, la traversée du torrent, le naufrage, la mort de Virginie –, l'histoire des deux enfants se transforme en légende, ou plus exactement en mythe, “une histoire que tout le monde connaît déjà”, selon la définition minimale mais très parlante que le romancier Michel Tournier propose de cette notion » (H. Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, éd. J.-M. Racault, Paris, LGF, « Le Livre de Poche », 1999, p. 41-42).

12 Voir O. Leplatre, « Illustrer *La Princesse de Clèves* : scènes textuelles/scènes visuelles », *Malice*, n° 12, 2021, en ligne, <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/illustrer-princesse-cleves-scenes-textuelles-scenes-visuelles#footnote-2-ref>. Voir aussi, dans le même numéro, B. Tane, « Figure(s) dans *La Princesse de Clèves*. Ce qui manque à la scène ? », <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/figures-dans-princesse-cleves-qui-manque-a-scene>

Catherine d'Aulnoy (Kim Gladu) ; connaissance préalable de l'œuvre posée comme prérequis, avec le cas des reconfigurations ovidiennes (Céline Bohnert et Maurizio Busca)¹³, ou encore singularisation des expériences et des pratiques de lecture (Marine Le Bail à propos de *Manon Lescaut* dans ses éditions bibliophiliques du XIX^e siècle), indexées sur une histoire mémorielle du regard, qu'engagent ces configurations iconotextuelles¹⁴. Postuler l'idée de réillustration revient par conséquent à postuler une dynamique des appropriations qui s'intègrent à la mémoire des œuvres et de leur appréhension¹⁵, la place et le rôle des illustrateurs étant ici central : si l'histoire éditoriale des images a un impact direct sur l'histoire littéraire, c'est parce que les nombreux artistes mentionnés dans ce numéro, de Tempesta à Christian Lacroix en passant par Erni, sont des co-élaborateurs voire des co-auteurs de l'œuvre, et non des agents de la représentation apportant un supplément de sens ou un simple ornement au texte.

Les études ici réunies s'attachent de la sorte à « analyser les différentiels de temps à l'œuvre dans chaque image¹⁶ ». De fait, les réillustrations inventent des parcours de lecture, des topographies et des temporalités de l'œuvre. Par l'intermédiaire de l'objet-livre, elles réénoncent le texte en fonction d'une approche anachronique, historiciste ou encore transhistorique, ce que Nathalie Kremer démontre à propos de l'épisode de la toile de Pénélope dans l'*Odyssée*. De ce point de vue, le but des illustrateurs varie entre volonté de mettre en scène une opération de distanciation, en exhibant les strates temporelles se superposant entre le texte et l'image, à des fins polémiques ou médiatiques, comme le prouve Christophe Schuway à propos des gravures de feux d'artifice dans le *Mercurie galant*, ou encore afin d'autonomiser les images par rapport aux textes, ce que Françoise Poulet met en évidence à propos des comédies de Corneille. Sur un plan proprement poétique, l'idée de réillustration fournit la possibilité d'explorer les relations qu'entretiennent les écritures de l'image et les réécritures du texte par son prisme, dans l'optique de « l'intégration que chaque nouvelle interprétation apporte au texte d'origine¹⁷ ». En effet, le geste de réillustration,

13 « C'est une chose charmante que de lire un livre ainsi décoré. Il serait compris par des gens qui ne connaîtraient pas leurs lettres » (Th. Gautier, « Illustrations de *Paul et Virginie* », art. cit., p. 201).

14 Selon J. Herman, les illustrations « influencent, par leur capacité évocatrice et émotive, la perception des futurs lecteurs [...]. Alors que leur fonction avouée est d'escorter et de soutenir le récit, elles peuvent aussi mener une vie plus ou moins indépendante, dans ce sens que dans l'esprit du lecteur elles peuvent insinuer une lecture déviée et biaisée du récit » (« Émotions et livres illustrés : le visage de Manon au XIX^e siècle », *Les Cahiers des para-littératures*, n° 8, p. 158).

15 « L'image répétée sert éventuellement à renforcer ou inaugurer des héritages génériques, elle confirme une tradition, inscrit une habitude visuelle » (O. Leplatre et Tr. Tran, « Prolégomènes. Quand l'image refait figure », art. cit., https://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/prolegomenes4.html).

16 G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 17.

17 G. Careri, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 17.

en dernière instance, fait exister le texte, en infléchissant son appréhension par l'intensification des affects dont il est porteur (Maxime Cartron à propos du Tasse réillustré par François Chauveau). Par conséquent, on peut pleinement l'envisager comme une *pathosformel* warburgienne :

Pour Aby Warburg, l'actualisation par la répétition ou la réactualisation (accompagnée de réinterprétations) appartient à une histoire des survivances, soutenue par la force vitale de l'affectivité. La formule du pathos [*Pathosformel*] est inséparable d'une dynamique imaginaire, d'une sorte d'émulation créatrice dont les motifs sont les moyens de resurgissement.¹⁸

Maxime Cartron
Université de Sherbrooke
CIREM 16-18

18 O. Leplatre et Tr. Tran, « Prolégomènes. Quand l'image refait figure », art. cit., https://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/prolegomenes5.html