MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Un livre, des arts ? Esthétique et littérature comparée dans l'approche de l'illustration littéraire au XVIIIe siècle

Benoît Tane

10.58048/2263-7664/591

Littérature comparée et Esthétique(s)

La confrontation de la littérature comparée et de l'esthétique, qui ne va pas sans difficultés notamment dans une approche « à la croisée des arts », est une invitation à la réflexion disciplinaire, théorique et méthodologique. Dans cette perspective, le phénomène de l'illustration littéraire permet un questionnement tout à fait central par les interactions qu'il engage entre des supports matériels porteurs de textes et d'images et entre des expériences inhérentes à la lecture et au spectacle[1].

L'illustration littéraire est une pratique ancienne mais elle connut un développement extrêmement important au XVIIIe siècle à l'échelle européenne[2]. Nous pouvons d'ailleurs en rencontrer des traces à diverses occasions. Le paratexte de certaines éditions actuelles exploite en effet notamment le phénomène : des cahiers iconographiques reproduisent des gravures tirées d'éditions du XVIIIe siècle mais parfois aussi des objets, de la tapisserie à la porcelaine par exemple, qui ont pris une œuvre littéraire comme sujet ou comme prétexte ; des couvertures de livres réutilisent des estampes anciennes, parfois recadrées et colorisées comme dans la collection Garnier-Flammarion, qui s'est fait une spécialité de ce procédé de détournement. Des expositions, autour de cas emblématiques, ont aussi mis en évidence la variété de cette production : celle

consacrée par la B.n.F. aux *Fables* de La Fontaine, œuvre dont la diffusion par un très grand nombre de supports fut rapide et plus développée encore par la suite, fit date dans ce domaine[3].

Pourtant, s'intéresser à l'illustration implique différents problèmes. D'une part, l'on voit que l'illustration n'est pas exclusivement livresque puisqu'elle a concerné une large part des arts décoratifs. L'ensemble constitue un très vaste champ de recherche qui est encore majoritairement inexploré, notamment s'agissant des arts décoratifs, peut-être du fait même de l'hétérogénéité des supports et de l'éloignement que ceux-ci entretiennent avec le texte dans les cas de cette illustration « hors le livre », mais aussi s'agissant du livre illustré, dont toute analyse implique une enquête bibliologique et dont l'accès est restreint par la nature des collections patrimoniales[4]. En tout état de cause, parler comme nous le faisons ici du livre illustré, c'est donc s'intéresser, à travers un objet et des pratiques, à un cas particulier de l'illustration. Malgré cette restriction, le choix de l'illustration livresque peut arguer du fait que les interactions des textes et des images y sont articulées à la contiguïté spatiale des uns et des autres, autant qu'à la conjonction temporelle de la lecture et du spectacle. D'autre part, si notre objet est littéraire, il est néanmoins entendu que ces interactions ne concernent pas exclusivement la littérature puisque d'autres domaines la mettent en œuvre, comme le domaine historique et le domaine technique ou, plus largement, scientifique… Par ailleurs, on considère souvent que l'illustration livresque n'a pris une importance susceptible de l'imposer comme phénomène culturel qu'à partir du XIXe siècle. Pourtant, la période qui précède cette industrialisation, et notamment le XVIIIe siècle, présente un intérêt tout particulier pour le livre illustré dans le domaine littéraire par son ampleur et par les questions qu'il soulève[5]. Mais s'il s'agit d'un fait, plus ou moins bien connu, reste à savoir dans quelle mesure une telle production historiquement datée peut engager la littérature comparée et l'esthétique – cette croisée des disciplines comme cette croisée des arts – et dans quelle mesure ces croisements sont fructueux.

De quels arts et de quels artistes parle-t-on en effet ici ? L'illustration ne fut définie comme art qu'au XIXe siècle et, outre le fait que cette définition ne va pas sans paradoxes, l'illustration apparaît au XVIIIe siècle comme le produit d'un ensemble d'artistes, peintres, dessinateurs et graveurs recourant à différentes techniques. Il conviendrait donc d'évaluer les apports respectifs de ces différents arts et de la

littérature, mais aussi de se demander si tous ces arts peuvent être subsumés par une instance ou un principe organisateur que seraient l'artiste et l'art. La réponse des bibliophiles serait tout entière contenue dans un art du livre, conçu comme une totalité quasi organique mais me semble-t-il davantage au prix d'un esthétisme que d'une approche esthétique. Aussi faut-il dépasser cette approche pour rendre compte moins de la littérature et de tel art graphique, que des moyens d'expression et de communication que sont le texte et l'image. A moins qu'il ne s'agisse d'une esthétique renouvelée, qui aurait intégré la dimension communicationnelle de l'art et la précarité de ses productions.

Pour explorer cette articulation des arts et de l'art dans cet objet qu'est le livre illustré, j'interrogerai successivement trois relations problématiques : celle qui concerne l'auteur et l'illustrateur, celle que peuvent entretenir le texte et l'image, celle que tissent une œuvre et son public.

Des artistes. Auteurs et illustrateurs

La prise en compte de l'illustration dans les études littéraires est très largement subordonnée à l'idée que le phénomène recouvre une rencontre artistique, notamment dans deux grands cas de figure. Le premier cas est celui de l'illustration réalisée ou contrôlée par l'auteur même du texte ; on pense en effet spontanément par exemple aux dessins de Victor Hugo[6] ou à l'illustration par William Blake de ses propres œuvres. De telles entreprises semblent lier intimement l'écriture et le dessin, par le support papier qu'ils partagent et par les pratiques manuscrites qu'ils convoquent : Hugo a accompagné toute sa production scripturale de dessins, tandis que Blake a produit, jusqu'à sa mort, des livres entièrement gravés qui constituent en outre un cas rarissime de livres autographes, de la conception au tirage[7]. Le second cas est celui des images dues à un illustrateur qui a une légitimité plus large en tant qu'artiste, et qui n'est d'ailleurs souvent pas exclusivement un illustrateur : en témoigneraient par exemple les lithographies réalisées par Delacroix pour *Hamlet* entre 1834-43[8], celles de Bonnard pour Verlaine en 1900, celles de Dali pour *Don Quichotte* en 1957… Dans cette logique, spécialistes des auteurs et spécialistes des illustrateurs ont d'ailleurs les mêmes critères, les littéraires prenant comme point de départ des textes reconnus et les historiens de

l'art privilégiant « les livres d'artistes » (où « artistes » est entendu d'abord comme « artistes peintres »). Et l'interdisciplinarité entre l'analyse littéraire et l'histoire de l'art ne s'opère qu'au profit des rencontres entre un auteur génial et un peintre de génie…

Ce parti pris de l'autorité créatrice, qui engage une conception très orientée de l'illustration, pose problème pour l'appréhension plus large du phénomène et ce, pour trois raisons au moins, quoique d'importance variable.

D'une part parce que les exemples auxquels va la préférence des commentateurs s'avèrent minoritaires dans la production. Aussi impliquent-ils les limites qui touchent une approche qualitative de la production culturelle. Cette approche aurait tendance à s'imposer assez largement dans le domaine littéraire, quoique le débat sur la prise en compte des *minores* existe. Elle est en revanche particulièrement problématique dans le domaine historique dont relève une discipline comme l'histoire du livre, qui s'est construite sur le modèle de l'Ecole des Annales : la nécessité d'une histoire quantitative du livre[9] s'est imposée de longue date à présent et donné lieu à de nombreux travaux. Les éditions de livres illustrés convoquent d'ailleurs d'autant plus ces questions historiographiques et sociologiques que la présence des images redouble le problème : celles-ci entraînent globalement un prix d'achat élevé qui réserve ces publications à une clientèle particulièrement aisée mais elles peuvent aussi recouvrir une production populaire ; il n'est pas pour autant certain que la concurrence des textes et des images soit plus intense dans cette dernière : certes, pour un lectorat illettré, les images tendraient nécessairement à se substituer au texte mais il s'agit moins dès lors d'une concurrence que d'un changement d'économie générale du livre illustré. En d'autres termes, les rapports du texte et de l'image sont peut-être fondamentalement différents dans des productions qui s'adressent à des publics aussi contrastés, mais l'image n'en devient pas pour autant un *medium* transparent dont l'appréhension serait immédiate : dans les fascicules populaires illustrées, elle peut convoquer une culture fondée sur la reprise et la variation de motifs (re)connus par le spectateur.

En outre, l'illustration du XVIIIe siècle est elle-même souvent perçue sous un angle esthétisant. Cette production a en effet longtemps été soumise aux grilles de lecture de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, lorsque ces éditions étaient revenues à la mode et faisaient l'objet de collections autant que d'études bibliologiques : la portée

épistémologique de celles-ci, qui s'appuient sur une histoire du livre documentée et souvent même d'une érudition extrême, est partiellement obérée par ces circonstances esthétisantes. Le cadre bibliophilique induit notamment des choix quant aux bornes historiques et géographiques. L'hégémonie accordée à la production française, surtout à « l'Âge d'or » des années 1750-1774[10] a en effet entraîné une vision réductrice du reste de la production européenne alors que les circuits de l'édition ne coïncident pas avec le cadre national auquel on a cantonné ce qui était conçu comme un art plus que comme une pratique éditoriale. J'ai montré ailleurs la permanence et la fortune de cette chronologie, qui fait fonds d'un « goût français » porté à son comble par la rencontre de l'esprit et du savoir faire[11]. Cette approche presque nationaliste, dénoncée par d'autres historiens de l'art à la même époque[12], est mise à distance par les historiens du livre aujourd'hui : outre le fait qu'un livre illustré peut lui-même renvoyer à l'affirmation d'un pouvoir symbolique[13], la production est davantage replacée dans un contexte plus large, notamment européen[14].

Surtout, le XVIIIe siècle vient perturber la vision que nous avons de la répartition des rôles, qui pose problème au critère même de l'autorité. On ne parle en effet pas de livre d'artistes avant le XXe siècle et on n'emploie pas davantage le terme d'« illustrateur » avant le XIXe siècle, en anglais d'abord puis en français, au point que Philippe Kaenel voudrait qu'il n'y ait de « métier d'illustrateur » qu'à partir de cette époque[15]. Le paradoxe tient au fait que cette naissance du métier dans le cadre d'une édition passée au stade industriel coïncide aussi avec l'élévation d'une partie de cette production au rang d'art ; à moins que ce paradoxe ne fasse que recouvrir une logique industrielle bourgeoise : produire pour le plus grand nombre et collectionner les objets rares… Dès le XVIIIe siècle pourtant, après le recours aux peintres au début de la période, se développent réellement des « vignettistes » spécialisés. Par ailleurs, la séparation de la production entre différentes corporations, puisque telle était la division légale des tâches sous l'Ancien régime, favorise plutôt la spécialisation, non seulement des peintres par rapport aux graveurs mais aussi des graveurs d'images volantes grand format par rapport à celles, de petit format, qui sont notamment destinées à être insérées dans les volumes de textes littéraires ; on pourrait aussi associer à ce mouvement de spécialisation la dissociation entre le dessin original et l'opération de gravure proprement dite, indiquée par les signatures multiples d'une estampe : le peintre (X *pinxit*), le

dessinateur (X *delineavit*) et le graveur (X *sculpsit*), quelque soient les différentes techniques de ce dernier (essentiellement à l'eau-forte mais aussi parfois avec des retouches au burin). S'il s'agit bien d'un métier, l'illustration ne s'impose pas dans le système des arts puisque la gravure représentée l'Académie est paradoxalement la gravure de reproduction.

Dans une très instructive livraison de 2002 de *La Lecture littéraire*, « Lire avec des images au XIXe siècle en Europe »[16], pour l'essentiel consacrée à des cas d'illustration sous le contrôle de l'auteur du texte littéraire, Jean-Louis Haquette qualifiait de « non-auctoriales » les séries d'estampes pour *Paul et Virginie* qui n'ont pas été réalisées sous la direction de Bernardin de Saint-Pierre[17]. L'article s'intéresse pourtant principalement aux éditions « supervisées » par l'auteur, en évoquant, en guise de conclusion, celles auxquelles il n'a pas pris part. Jean-Louis Haquette prend d'ailleurs soin de ne pas utiliser de terme positif comme « auctorial », qui renverrait clairement à une lecture du livre illustré orientée par la présence de l'auteur… du texte nécessairement. De fait, en s'interdisant l'emploi de ce terme, on serait amené à développer la caractérisation, extrêmement variable, des modalités d'interventions de cet auteur. Il revient à ma connaissance à ce comparatiste d'ouvrir cependant la voie à un système terminologique qui, de façon partielle et peut-être incidente ici, renvoie le lecteur aux modèles de la narratologie. Gérard Genette, dans *Seuils*, parle par exemple notamment de paratexte « auctorial », lorsqu'il émane de l'auteur de l'œuvre auquel il introduit, « éditorial » lorsqu'il est pris en charge par l'instance de publication ou simplement « allographe », par défaut, lorsqu'il tient à une instance différente des deux premières[18].

En suivant cette terminologie, l'illustration auctoriale s'opposerait assez nettement à une illustration éditoriale. Il faudrait dès lors réserver le terme « auctorial » au cas très particulier que nous venons d'évoquer des illustrations non seulement contrôlées mais spécifiquement réalisées par l'auteur du texte. Le « livre d'artiste », au fond un « livre d'illustrateur », pourrait ainsi à bon droit se prétendre un « texte illustratorial », pris en charge par l'illustrateur. Mais l'illustration éditoriale devrait encore distinguer les cas exclusivement éditoriaux des cas dans lesquels l'auteur intervient dans le processus éditorial, se limitant à accepter mais décidant parfois, voire encadrant l'illustration de son œuvre par une véritable collaboration. Ce fut le cas de Rousseau pour *La Nouvelle Héloïse*, dès 1760 par exemple, mais à tel renfort de recommandations, d'exigence et de

remontrances dans la correspondance de l'auteur à chaque étape du projet et des tirages des différents états des estampes que, si le romancier s'affirme comme un partenaire majeur de l'édition illustrée, c'est pour mieux dire ensuite à quel point le résultat ne lui convient pas.

On voit que la logique d'autorité n'est pas pleinement satisfaisante et que l'illustration doit être conçue comme un processus et non comme un produit. Il s'agira donc non seulement d'éviter de parler des images elles-mêmes comme autant d'« illustrations », mais de prendre conscience du fait que le processus d'illustration recouvre un rapport de force dans lequel les échelles de valeur – celles de l'approche littéraire comme celles de l'histoire de l'art – ne s'appliquent pas de façon simple. On pourrait d'ailleurs dire – et la régler ainsi partiellement – que la question de l'autorité artistique porte essentiellement sur la création, si autre chose n'était pas en jeu dans ce phénomène, qui engage plus directement encore la comparaison du texte et de l'image.

Des moyens. Le texte et l'image

Cette présentation n'est pas le lieu d'une exploration développée de la longue histoire et des enjeux complexes de la relation entre le texte et l'image. On sait que l'*ut pictura poesis* horacienne, qui demandait à la littérature d'être « comme » la peinture, c'est-à-dire aussi immédiatement frappante qu'elle, a subi un véritable retournement de la Renaissance, qui en a fait le point de départ d'une théorie de la peinture qui, pour prétendre à un statut comparable à l'art littéraire, devait en emprunter les principes, aussi bien rhétoriques (composition, figures de style) qu'intellectuels (érudition, primat de la ligne et de l'idée…[19]). La fin du XVIIIe siècle tend plutôt à établir les spécificités des effets mais aussi des moyens picturaux, soit en rétablissant des « frontières » pour reprendre le mot de Lessing dans le sous-titre du *Laocoon*, soit en faisant entrer le spectateur dans la profondeur de l'image, comme chez Diderot[20]. Le développement des synesthésies esthétiques n'est pas le simple prolongement de cet investissement de l'espace par le spectateur : l'exploration des « correspondances » s'attache essentiellement à l'effet des différents arts, rapprochés de ceux des différentes sensations. Dans cette perspective, la littérature comparée a un rôle central à jouer, non seulement parce qu'elle s'est trouvée presque originellement nourrie de cette rencontre

des arts[21] mais aussi parce qu'elle est à même d'inscrire l'analyse de l'illustration dans une histoire et une esthétique du livre transnationale et trans-artistique. Le dépassement des arts, multiples et spécifiques, par la prise en considération des modalités de communication peut enfin parfois paraître effectué par la mise en avant du couple « texte et image », voire du binôme « texte/image » prétendument plus neutre mais qui recouvre bien souvent une subordination de la seconde par le premier, ou davantage encore par les pôles du « verbal » et du « visuel »[22]. Au-delà des termes, ce qui doit être postulé tient à la différence de ces deux systèmes de signes ; dans cette logique, on peut exploiter pleinement le cas non seulement particulier de relations du texte et de l'image que constitue le livre illustré du XVIIIe siècle mais encore le cas emblématique de la relation « texte/image », au sens où nulle part ailleurs la juxtaposition matérielle des deux moyens d'expression ne se rencontrerait à ce point.

L'approche bibliophilique dont nous avons parlé interfère également avec l'approche de l'illustration dans cette perspective, notamment avec l'appréhension de la forme que prend cette présence de l'image dans le livre. Historiquement, cette bibliophilie, largement partagée au XIXe siècle, semble assez nettement tributaire des Goncourt qui ont consacré plusieurs fascicules de leur *Art du XVIIIe siècle* aux illustrateurs, ensuite rassemblés en un volume titré « Les vignettistes » et qui faisait pendant aux « peintres » [23]. En défendant le « petit goût » contre le grand goût de la peinture d'histoire et en affirmant que « Le XVIIIe siècle est le siècle de la vignette », les Goncourt ont voulu promouvoir l'art du livre et de l'illustration mais ce faisant, ils ont non seulement contribué à l'occultation de l'imagerie populaire mais ils ont aussi opéré une réduction de l'illustration. L'image envahirait matériellement le livre : page de titre, vignettes en demie page, culs-de-lampe… au détriment du texte réduit à la portion congrue.

Dans cette perspective, ce livre bibelot trouverait son meilleur exemple dans une édition entièrement gravée comme celle des *Baisers* de Dorat (1770), dont on considère généralement que le texte n'a aucun intérêt et qu'il n'est que le prétexte d'images caractéristiques de l'époque rococo, galante et plaisamment superficielle. Or, cet exemple est surtout archaïsant ; il clôt une période et relève du tour de force, à une époque où l'impression des textes est devenue extrêmement banale. Depuis l'époque de Gutenberg, à l'exception de rares livres entièrement xylographiques au XVe siècle et de tout aussi rares livres entièrement gravés sur cuivre comme *Les Baisers*, les textes sont

constitués de caractères mobiles. Les seuls autres textes gravés sont les légendes des images, que la corporation des imprimeurs d'estampes volantes ne peut imprimer qu'en peu de lignes sous ses grandes images isolées.

En outre, alors que la gravure sur bois, qui s'était développée depuis le XVe siècle, est une technique de gravure en relief qui permettait d'imprimer l'image en même temps que le texte, dont les plombs sont également en relief, en revanche, la gravure sur métal, qui se fait quant à elle « en creux », requiert une presse spécifique pour son impression, qui est en outre souvent réalisée par d'autres artisans que celle du texte. Cette particularité a pu encourager le développement d'estampes pleine-page, reliées dans le volume par la suite. En outre, la page de titre gravée, dans laquelle le texte du titre est encadré dans un ensemble figuratif, souvent architectural, n'est plus à la mode alors qu'elle l'était encore au XVIIe siècle. Elle cède le pas à la page de titre typographique telle que nous la connaissons, face à laquelle le frontispice peut être entièrement consacré à l'image.

L'illustration est très souvent constituée de ces frontispices, de cette image placée en face de la page de titre ou du début du texte. Ce dispositif peut être repris à chaque volume de ces œuvres en général volumineuses. Mais l'estampe peut aussi être placée en face du texte auquel elle renvoie, ce que souligne l'indication destinée au relieur, dans un angle de la feuille.



« La matinée à l'Angloise », gravure sur cuivre de Flipart d'après Gravelot pour *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, 12 cm x 7,5 cm (collection particulière, cliché B. Tane)

Alors même qu'elle relève du supplément, supprimable et superflu, cette estampe prend pleinement son sens quand on la considère dans son contexte éditorial, associée non seulement au texte mais à ce face à face avec la page imprimée auquel elle participe dans l'objet livre. L'image n'envahit donc pas le livre à la façon d'un débordement végétal auquel on associe l'esthétique rococo. Pour nombreuse qu'elle soit, elle n'est pas sous le signe du mélange comme cela a pu être le cas à certains moments et certains endroits de la production médiévale et comme ce le sera encore dans une partie de la

production du XIXe siècle.

La prise en charge de l'illustration est donc le lieu d'une véritable histoire littéraire du livre qui associe étude littéraire, histoire de l'art et histoire du livre, dont certains travaux de comparatistes peuvent témoigner[24]. Cependant, s'il y a bien moins une invasion qu'un partage des « espaces du livre » au XVIIIe siècle, l'époque montre que les images organisent avec le texte un parcours qui est celui de l'appréhension, et peut-être de sa constitution, par sa réception même, de l'œuvre de fiction.

De l'œuvre d'art. Des objets et des publics

L'illustration doit participer de la réception, au sens large, de l'œuvre mais il est loin d'être simple de lui assigner une place dans le système que constitue la réception. Hans Robert Jauss distingue en effet deux aspects : d'une part, la « réception » au sens strict de la « *Rezeptionsästhetik* », qui recouvre ce qui relève du lecteur, conçu comme un récepteur dont on prend en considération les impressions et les sentiments ; d'autre part « l'effet » (« *Wirkung* »), qui renvoie à tout ce qui est déterminé par le texte lui-même[25].

Lorsqu'il explore la réception, au sens restreint, Jauss envisage évidemment dans ce cadre toute une production distincte du texte littéraire, comme indice des réactions du récepteur ; en revanche, il ne mentionne pas, à ma connaissance, l'illustration et s'intéresse exclusivement à la production textuelle. S'il déplore en outre le fait que l'on ait multiplié les études dites « de réception » comme de simples substituts aux études sur « les fortunes littéraires » de telle ou telle œuvre[26], on pourrait de surcroît regretter l'usage abusif qui est fait de « l'image de » tel ou tel élément dans des textes ; par glissement, on considère implicitement que les images, représentations graphiques matérielles, sont une partie de cette « image » globale, en faisant de ce fait l'économie de l'analyse de la nature des images elles-mêmes.

Or, si l'on dit souvent que l'illustration est une « lecture » de l'œuvre, c'est avec l'idée que l'image serait la trace de l'interprétation du texte par un artiste lecteur ; le terme d'« interprétation » ne semble fréquemment utilisé que pour montrer que cet artiste s'affranchit du texte. On le jugera d'ailleurs souvent plus intéressant qu'un illustrateur trop contraint par le texte et jugé servile, comme le montre la nuance péjorative de bien

des usages du terme « Illustration ». Ce lien que l'image d'illustration entretient avec un texte qui l'inspirerait est une idée particulièrement trompeuse. Les spécialistes d'iconographie inclinent à penser qu'une image s'inspire davantage d'une autre image que du texte qui est censé en être la source : la réflexion peut être mise en œuvre par les historiens de l'art, comme les travaux de Meyer Schapiro que nous évoquions précédemment, mais il s'agit d'une approche pleinement comparatiste, comme Jean-Pierre Dubost en a fait la démonstration à travers ses analyses du corpus libertin[27].

Ne serait-il pas dès lors plus intéressant d'articuler l'illustration à l'autre pôle, celui de « l'effet », selon Jauss ? Associée au texte par un lecteur devenu spectateur, l'illustration participe en effet directement de ses modalités de réception. L'opposition de Jauss pose cependant problème parce qu'il fait du texte le lieu de l'inscription de ces effets, qu'ils soient explicitement programmés ou qu'ils en déplacent le programme. Or pour rendre compte de l'illustration, il faut déplacer l'analyse sur l'œuvre du texte vers le livre comme dispositif de communication. Gérard Genette évoque les illustrations dans une liste très ouverte et très lacunaire :

> Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins d'un livre[28].

Il peut sembler à première vue qu'une pétition de principe littéralement existentielle fasse passer le « paratexte » du statut d'accessoire à une donnée participant de l'être au monde du texte. L'auteur mentionne d'ailleurs encore les illustrations peu après comme un exemple de paratexte non textuel. Pourtant, il n'y revient plus lorsqu'il développe davantage le « péritexte éditorial »[29], pourtant directement lié au volume du livre comme les « formats, collections, couvertures et annexes, page de titre et composition ». Force est de constater que si, par principe, le théoricien postule que le péritexte n'est

pas exclusivement textuel, en revanche en vertu d'un autre principe, implicite cette fois-ci, celui du texte comme champ de compétence du littéraire, il n'inclut pas l'illustration dans ses analyses. Il s'agit pourtant d'un véritable élément à prendre en compte dans une approche de pragmatique littéraire ; l'illustration est d'ailleurs mentionnée comme telle par Dominique Maingueneau dans son manuel consacré à ce type d'approche... mais il n'en développe pas davantage l'analyse[30]. Il faut d'ailleurs tenir compte, pour finir, du risque potentiel que comportent de tels éléments pour une approche comparatiste qui serait contrainte par le cadre exclusivement historique. Cependant, la prise en considération de la position de l'observateur lui-même élargit la perspective : la réception historique est elle-même insérée dans un dispositif d'analyse qui engage le récepteur actuel du livre illustré, fût-il ancien. Ces deux niveaux ne coïncident pas et se contredisent peut-être parfois : c'est le propre des enjeux de l'imaginaire, que l'illustration du livre met en mouvement.

Il ne s'agit donc pas de revendiquer de façon exclusive un objet d'étude puisque la littérature comparée défend davantage une démarche spécifique que des objets qui lui seraient inféodés mais il me semble qu'aux trois niveaux que j'ai explorés, le livre illustré entre de façon fructueuse dans des corpus comparatistes, alors qu'il pose problème comme objet artistique.

En tant qu'objet aléatoire, il ne relève pas en effet de cette collaboration de l'illustrateur et de l'auteur qui le réserverait à une analyse des modalités de la création : l'absence d'accord, voire le refus de l'auteur, et plus simplement le décalage temporel (dont témoignerait non seulement le *Don Quichotte* illustré par Dali mais aussi quantité d'exemples plus inattendus comme la vogue du *Roman comique* de Scarron dans l'illustration des années 1720-1740, en France, en Angleterre et en Allemagne), resituent le livre illustré dans une relation de dépendance certes mais ouverte à tous les déplacements.

En tant qu'objet hétérogène, il échappe en outre à l'indexation des arts et des modes d'expression sur le modèle textuel auquel il est irréductible : on n'est pas ici dans le jeu toujours ambivalent des synesthésies et des correspondances mais bien dans une comparaison possible du fonctionnement respectif des textes et des images, une esthétique comparée dont le congrès de 2005 a amorcé le réexamen[31].

En tant qu'objet extra-textuel, il convoque enfin nécessairement la réception d'une œuvre et appartient à un ensemble, des traductions et des réécritures, aux transpositions génériques et artistiques. Cet ensemble engage une esthétique reliée aux théories de la fiction et de la lecture, à partir du moment où la fiction n'est pas seulement conçue comme le contenu d'un texte de fiction mais comme ce qui anime l'œuvre d'art, et où la lecture est susceptible d'englober toutes les modalités de lectures, jusqu'à la non lecture[32] et au spectacle des images. Dans cette perspective, la théorie de la lecture-spectacle serait une théorie nécessairement comparatiste de la fiction à travers ses différentes manifestations. Celles-ci fondent un ensemble qui n'est pas la reconstitution d'une réception historique, pas plus qu'il n'est une collection d'esthète : elle rend le comparatiste partie prenante d'un réseau unique avec lequel s'établit une relation d'ordre esthétique, c'est-à-dire jouissive et critique à la fois.

1 Sur l'illustration comme relevant du champ visuel et non, même métaphoriquement, de la seule lecture, voir ma thèse « 'Avec figures…' Roman et illustration au XVIIIe siècle (Marivaux, Richardson, Rousseau, Rétif de la Bretonne) », 2004 ; publication prévue aux Presses de l'Université Laval, à Québec.

2 Il y a peu d'ouvrages sur l'illustration à cette échelle. Les études sont souvent nationales mais sont fréquemment amenées à élargir leur approche du fait même des aires éditoriales qui sont, elles, transnationales (Voir par exemple Henri-Jean Martin, Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. I, « Le livre conquérant (du Moyen Âge au milieu du XVIIe siècle) » ; t. II : « Le Livre triomphant (1660-1830) », Promodis, 1982 et 1984).

3 Voir le catalogue de l'exposition présentée à la B.n.F. : *Jean de la Fontaine*, Claire Lesage (dir.), B.n.F., Seuil, 1995.

4 Les bases de données accessibles en ligne permettent cependant à présent de prendre connaissance de très nombreux documents. On peut également trouver des illustrations dans les ouvrages mis en ligne, pour peu qu'ils aient été numérisés en mode « image ».

5 Je profite de l'occasion du congrès pour esquisser les grandes lignes de ce questionnement, en renvoyant à un certain nombre de publications récentes ou en cours.

6 Pour Victor Hugo, voir le classique *Soleil d'encre*. *Manuscrits et dessins de Victor Hugo*, Catalogue de l'exposition du Musée du Petit-Palais, Paris-Musées, 1985. Le site de la B.n.F. propose en outre nombre d'éléments d'une autre exposition, présentée en 2002 : « Victor Hugo, l'homme océan ». Pour la fascination des écrivains dessinateurs, voir également le plus récent *L'Un pour l'autre. Quand les écrivains dessinent*, Catalogue de l'exposition de l'IMEC, Olivier Corpet, Jean-Jacques Lebel, Claire Paulhan et al. dir., Buschet-Chastel, 2007.

7 Voir Henri Lemaître, *William Blake. Vision et poésie*, Corti, 1985.

8 Sur ce cas, voir le bref *Delacroix et Hamlet*, Yves Bonnefoy, Arlette Sérullaz, R.M.N., 1993.

9 Voir les travaux de Robert Estivals et de Henri-Jean Martin.

10 Cette expression est récurrente chez Louis Réau (Louis Réau, *La Gravure en France au XVIIIe siècle : la gravure d'illustration*, Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1928). Pour mémoire, selon l'auteur, entre 1700 à 1750, en l'absence d'illustrateurs spécialisés, les livres illustrés étaient rares et étaient le fait de contributions exceptionnelles de peintres de métier en France (Coypel pour *Daphnis et Chloé* en 1718, Claude Gillot pour les *Fables* de Houdart de La Motte en 1719, Boucher pour les *Œuvres* de Molière en 1734 et Oudry, qui fournit dès 1729-34 des dessins qui serviront à l'illustration des *Fables* de La Fontaine en 1755…). La période 1750-1774 est caractérisée par ses « vignettistes » spécialisés (Gravelot, qui illustre le *Décameron* de Boccace en 1757 avant bien d'autres titres, Marillier, qui reçoit commande de quantité d'œuvres complètes, Eisen, qui dote d'estampes les *Contes* de La Fontaine dans l'édition dite des « Fermiers généraux » en 1762, les *Contes moraux* de Marmontel en 1765, *Les Métamorphoses* d'Ovide en 1767, *Les Baisers* de Dorat en 1770…). De 1774, fin du règne de Louis XV, à 1800, l'art de l'illustration voit encore les réussites de Moreau le Jeune avant de « mourir en beauté » avec les *Contes* de La Fontaine par Fragonard en 1795 et *Les Amours pastorales de Daphnis et Chloé* par Prud'hon en 1800. La boucle semble parfaite entre les deux bornes de ce panorama, deux éditions illustrées inspirées par le texte antique de Longus, dans une version rocaille puis dans une version néoclassique.

11 Benoît Tane, « Le livre illustré au XVIIIe siècle. L'œuvre au risque de sa défiguration », in *Esthétique du livre*, actes du colloque org. par Ségolène Le Men, Alain Milon, Marc Perelman, janvier 2007, INHA-Nanterre, Presses de l'Université de Nanterre, 2010.

12 André Blum, *Les Origines de la gravure en France. Les estampes sur bois et sur métal. Les incunables xylographiques*, G. Vanoest, Paris, Bruxelles, 1927, préface du comte A. de Laborde, p. V-VIII, p. 1.

13 Voir par exemple, sur les implications sociopolitiques de l'édition des Fermiers Généraux, le récent ouvrage de David Adams : Taxes*, copperplates and propaganda : the Fermiers Généraux edition of La Fontaine's* Contes et nouvelles en vers *of 1762*, Oxford, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century-SVEC*, novembre 2006.

14 Cet élargissement se manifeste dans des ouvrages historiques (Jean Adhémar, *La Gravure originale au XVIIIe siècle*, éd. Somogy, 1963 par exemple) ou dans des contributions à de vastes recherches collectives : Alain-Marie Bassy, dans la section « Texte et image » qu'il rédige dans *L'Histoire de l'édition française* élargit ainsi la perspective géographique et temporelle, opposant la « crise du livre illustré » (1690-1710) et les « heures de gloire » (1755-1775) (*L'Histoire de l'édition française* II, éd. cit., p. 140) ; Philippe Kaenel, dans l'article « Illustration » du *Dictionnaire européen des Lumières*, fait le tour du marché du livre illustré hors de France (Leipzig, Londres, Amsterdam…) (*Dictionnaire européen des Lumières*, Michel Delon (dir.), P.U.F., 1997) ; voir aussi le colloque organisé par Nathalie Ferrand, *Traduire et illustrer le roman dans l'Europe des Lumières*, Munich, 2007, à paraître.

15 Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005 [Editions Messene, 1996].

16 *La Lecture littéraire*, Revue du Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire de l'Université de Reims, n°5-6 « Lire avec des images », Evanghélia Stead dir., avril 2002. Ce volume réunit les actes d'une journée d'étude qui eut lieu en janvier 2000. Voir à ce sujet le compte-rendu que j'ai consacré à cet ouvrage sur Fabula.

17 Jean-Louis Haquette, « Le discours de l'image dans les éditions de 1789 et 1806 de *Paul et Virginie* », in *La Lecture littéraire*, n°5-6 « Lire avec des images », Evanghélia Stead dir., avril 2002, p. 17, p. 21.

18 Gérard Genette, *Seuils*, 1987, p. 14.

19 Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XVe-XVIIIe siècles*, trad. française de Maurice Brock, Macula, 1998 [*Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, 1967].

20 Sur la mise en perspective de cette question dans la pensée de Diderot, voir Stéphane Lojkine, *L'œil révolté. Les* Salons *de Diderot*, Jacqueline Chambon, 2007.

21 On pense à l'ouvrage d'Etienne Souriau, *La Correspondance des arts, Eléments d'esthétique comparée*, Flammarion, 1947.

22 Je renvoie pour une synthèse récente à l'article intitulé « Texte et image ou verbal et visuel ? » dans lequel Bernard Vouilloux brosse le panorama et explore les implications de différentes formulations de ce couple du texte et de l'image ; cependant, son analyse prend place dans un volume, issu d'un colloque Cerisy de 2003, lui-même paru sous le titre : *Texte/Image : nouveaux problèmes* (Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 17-31), le choix de cette formulation étant revendiqué pour sa neutralité. Liliane Louvel a d'ailleurs publié plusieurs études en utilisant cette formulation. Jean-Louis Tilleuil montre quant à lui que ce choix n'est pas anodin et qu'une telle formule reprend le modèle d'autres couples antagonistes (cf. Jean-Louis Tilleuil, « Comment aborder l'étude du couple texte-image ? Epistémologie et sociopragmatique d'une relation problématique », in Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, 2005). En tout état de cause, la formule « Texte/image » est francophone, et si l'on peut faire l'hypothèse qu'elle reprend l'anglais « *word and image* » (voir le choix de l'*International Association of Word and Image Studies* et de la revue *Word and Image*, qui lui fut liée), la terminologie n'est pas sans faille dans ce domaine : on a ainsi traduit le titre de Meyer Schapiro, *Words, Script and Pictures*. *Semiotic of Visual Language* (1996), par « *Les Mots et les images* » (Macula, 2000), en reprenant le titre de la première et principale partie de ce recueil publié à la mort de Schapiro ; cette partie, intitulée *Words and pictures, On the literal and the symbolic in the illustration of a Text*, était la reprise d'un article ancien (1969) et d'une conférence encore ancienne (1960), dont une traduction française avait en outre déjà été publiée sous ce titre (Mouton, 1973) alors que ce n'est précisé nulle part dans ce volume.

23 Ces études monographiques parues à partir de 1859 et pendant près de quinze ans, largement reprises d'articles antérieurs, furent réparties dans l'édition Rapilly, en 1874, en deux volumes regroupant les peintres d'une part et d'autres artistes qui, pour être parfois peintres, avaient pour point commun d'être aussi des dessinateurs qui fournirent les sujets de nombreuses estampes ; le second volume devient chez Quantin celui des « vignettistes », distingués des « peintres ».

24 Les travaux des comparatistes de Reims en sont un exemple probant. Outre les travaux d'Évanghélia Stead mentionnés à travers le numéro de la Lecture littéraire, je pense aussi au colloque organisé par Jean-Louis Haquette en avril 2008 : « Visages du livre. L'iconographie de la page de titre », dont les actes sont à paraître.

25 Hans Robert Jauss, « L'esthétique de la réception, une méthode partielle », Postface de « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe » (1975), repris et trad. dans *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard, Gallimard, 1978, p. 269.

26 *Ibid*., p. 266.

27 Jean-Pierre Dubost, « Notices sur les gravures libertines », in *Romanciers libertins du XVIIIe siècl*e, vol. I, Patrick Wald-Lasowski, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. LXI-XCIX ; voir aussi *L'Enfer de la bibliothèque. Eros au secret*, Marie-Françoise Quignard, Raymond-Josué Seckel (dir.), B.n.F., 2007.

28 Gérard Genette, *Seuils*, éd. cit., p. 7-8.

29 *Ibid*., p. 13.

30 Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Dunod, 1993.

31 *Correspondances : vers une redéfinition des rapports entre la littérature et les arts*, Chris Rauseo, Karl Ziegler, Arnaud Huftier org., Université de Valenciennes, 2005.

32 Pour cette conception de la lecture, voir les travaux de Pierre Bayard et les articles issus du colloque de Londres (Elise Aru, Cécile Bishop, Alex Robbins, Léa Vuong org., King's College, novembre 2009) en ligne sur Fabula.