



N°1 En marge

-Marie-Claire Planche-Touron

De l'usage de la lettre dans la gravure d'illustration

Le livre à figures qui s'inscrit dans la continuité du manuscrit enluminé et des incunables ornés de gravures sur bois, se développe de manière tout à fait remarquable aux XVII^e et XVIII^e siècles. La taille-douce propose alors des compositions plus fluides, plus subtiles qui illustrent différemment les textes. La fabrication du livre s'en trouve modifiée en raison des nouvelles presses nécessaires à l'impression des plaques de cuivre gravées à l'eau-forte ou au burin. La mise en page se normalise : les frontispices ornés agrémentent ou se substituent à la page de titre, les vignettes prennent le plus souvent place sur la page de gauche. On pourrait de ce fait penser que le monde de l'écrit et celui de l'image sont bien délimités. Cependant, la présence de la lettre dans la gravure vient troubler cette séparation entre l'écrit et le visuel. C'est en marge du texte et en marge de l'illustration que se situe la lettre ; dans ces dispositions, que sert-elle, le texte ou l'image ? En effet, la vignette illustre le texte en résumant l'action ou en en représentant un instant choisi. Si elle offre peut-être au lecteur un divertissement visuel, elle doit surtout être la transposition dans un autre support d'une narration. Le dessinateur et le graveur montrent alors leur capacité à traduire une histoire et les sentiments des personnages. Leur art est un art autonome, les sujets représentés sont *lisibles*, déchiffrables, alors pourquoi légèrer la vignette et qui préside à ces choix ?

L'illustration du livre a un statut bien particulier, dans un jeu de miroirs que la méconnaissance des conditions de sa réalisation renforce. En effet, les renseignements

concernant les commandes faites aux illustrateurs, les rapports entre l'éditeur, l'auteur et le dessinateur sont trop peu nombreux. Les recherches nourries sur l'histoire du livre n'ont pas permis de faire des découvertes significatives sur ce sujet puisque les contrats font défaut. Dans ces conditions, ce que Diane Canivet soulignait en 1957, Christophe Martin l'a rappelé en 2000¹.

Enfin, il faut ici mentionner les commentaires qui, au début ou à la fin d'un ouvrage, apportent des explications sur les différentes illustrations du livre. Ces éclaircissements assez fréquents au XVIIIe siècle, viennent brouiller les pistes et proposer un autre niveau de lecture qui renvoie aux connaissances du lecteur-spectateur. Le sens des allégories commençait-il à se perdre alors, le lecteur manquait-il de culture ? N'était-ce pas aussi de la part de l'éditeur une façon de justifier la présence du visuel ? En effet, dès le XVIIe siècle, les illustrations, parfois considérées comme des arguments commerciaux, n'ont pas toujours reçu un accueil favorable. Mais nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses.

Il convient de définir et de circonscrire la lettre dans l'estampe. Il s'agit de l'« ensemble des inscriptions pouvant figurer sur une gravure : titre, pièce de vers, nom de l'artiste, du graveur ou de l'éditeur, date, dédicace, légende, etc. Une épreuve peut donc être avec la lettre ou avant la lettre (ou avant toute lettre)² ». Les informations relatives à la fabrique de l'estampe obéissent à certaines règles. Ainsi le nom du dessinateur figure le plus souvent en bas à gauche avec les mentions *in.*, *del.*... tandis que celui du graveur est le plus souvent en bas à droite, suivi de *sculp.*, *fec.*...³. Lorsque le dessinateur est également le graveur, son nom est inscrit de manière beaucoup plus libre dans l'illustration. Il est également possible de trouver la mention du privilège et le nom de l'imprimeur autorisé à exploiter la planche, suivi de *excudit* ou *excudebat*. Enfin, dans la mesure où les illustrations sont imprimées sur une planche indépendante

¹ « Nous avons très peu de renseignements en ce qui concerne les rapports entre les artistes d'une part et les auteurs ou libraires d'autre part, parce que les contrats n'ont pu être retrouvés. Nous sommes ainsi mal renseignés à la fois sur le prix du travail de l'artiste et sur sa liberté d'interprétation du texte » (D. Canivet, *L'Illustration de la poésie et du roman français au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1957, p. 8). Voir Ch. Martin, *Dangereux suppléments. L'illustration du roman en France au XVIIIe siècle*. Paris, Klincksieck, 2000.

² Ch. Galantaris, *Manuel de bibliophilie. Dictionnaire*, Paris, Édition des Cendres, 1997.

³ Ces mentions connaissent un certain nombre de variantes, parmi lesquelles pour le dessinateur : *inv.*, *composuit*, *delineavit*, *delin.*, *del.*, *pinxit*, *pinx.* (lorsque le modèle est une peinture) ; pour le graveur : *sculpsit*, *sc.*, *fecit*. Les estampes ci-après analysées témoignent de cette diversité.

du corps du livre, les titres donnés et les chiffres inscrits au-dessus ou en dessous du trait carré renvoient à l'ordre des planches dans l'ouvrage. Ils se rapportent à l'élaboration du livre.

Il est essentiel de retenir de cette définition le caractère indissociable de la lettre et de l'estampe. Il s'agit donc bien de caractères gravés et non de caractères d'imprimerie. L'illustration contient l'écrit dans l'espace, dans les limites de la cuvette⁴. On comprend aussi que le format de l'ouvrage, qui conditionne la dimension de l'estampe régit également le développement de la lettre. Alors comment reconnaître cette lettre, comment l'identifier avec certitude ? L'observation de la feuille permet de voir si elle se situe dans la cuvette ou en dehors. Les planches des *Images de platte peinture* constituent un bon exemple. En effet, chaque illustration de grand format est accompagnée dans la partie supérieure d'un titre et d'un numéro, et dans la partie inférieure d'un texte⁵. Pour autant, il ne s'agit pas d'une lettre gravée. Situés en dehors de la cuvette dont la marque est bien visible tout autour de l'illustration, le titre et le dialogue appartiennent à la page imprimée. L'estampe, sans lettre, trouve place dans la page typographique.

Le lien qui unit le texte et l'image est complexe. C'est dans ce cadre que la lettre, qui peut être considérée comme une légende, apporte une donnée supplémentaire. Christophe Martin a bien résumé ces échanges :

Tel est le rôle de la *légende* : littéralement, ce qui permet de lire l'image. Mais l'image est aussi ce qui offre en retour une *texture* au texte. Toute la difficulté est de cerner le point d'articulation de cette double lecture réciproque⁶.

Pourquoi est-il nécessaire d'ajouter de l'écrit à une composition dont le rôle est d'illustrer un texte ? Sans doute parce que tirée de tout contexte, les figures perdent de leur sens ; elles ne sont pas nécessairement intelligibles. En effet, dans la mesure où la vignette est placée au début du texte, le lecteur découvre un événement dont il n'a, a

⁴ Marque laissée par la plaque de cuivre au moment de l'impression de l'estampe.

⁵ Blaise de Vigenère, *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrate*. Paris, S. Cramoisy, 1629, in-fol. Frontispice et vignettes d'après Antoine Caron. Ce célèbre texte qui appartient au genre de l'*ekphrasis* a tout d'abord été publié en 1578 sans illustration ; le texte devant faire surgir les représentations dans le regard du lecteur. Le texte a été illustré à partir de l'édition de 1614.

⁶ Ch. Martin, *Manuel de bibliophilie, op. cit.*, p. 39.

priori, pas encore connaissance. Quelques vers ou une légende peuvent apporter des éclaircissements. Nous avons vu à quel registre appartient la mention du titre qui revêt une grande importance dès lors que l'estampe n'est pas ou plus matériellement liée à l'ouvrage.

C'est en 1677 que la pièce de Racine, *Phèdre*, paraît avec une vignette dessinée par Charles Lebrun et gravée par Sébastien Leclerc⁷. La lettre indique les signatures et le titre de la pièce ; la mort d'Hippolyte est le sujet de la scène. Pour une estampe isolée, le graveur Charles-Louis Simonneau a transposé la composition de Lebrun dans une planche gravée⁸. L'épreuve avant toute lettre ne permet plus d'une part d'avoir les noms des artistes et d'autre part de faire le lien avec la pièce de Racine. Un monstre expirant, un char renversé, un jeune homme à terre (qui ne devrait plus avoir apparence humaine⁹) permettent de reconnaître la mort d'Hippolyte. En l'absence de titre, c'est la présence d'une jeune femme, Aricie, qui rattache l'estampe au texte racinien. Il convient donc de s'interroger sur le niveau de lisibilité des illustrations dès lors qu'elles sont dissociées du texte. Cependant, il faut modérer ces difficultés, cette complexité qui ne sont qu'apparentes pour un sujet relativement bien connu. La modération est rendue aisée par la comparaison avec la peinture dès lors que l'on considère que la gravure d'illustration est organisée comme un tableau. En effet, la plupart des peintures ne comportent aucune mention écrite concernant le sujet représenté ; elles n'en sont pas illisibles pour autant.

Une fois ces quelques jalons posés, nous nous proposons d'analyser les différentes formes et fonctions de la lettre au travers d'un ensemble représentatif de gravures illustrant principalement des textes littéraires. Les planches que nous avons retenues appartiennent pour la plupart au XVIIIe siècle, deux datent du XVIIIe siècle. Au cours de ces périodes, il semble qu'il n'y ait pas de différences remarquables du point de vue

⁷ Jean Racine, *Phèdre*. Paris, C. Barbin, 1677, in-12. Vignette Charles Lebrun gravée par Sébastien Leclerc.

⁸ La date d'exécution est inconnue, mais les armoiries de Colbert laissent penser qu'elle se situe avant la mort de ce dernier en 1683. A cette estampe s'ajoute une contre-épreuve sans lettre et sans les armes.

⁹ « À ce mot, ce héros expiré / N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré (...) que méconnaîtrait l'œil même de son père », *Phèdre*, V, 4, v. 1567 et suiv. Nous n'aborderons pas ici la problématique de la transposition dans les arts visuels d'un événement de la pièce connu par le seul récit.

de la lettre, ce qui nous permet d'écarter les questions de chronologie pour nous attacher aux diverses lettres¹⁰.

Les pages de titre ornées des livres prennent des formes variées, regroupant une terminologie qui n'est pas toujours affirmée et qui requiert quelque souplesse. En effet, les ouvrages peuvent comporter une page de titre imprimée, précédée d'une planche contenant elle aussi le titre : le frontispice. Mais ces deux pages peuvent être regroupées en une seule, on parle alors de titre-frontispice : la planche gravée contient toutes les informations de la page de titre imprimée. Pour l'estampe qui nous intéresse, nous retiendrons donc le terme de titre-frontispice. François Chauveau a proposé, pour la planche de l'ouvrage du Père Rapin¹¹, un ensemble assez remarquable, non par le contenu de la lettre, mais par son organisation puisque la composition d'ensemble apparaît telle une vignette d'illustration¹². La lettre, par la place qu'elle occupe ne met guère le titre de l'ouvrage en valeur. En effet, il n'est pas au centre de l'estampe mais dans la partie inférieure gauche, sur un piédestal supportant un lourd vase orné des armes du président Guillaume de Lamoignon, dédicataire de l'ouvrage. Au tout premier plan la signature et dans la partie inférieure, sous le trait carré, l'adresse typographique. Une adresse qui est *latinisée*, comme un écho à la langue de ce poème sur les jardins. C'est une composition des plus agréables, dans laquelle Flore disserte avec des putti. Chauveau a donné à la lettre toutes ses fonctions informatives, tout en privilégiant l'illustration. L'usage du latin se donnant quant à lui comme un préambule au texte du Jésuite.

Lorsque la lettre gravée trouve place au sein de l'image, elle est le plus souvent circonscrite dans un élément ou un objet de la composition. C'est la disposition d'ensemble qui définit son rôle : elle peut ainsi apparaître comme une légende ou se fondre dans la représentation visuelle. *Alaric ou Rome vaincue*¹³ est une longue épopée

¹⁰ Notre étude prend appui sur les collections de la Bibliothèque Municipale et du Musée des Beaux-Arts de Nancy. Nous tenons à remercier les conservateurs de ces institutions qui nous ont autorisée à reproduire ces estampes.

¹¹ René Rapin, *Hortorum libri IV*. Paris, S. Cramoisy, 1666, in-8. Titre-frontispice François Chauveau. Le nom de Chauveau est omniprésent dans cette étude, comme il l'a été dans l'histoire du livre illustré puisqu'on lui doit environ trois mille pièces.

¹² Jusque dans les années 1635, les titres-frontispices étaient le plus souvent des perspectives d'architecture, désignés par les termes de frontispice à portique ou de frontispice-retable. Ce principe a été abandonné pour proposer des compositions qui s'apparentent à des tableaux.

¹³ Georges de Scudéry, *Alaric ou la Rome vaincue*. Paris, A. Courbé, 1654, in-4. Frontispice François Chauveau.

en alexandrins dans laquelle Georges de Scudéry a relaté la prise de Rome par le Wisigoth Alaric en 408. François Chauveau a composé un frontispice qui se présente tel un monument sculpté : une architecture antiquisante avec architrave à métopes et triglyphes, deux pilastres encadrant une niche¹⁴ dans laquelle se trouve Alaric, juché sur un piédestal. Le chef des Wisigoths paraît dans un costume à l'antique d'une libre interprétation fréquente dans les arts visuels et au théâtre. À ses pieds les vaincus enchaînés : Rome et le Tibre. Sur le piédestal, au centre de l'estampe, se trouve le titre gravé ; il achève la compréhension de l'iconographie du frontispice. La lettre ainsi disposée fait véritablement corps avec l'ensemble de la composition, renforçant l'effet de trompe-l'œil et faisant oublier qu'il s'agit d'un frontispice. Un procédé assez fréquent décrit ainsi par Marc Fumaroli :

La part de l'inscription du titre diminue au point de rendre nécessaire la répétition plus claire et plus lisible de celle-ci sur une autre page liminaire, sans autre décor que la typographie elle-même¹⁵.

Faisant face au titre typographique, le frontispice de *Moyse sauvé* de Saint-Amant¹⁶ propose un traitement iconographique qui diffère des représentations traditionnelles de ce sujet. En situant les femmes aux corps penchés près de la berge, les artistes nous ont habitués à davantage de douceur. La planche présente dans un petit format une composition qui se déploie en hauteur. Occupant tout le premier plan selon une ligne oblique, se dresse le char massif de la fille de pharaon. Elle intime un ordre auquel a répondu l'esclave qui, dans l'eau au second plan, s'approche de la nacelle de Moïse. A l'arrière-plan sur la ligne d'horizon les rayons divins semblent faire apparaître un phylactère contenant le titre de l'ouvrage. Sa disposition au-dessus du berceau d'osier contribue à nommer l'enfant.

Abraham Bosse, pour le frontispice de *La Pucelle* de Chapelain¹⁷, a inscrit la lettre dans le bouclier ovale porté par Minerve au dessus de la scène principale. C'est le titre de l'ouvrage qui, par sa disposition, devient aussi l'explication de la scène : Jeanne d'Arc

¹⁴ L'ouvrage étant dédié à la reine Christine de Suède, la niche est surmontée de l'ancien blason de la Suède.

¹⁵ M. Fumaroli, *L'École du silence*. Paris, Flammarion, 1994, p. 325.

¹⁶ Marc-Antoine Girard Saint-Amant, *Moyse sauvé, idille héroïque*. Paris, A. de Sommerville, 1660, in-12. Planche non signée.

¹⁷ Dans la mesure où l'adresse est absente et que l'illustration précède la page de titre imprimée, nous utilisons ici le terme de frontispice et non celui de titre-frontispice. Jean Chapelain, *La pucelle ou la France délivrée*. Paris, A. Courbé, 1656, in-4. Frontispice Claude Vignon gravé par Abraham Bosse.

relevant la France après avoir chassé les Anglais symbolisés par les trois léopards. Le geste de Minerve qui, tenant une lance pointée vers le bas, désigne le groupe assez massif, est un indice supplémentaire.

L'une des vignettes exécutées par François Chauveau pour illustrer *Artamène ou le grand Cyrus*¹⁸ propose une composition qui, parce qu'elle présente une lettre circonscrite dans un bouclier ovale, pourrait être semblable à celles que nous venons de commenter. Cependant il ne s'agit pas d'un titre, mais d'une dédicace au dieu des dieux qui reste à déchiffrer dans cette scène de l'après combat. Au tout premier plan gisent les corps des soldats morts¹⁹, tandis que dans la partie centrale légèrement en promontoire, un homme se tient assis devant un trophée d'armes. En contrebas sont d'autres corps et enfin un paysage dans lequel se profile une cité. La scène représente Cyrus qui, après s'être évanoui, parvient à tracer ces mots :

Trempant son doigt dans son propre sang, qui recommençait de couler abondamment, par l'agitation qu'il s'était donnée ; il écrivit en lettres vermeilles, au milieu de ce bouclier : « A Jupiter garde des trophées » et le plaça sur le haut de ce superbe amas d'armes, qu'il avait entassées auprès de lui. Ensuite de quoi, faible et las qu'il était de ce glorieux travail, il se coucha à demi, le bras gauche appuyé sur son bouclier ; et tenant toujours son épée de la main droite, comme pour défendre le trophée qu'il avait élevé, et le monument de sa victoire²⁰.

Chauveau, a représenté l'instant succédant à celui-ci. Il témoigne d'une belle fidélité au texte de Mme de Scudéry non seulement par la narration de l'événement, mais aussi par la lettre du bouclier qui est une citation. On pourrait bien entendu objecter que Cyrus s'y trouve mieux portant : un corps exempt de blessures et nulle trace du sang perdu, mais c'est une forme d'embellissement à laquelle les illustrateurs ont eu si fréquemment recours que nos yeux n'en sont plus choqués.

La lettre se déploie également sous le trait carré, dans l'espace laissé libre. Hors de l'image, elle peut de ce fait être plus développée. On trouve alors des commentaires, des citations, des épigrammes qui se réfèrent tantôt au texte illustré, tantôt à une source littéraire. Quelques dessins d'illustrations conservés laissent apparaître que le

¹⁸ Madeleine de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus*. Paris, A. Courbé, 1650-1653. Vignette François Chauveau.

¹⁹ La signature de l'artiste est inscrite sur le bouclier qui se trouve à l'extrême gauche : *F.C. in. et fe.*

²⁰ Partie 1, lib. II. Cité d'après la version numérisée du texte sur le site www.artamene.org.

dessinateur participait à cette légende²¹. Cette forme de lettre pouvait être gravée par le graveur de la planche, mais elle l'était le plus souvent par un artiste spécialisé dans la lettre, dont le nom n'apparaît pas. On confiait ce travail à ces spécialistes pour leur maîtrise de diverses écritures, des plus liées aux plus sèches. Ainsi la planche de *La Femme héroïque* de Du Bosc²² fait-elle appel à Tite-Live qui le premier, dans son *Histoire Romaine*, a narré l'histoire et le suicide de Lucrece. Comme d'autres de ses contemporains qui se sont adonnés aux panégyriques sur les femmes illustres, Jacques Du Bosc puise dans un fonds littéraire connu. Chauveau²³ a représenté l'un des instants les plus dramatiques de l'histoire : le suicide de la jeune femme au milieu des siens. La scène est composée comme un tableau avec les attitudes et les sentiments qui conviennent. Le titre au-dessus du trait carré nomme le personnage principal, tandis que le texte, dans une traduction assez libre du latin²⁴, se présente comme une sentence moralisatrice.

La lettre de la vignette de Méduse dans le *Tableau du temple* de Marolles²⁵ est à double entrée puisque deux sources sont mentionnées : Ovide et Lucain. Même si les *Métamorphoses* sont évoquées en premier, ce sont davantage les vers de Lucain dans *La Pharsale*²⁶ que ceux d'Ovide qui fournissent le commentaire. Cependant, la lettre n'est pas une citation, elle consiste en une explication non pas de l'épisode représenté, mais de l'action à venir. Le texte énonce ce que le geste de Persée et la gorge offerte de Méduse annoncent. Pourquoi, alors que l'illustration est parfaitement bien composée, avec des personnages identifiables pour un lecteur honnêtement cultivé ? Sans doute pour frapper davantage les esprits et proposer une sorte de résumé de l'action

²¹ On peut citer les dessins d'Hubert-François Gravelot pour l'édition des *Œuvres* de Racine parue en 1768. Certains d'entre eux comportent une légende sous forme de vers tirés de la pièce illustrée. Ces vers n'ont pas toujours été repris dans la planche gravée. Voir le catalogue d'exposition, *Fragonard et le dessin français au XVIIIe siècle*, Paris, Paris-Musées, 1992-1993, pp. 162-169.

²² Jacques Du Bosc, *La Femme héroïque ou les héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus*. Paris, A. de Sommerville, A. Courbé, 1645, in-4. La mort de Lucrece est comparée à celle de Caton.

²³ Remarquons en bas à gauche de l'estampe non pas le nom de l'artiste mais son monogramme suivi de *in. et fec.*

²⁴ « *Nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo vivet* ». Tite-Live Lib. 1 ch. LVIII, 10.

²⁵ Michel de Marolles, *Tableaux du temple des muses tirez du cabinet de feu Mr Favereau...* Paris, A. de Sommerville, 1655, in fol. Vignette Pierre Brébiette gravée par Michel Lasne. Le texte est une mythographie sur les dieux et les héros de la Grèce antique dans laquelle figurent les personnages les plus intéressants des *Métamorphoses* d'Ovide. Le nom du dessinateur n'est pas mentionné, mais nous trouvons en revanche en bas à droite celui de l'éditeur de l'estampe : *P. Mariette le fils excudit*.

²⁶ Lucain, *Pharsale, la guerre civile*. Lib. I, 9, v. 605-660.

remarquable de Persée ; l'illustration pourrait s'en trouver grandie. L'observation de la planche ne dispenserait-elle pas de la lecture du texte ? L'ouvrage ne devenant alors qu'un *livre d'images*.

Le cabinet d'art graphique du Musée du Louvre conserve une belle sanguine non signée et donnée à Pierre Brébiette²⁷. Ce dessin aurait été exécuté vers 1638-1639 pour une édition des *Métamorphoses*. Non utilisé pour ce texte il aurait alors été proposé pour le *Tableau du temple*. La composition en tout point semblable, les dimensions très proches ne laissent guère de doute.

Le frontispice dessiné par Jacques de Sève pour *Le Dictionnaire raisonné de Valmont de Bomare*²⁸ est remarquable parce qu'il propose deux lettres fort différentes. L'une, sous le trait carré, en latin qui fait référence à la *Genèse* et l'autre dans l'illustration, rédigée en hébreu. Le dessinateur a choisi l'épisode au cours duquel Adam nomme les animaux créés par Dieu. Jacques de Sève, qui a dessiné les planches de *L'Histoire naturelle* de Buffon, sait représenter avec précision et vie les animaux. Il met ici en scène la variété des espèces du règne animal, correspondant au sujet de l'ouvrage de Valmont de Bomare. Cependant, l'iconographie et la lettre introduisent une dimension religieuse absente du dictionnaire. En effet, le sujet tiré de l' *Ancien Testament* est commenté par une citation en latin de la *Genèse*. En outre, des caractères hébraïques sont au cœur du soleil ; ils apparaissent tels des ornements et peuvent ainsi perdre de leur lisibilité. Ils ont été gravés de manière très libre et les spécialistes consultés s'accordent pour dire que l'hébreu est ici mal maîtrisé. La traduction n'en est donc pas aisée, mais ils sont plusieurs à déchiffrer « Yahvé » ; une lecture cohérente par rapport à l'iconographie. Une lettre en hébreu, ornementale à certains égards qui n'est cependant pas vide de sens.

Les portraits sont nombreux dans le livre, les graveurs prennent souvent des peintures pour modèles. Parfois, comme nous le verrons, le portrait est exécuté d'après le modèle vivant. Deux portraits sont insérés dans l' *Alaric* de Georges de Scudéry²⁹. Le premier est celui de Christine de Suède qui fait face à la dédicace tandis que le second, qui fait face à la préface est celui de l'auteur. Les deux personnages sont représentés de

²⁷ *Persée décapitant Méduse avec l'aide de Minerve*. Sanguine. Voir l'image dans la base Joconde.

²⁸ Jacques-Christophe Valmont de Bomare, *Dictionnaire raisonné d'histoire naturelle...* Paris, Brunet, 1775, in-4. Frontispice Jacques de Sève gravé par B. L. Prévost.

²⁹ Voir note 13.

manière conventionnelle de trois-quarts et à mi-corps dans un médaillon. Celui du portrait de la reine Christine est orné et agrémenté de flots, tandis que celui de l'auteur est seulement mouluré. La lettre est comme gravée dans l'élément architecturé qui soutient les médaillons. Pour la dédicataire, il s'agit d'un compliment en forme de quatrains rédigés par l'auteur. Le graveur Robert Nanteuil a pris pour modèle un tableau de Sébastien Bourdon.

Concernant Georges de Scudéry, la lettre livre une information capitale par rapport à la fabrique de l'estampe, *Robertus Nanteuil ad Viuum faciebat*. Le graveur a fait le portrait de l'auteur d'après le modèle vivant. Cette mention laisse également entendre que M. de Scudéry n'avait pas encore été portraituré. Enfin, l'inscription qui a certainement reçu l'approbation de l'auteur, fait référence non pas à ses talents, mais aux charges officielles qui assurent sa subsistance : Georges de Scudéry se présente³⁰. C'est également une manière de rendre hommage au Roi de France. La présence de portraits dans le livre à figures soulève encore d'autres questions, surtout lorsqu'il s'agit de figures connues. Ne pourrait-on considérer que la lettre prévaut alors sur l'effigie, l'attention du lecteur devant être davantage retenue par le compliment ?

Avant de terminer ce parcours, faisons pérégriner notre œil dans une vignette consacrée à Jason³¹. La lettre accompagne les actions du héros puisque les différents personnages sont nommés au sein même de l'illustration. La planche relate, sur trois plans successifs plusieurs épisodes de l'histoire de Jason. Le héros, dont le nom apparaît sous son pied gauche, combat au premier plan les taureaux d'Héphaïstos. Cette épreuve qui marque le début de la conquête de la Toison d'or occupe un bon tiers de la planche. Ensuite, sur deux plans successifs plus étroits, sont représentées d'autres actions qui se succèdent jusqu'à l'incendie et la fuite de Médée sur le char du soleil. La chronologie des événements est mieux respectée que les règles de la perspective. La narration, avec ses différents épisodes et l'inscription des noms des personnages, obéit à des règles de composition quelque peu archaïques. Enfin, la signature de l'artiste est inscrite près du nuage de feu soufflé par le taureau.

³⁰ Il est permis de rapprocher ce procédé d'une pratique contemporaine : la photographie et la présentation d'un auteur en quatrième de couverture.

³¹ Ovide, *Métamorphoses*, trad. Nicolas Renouard. Paris, A. du Quay, 1640. Vignette Pierre Brébiette. Les faits représentés sont narrés dans les livres VII et VIII.

Apollon et les trois Grâces est le sujet du frontispice de l'ouvrage de La Porte et La Croix³². Le dieu, qui se tient devant le palmier de l'île de Délos qui l'a vu naître, présente la lyre aux Charites disposées avec une grande élégance. Les Grâces, influentes sur les travaux de l'esprit, accompagnent les femmes écrivains des XVIIe et XVIIIe siècles qui sont l'objet de l'ouvrage. En effet, la planche livre une partie du contenu du texte, offrant presque une table des matières avec les noms de femmes dignes de figurer dans une histoire littéraire. Sur des feuilles enroulées à la manière des *volumina*, ce sont Mesdames de Sévigné, de Graffigny, Dacier, Deshoulières et Du Bocage. Cependant, la présence de ces noms, disposés dans la partie inférieure, reste bien discrète ; à l'ouverture du livre, l'œil est davantage attiré par la beauté de la composition et des figures.

C'est donc bien un jeu d'échanges multiples que le livre illustré propose. Faisant corps avec l'estampe, en marge du texte, la lettre se doit d'être efficace et pertinente pour ne trahir ni la pensée de l'auteur, ni l'illustration qui l'accueille. Elle convoque le lecteur, faisant appel à sa culture, à sa science des lettres. La lettre, les lettres, achevons sur cette leçon du maître de philosophie : « Il faut commencer, selon l'ordre des choses, par une exacte connaissance de la nature des lettres³³ ».

³² Joseph de La Porte – Jean-François de La Croix, *Histoire littéraire des Femmes françaises, ou Lettres historiques et critiques...* Paris, Lacombe, 1769, in-8. Frontispice Jacques de Sève gravé par B. L. Prévost.

³³ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*. II, 4.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.