



**Le texte et l'image en littérature :
histoires de rencontres**

- *Camille Page*

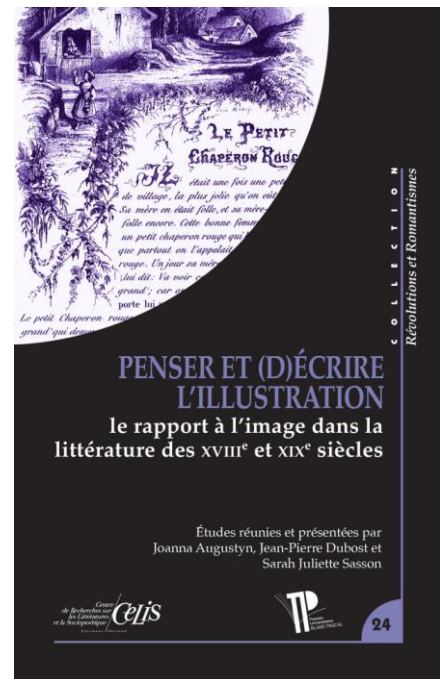
A propos de l'ouvrage :

**Joanna Augustyn, Jean-Pierre Dubost et Sarah Juliette
Sasson** (dir.), *Penser et (d)écrire l'illustration. Le rapport à
l'image dans la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles,*

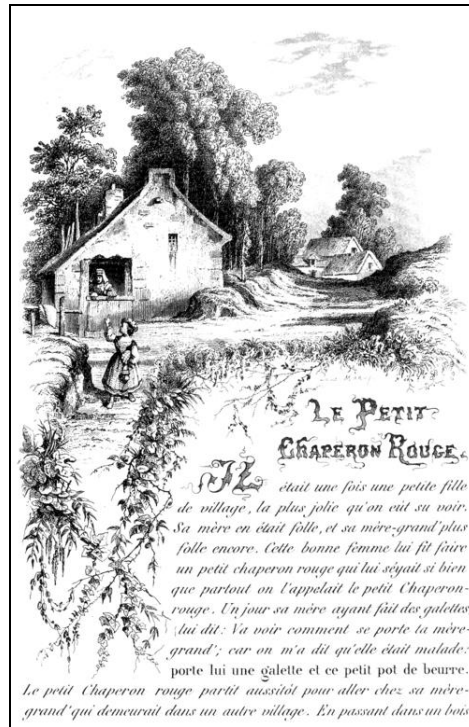
Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal,

2019, 450 p.

9782845168831



La couverture de l'ouvrage nous emmène d'emblée au cœur de la démarche du recueil. Une vignette de titre du *Petit Chaperon rouge* publiée pour l'édition Curmer en 1843 occupe un large coin de l'espace graphique : elle emblématise à elle seule la quête d'autonomie de l'image au regard du texte et les confrontations qui naissent de la rencontre entre les mots et les images au cœur du livre.



« Le petit chaperon rouge », vignette de titre, *Les Contes de fées de Charles Perrault*, édition Curmer, 1843

A destination d'un public universitaire, l'ouvrage collectif s'inscrit dans la continuité et en prolongement des recherches menées depuis 2011 au sein de l'équipe CELIS, qui avaient donné lieu à la journée d'études « Ecrire l'illustration », tenue à la Maison des Sciences de l'Homme de Clermont-Ferrand. Sous la direction de Joanna Augustyn, Jean-Pierre Dubost et Sarah Juliette Sasson, une vingtaine de chercheurs d'horizons très divers se proposent de porter un regard renouvelé sur « l'histoire de l'illustration issue de la perspective des écrivains »¹.

Dans la préface, J.-P. Dubost expose avec clarté les enjeux de l'ouvrage, dont le titre *Penser et (d)écrire l'illustration* apparaît, comme le note très justement Xavier Fontaine, un des contributeurs, comme un « oxymore »² signifiant. J.-P. Dubost rappelle en effet la « compossibilité paradoxale »³ de l'écriture et de l'illustration, c'est-à-dire le principe même de contradiction qui réside dans la coexistence de ces deux langages distincts et adverses, l'image et le texte. Cette coexistence se

¹ J. Augustyn, J.-P. Dubost, S.-J. Sasson, *Penser et (d)écrire l'illustration*, 4^e de couverture.

² X. Fontaine, « [F]ourmille[ment] de vie et de vérité » (Victor Hugo) : fonction d'indétermination diégétique des gravures de l'*Ulenspiegel* de Charles de Coster », p. 285.

³ J.-P. Dubost, « Préface. Ecriture et illustration : une compossibilité paradoxale », p. 11.



traduit en littérature par un ensemble de « rapports biaisés et asymétriques »⁴ qui font que l'image ne peut être réduite au rang de simple supplément du texte. Les études menées dans le recueil mettent précisément l'accent sur ces rapports et donnent ainsi à voir les perturbations dans la hiérarchie implicite du texte et de l'image. Or le XVIII^e et le XIX^e siècles sont précisément des périodes charnières où les écrivains et les artistes ébranlent l'ordre établi sans pour autant rejouer la relation texte/image sur le mode de l'opposition. Malgré les ambitions énoncées, J.-P. Dubost met en garde le lecteur contre la tentation de la généralisation. Le but du présent ouvrage n'est pas de proposer une théorie globale mais « d'avancer dans l'exploration des possibles à l'épreuve de telle ou telle configuration »⁵. Il s'agit avant tout de s'interroger sur le « comment »⁶ et les diverses modalités de cette histoire de l'illustration plutôt que d'en tracer des lois inébranlables.

On appréciera dans ce préambule la rigueur scientifique de J.-P. Dubost qui n'hésite pas à repartir de ses souvenirs de lecture de l'œuvre marquante de Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*⁷, pour retracer l'évolution des différentes études menées sur les rapports entre texte et image depuis le structuralisme des années 1960 jusqu'aux analyses de Stéphane Lojkine⁸, en passant par l'apport considérable de Michel Mélot⁹ dans le domaine de l'histoire de l'art. Il apparaît alors avec une certaine clarté que la critique scientifique, quel que soit le champ disciplinaire, est innervée par la problématique des pratiques et des postures afférentes aux liens complexes qu'entretiennent écriture et illustration.

Les articles du recueil sont organisés selon trois parties qui déclinent chacune d'elle un certain mode d'appréhension du rapport à l'image dans la littérature, les deux pôles adverses étant constitués par les notions d'antagonisme et de complémentarité. Mais cette tripartition n'empêche nullement le dialogue entre des analyses appartenant à des sections différentes. Dans cette optique, J.-P. Dubost propose à la fin de sa préface une présentation problématisée des contributions selon un fil directeur signifiant : celui du sens et des débordements induits par l'image.

La première partie, « Un dispositif à la charnière des textes, des genres et des arts », se

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, NRF-Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

⁸ St. Lojkine, *Image et subversion*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2005.

⁹ M. Mélot, *L'illustration. Histoire d'un art*, Paris, Skira, 1984.



compose de deux approches complémentaires : d'une part l'étude des discours d'auteurs sur l'illustration, et d'autre part l'étude sémiotique de l'image dans le livre.

J. Augustyn introduit à merveille le propos en se penchant sur un tout nouveau type de personnage qui fait son apparition dans la littérature au XVIII^e notamment : le lecteur du livre illustré¹⁰. Qu'il s'agisse d'auteurs comme Rousseau, Gautier, ou bien des personnages de fiction comme Irma Bécot feuilletant un journal dans *L'Œuvre* de Zola, l'illustration s'inscrit désormais au cœur de la diégèse grâce à des portraits construits sur un dispositif précis, où la lecture devient le thème même de l'écriture. À travers cette étude chronologique, J. Augustyn montre ainsi la naissance progressive du plaisir d'une lecture simultanée du texte et de l'image, à travers lequel se développe une pratique particulière, celle « d'écrire avec l'illustration »¹¹.

Or, on comprend grâce aux deux articles sur Rousseau que ce plaisir n'est en rien une évidence face à l'aporie que pourrait constituer la présence simultanée du texte et de l'image. Amélie Tissoires montre bien en quoi les *Sujets d'Estampes* peuvent être qualifiés de « mode d'emploi »¹² de *La Nouvelle Héloïse*. Le texte critique est conçu par Rousseau afin de permettre au lecteur de dépasser la dimension descriptive et visuelle induite par le roman, et les gravures de Gravelot afin de privilégier l'imagination du lecteur et l'esthétique de la suggestion. Ann Lewis rappelle par ailleurs, au fil d'une étude comparative de sept illustrations du roman, que le texte rousseauiste se révèle être d'une grande instabilité, qui encourage la diversité des représentations imagées. Ce qu'elle nomme la « lisibilité de l'illustration »¹³ dépend à la fois des légendes qui tentent de restreindre la polysémie essentielle de l'image ainsi que de tout un réseau iconographique qui peuple l'imaginaire collectif. Elle nous met alors en garde, à juste titre, contre les risques d'une lecture anachronique des images, chaque sens étant informé par le contexte et le médium de diffusion de telle ou telle gravure.

Afin de mieux parer « l'errance du sens par débordement »¹⁴, Bernardin de Saint-Pierre semble quant à lui avoir recherché à maîtriser la lecture des illustrations de *Paul et Virginie* en participant

¹⁰ J. Augustyn, « Ecrire l'illustration : « portraits imaginaires » des lecteurs », p. 31-45.

¹¹ *Ibid.*, p. 43.

¹² A. Tissoires, « Les Sujets d'estampes : une lecture en contrepoint de la *Nouvelle Héloïse* », p. 75.

¹³ A. Lewis, « Texte, légende et image dans sept illustrations de la *Nouvelle Héloïse* : autour de Julie et son père », p. 105.

¹⁴ J.-P. Dubost, « Préface. Écriture et illustration : une compossibilité paradoxale », art. cit., p. 24.



pleinement à l'entreprise éditoriale du livre illustré. L'ajout d'un paratexte qui commente les gravures démontre la double fonction de l'*ekphrasis*. Celle-ci permet à l'auteur non seulement de suggérer les limites de la transposition visuelle du texte – rétablissant ainsi la supériorité hiérarchique du texte sur l'image –, mais de réorienter la réception du roman en insistant sur sa dimension morale. L'écrivain endosse ici le rôle « d'inspirateur, d'interprète et de spectateur »¹⁵. Il n'en demeure pas moins que l'illustration possède une force imageante et une dynamique aptes à « contaminer »¹⁶ la littérature et ses codes.

Eric Lysøre nous en donne un exemple remarquable à travers l'analyse de l'illustration d'une scène clef du *Diable amoureux* de Cazotte : l'apparition du diable au héros Alvare. L'étude démontre de quelle manière le succès d'un motif iconographique parodiant la scène biblique de l'Annonciation a permis, par effet de contamination, l'élaboration du genre littéraire fantastique en lui offrant les éléments clés de sa matrice structurelle. L'importance de la récurrence et de la circulation des motifs entre une multiplicité de supports dans la mythification du récit et la fossilisation du sens est soulignée avec force par Lise Sabourin dans l'étude des illustrations de *La Dame aux camélias* de Dumas fils¹⁷. L'analyse d'un corpus vaste et divers dévoile la construction progressive d'un imaginaire centré autour de la dimension sentimentale de l'intrigue, aux dépens des aspects plus corrosifs de l'œuvre.

La dernière étude de cette partie, « Comment Zola "écrit l'illustration" »¹⁸, offre une transition habile vers la suite du recueil. La perspective jusqu'alors au centre de l'analyse s'inverse puisque ce n'est plus le texte qui est antérieur à l'image mais bien l'image qui devient prétexte à l'écriture. Il semble en effet que le traitement des figures féminines d'Angéline et de Clotilde, héroïnes respectives du *Rêve* et du *Docteur Pascal*, s'appuie sur les anciens amours de Zola pour Jean-Baptiste Greuze et les préraphaélites. C'est à ce titre que les portraits deviennent de véritables

¹⁵ Ch. Ionescu, « Discours sur les « charmes de la typographie et de la gravure françaises » : les remarques de Bernardin de Saint-Pierre à propos des planches de *Paul et Virginie* », p. 61.

¹⁶ É. Lysøre, « Fantastique littéraire et parodie graphique : l'apparition diabolique comme annonciation grotesque », p. 117.

¹⁷ L. Sabourin, « Dumas fils et l'illustration de son théâtre : *La Dame aux camélias* », pp. 131-152.

¹⁸ A. Kaczmarek-Wisniewska, « Comment Zola "écrit l'illustration" : les inspirations picturales dans *Le Rêve* et *Le Docteur Pascal* », pp. 153-170.



« tableaux littéraires »¹⁹, révélant ainsi le renversement signifiant étudié par Philippe Hamon dans son célèbre *Imageries*²⁰. La peinture s'émancipe progressivement de la tutelle du texte et le pictural s'inscrit dans la littérature pour ce qu'il est vraiment.

C'est précisément la question de l'autonomie qui est posée au cœur de la deuxième partie du recueil, mais celle-ci est qualifiée de « fragile et conflictuelle »²¹. Comme le note très justement J.-P. Dubost, l'image et le texte sont deux champs de forces qui s'opposent afin d'affirmer pleinement leur spécificité. Et cette opposition entraîne parfois la fragilisation d'un des deux adversaires.

Dans le domaine de l'illustration, le processus d'autonomisation s'opère au XIX^e siècle grâce à l'apparition de nouveaux acteurs particulièrement actifs, dont l'éditeur. L'exemple de Léon Curmer et de son projet d'édition illustrée des *Contes* de Perrault est en ce sens édifiant²². L'organisation de l'ouvrage est pensée à partir de l'image, et non du texte, et cela tient notamment au fait que Curmer destine plus spécifiquement cette édition aux enfants, donnant ainsi à l'image une importance majeure comme le veut la logique de l'album. Le livre devient un « spectacle »²³ et non plus une simple « séance de lecture »²⁴ pour le jeune public, si bien que l'image acquiert une position dominante au regard du texte – qui lui aussi accède à une dimension visuelle par le soin apporté à la graphie. Les mots comme les images se donnent ainsi à voir. Cette édition témoigne d'un nouveau régime visuel qui se déploie parallèlement à l'émancipation de tout un corps d'artistes : les illustrateurs. Cyril Devès revient ainsi sur deux figures phares de l'engagement des défenseurs du métier d'illustrateur : Jean-Jacques Grandville et Gustave Doré²⁵. Avec eux, non seulement le crayon refuse de se soumettre à la plume, mais de nouvelles inventions techniques émergent pour concurrencer la littérature, en particulier pour ce qui a trait à la représentation de la temporalité. La légitimation du statut de la gravure se réalise conjointement par le recours à des effets picturaux. Y a-t-il pour autant renversement effectif l'échelle des valeurs, ou faudrait-il plutôt parler, comme le

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ Ph. Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

²¹ J. Augustyn, J.-P. Dubost, S.-J. Sasson, « Introduction », p. 171.

²² E. Jongeneel, « Les illustrations des *Contes du temps passé* de Perrault (édition Curmer, 1843) », pp. 173-196.

²³ *Ibid.*, p. 177.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ C. Devès, « La réponse graphique de Grandville et de Gustave Doré aux détracteurs du métier d'illustrateur au XIX^e siècle », pp. 215-228.



laisse entendre C. Devès, d'une « nouvelle hiérarchie idéalisée »²⁶ ?

Il n'en demeure pas moins que certains auteurs du XIX^e se sont sentis particulièrement inquiets et plus encore en danger face à la montée exponentielle du « culte de l'image »²⁷. Ce sentiment s'est traduit par moments sous la forme d'une opposition farouche et violente à toute illustration. Thierry Poyet²⁸ revient ainsi sur le cas bien connu de l'iconophobie flaubertienne, qui repose en grande partie sur l'affirmation d'une littérature autotélique, fière de se suffire à elle-même. L'article montre avec finesse en quoi le refus de l'illustration s'accompagne d'un discours qui prône l'autosuffisance des mots. Mais Th. Poyet nous montre, non sans une certaine malice, la « duplicité »²⁹ de la posture de Flaubert qui, face aux impératifs du pragmatisme, tombe dans la compromission, comme s'il était difficile de préserver l'autonomie absolue de la littérature. Le règne des mots est d'autant plus mis à mal que les progrès techniques de l'industrie favorisent la reproductibilité effrénée de l'image, qui se décline sous toutes les formes et sur tous les supports possibles. En témoigne le récit surprenant d'un procès entre un marchand d'estampes et un fabricant de papier-peint, présenté comme le relais privilégié des grandes œuvres littéraires³⁰. Le discours commercial des promoteurs de papier-peint mime celui des anthologies littéraires tout en affirmant l'autonomie artistique de telles représentations à l'égard non seulement de la littérature, mais également de la gravure.

Cependant, il semble que la recherche d'autonomie, tant de la part du texte que de l'image est le fruit de l'opposition classique entre illustration littérale et illustration d'interprétation. Afin de dépasser cet antagonisme stérile, le théoricien anglais Walter Crane conçoit l'image comme *design*. Dans son étude³¹, François Fièvre résume ainsi la théorie de l'illustration décorative selon Crane, qui propulse le livre illustré au rang d'objet phare des arts décoratifs. Liée à de fortes convictions politiques et pédagogiques, cette conception érige l'œuvre en une sorte de « tout organique »³², pour reprendre les mots de J.-P. Dubost, et revalorise la dimension matérielle qui lui est propre. Mais la

²⁶ *Ibid.*, p. 228.

²⁷ R. Chartier et H.-J. Martin, « Troisième partie : Le culte de l'image », dans *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1990.

²⁸ Th. Poyet, « Flaubert et le refus de l'illustration dans les années 1870 », pp. 197-213.

²⁹ *Ibid.*, p. 210.

³⁰ A. Zygel-Basso, « Vendre les "Musées de papier" : Défense et illustration du papier-peint par ses fabricants vers 1800 », pp. 229-242.

³¹ F. Fièvre, « L'illustration comme design : Walter Crane et la théorisation de l'illustration décorative », pp. 243-268.

³² J.-P. Dubost, « Préface. Écriture et illustration : une compossibilité paradoxale », p. 27.



pure perspective ornementale semble toutefois avoir ses limites comme le laisse entendre l'analyse minutieuse d'une vignette du fameux livre de Crane, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, dont la valeur allégorique invite à lire l'image en « miroir » du texte.

Face aux limites intrinsèques à la pratique de l'autonomie du champ visuel ou littéraire, la troisième partie, « Pensée poétique et puissance de l'image », invite les chercheurs à interroger la manière dont texte et image se rencontrent et interagissent au cœur du processus créatif. Ce dernier axe développe une perspective plus large que les précédentes, en se focalisant notamment sur la place et la fonction de l'image dans la genèse des œuvres.

L'analyse des origines des *Voyages en Espagne* de Théophile Gautier montre la manière dont l'auteur intègre l'image plastique au sein de son univers, si bien que « le récit de voyage devient un récit d'images »³³. L'écriture de l'aventure se fonde sur un ensemble de références à la fois textuelles et picturales qui participent à l'élévation d'images poétiques vitales pour la reconstitution d'un cadre pittoresque et éminemment sensoriel. Et ces images poétiques sont autant d'images données à voir au lecteur. La poétique de Gautier défend ainsi la fusion des deux arts comme étant l'impulsion nécessaire à la création. Le rapport entre texte et image n'est donc plus pensé sur le mode de la dépendance ou de la hiérarchie. Cela est d'autant plus vrai lorsque l'artiste est à la fois auteur et dessinateur, comme ce fut le cas de Victor Hugo. Stéphanie Boulard³⁴ revient sur cette figure exceptionnelle, qui tenait plume et crayon dans une même main. Elle s'intéresse plus particulièrement aux *Travailleurs de la mer*, seule œuvre pour laquelle le célèbre auteur a réalisé une série de dessins sensée compléter le manuscrit originel. L'image possède chez Hugo une force non figurative, détachée de la diégèse du texte, mais elle pourrait éclairer une obsession plus profonde qui agite sans cesse la pensée hugolienne : le désir de laisser une trace afin de résister à l'oubli.

Le projet singulier de Mallarmé pour *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* interroge le statut de la figuration à travers tout un travail et une réflexion sur la fameuse double page du texte poétique. L'organisation du vers sur l'espace de la page fait image et s'adresse au lecteur-spectateur

³³ Ch. Bains, « Images à voir, images à lire : le processus de création dans *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier », p. 274.

³⁴ S. Boulard, « Sub re/sub umbrâ : les doubles fonds des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo », pp. 309-332.



comme une invitation à la rêverie où chacun est libre de projeter ses « images potentielles »³⁵ sur l'espace blanc du livre. Pour Diana Schiau-Botea, la trace de cette invitation au voyage se manifesterait dans le projet non réalisé de lithographies imaginées par Odilon Redon pour le recueil³⁶. Loin de proposer une transcription visuelle figurative de la poésie mallarméenne permettant de faciliter l'accès au sens du texte, l'artiste aurait au contraire eu comme idée de proposer le « spectacle d'une pratique inédite de lecture pour stimuler la faculté imaginative »³⁷. Le crayon aurait ainsi perpétué le mouvement de la pensée littéraire dans une certaine harmonie, donnant libre cours aux projections du lecteur. Cette absence de détermination et de fixation du sens est également mise en évidence par X. Fontaine dans son analyse des gravures de l'*Ulenspiegel* de Charles de Coster³⁸, roman fondateur de la littérature et de la nation belges. Le chercheur édifie une nouvelle notion, le « libellé »³⁹, afin de montrer en quoi l'alliance du texte et de l'image permet d'apporter, à rebours, une certaine « plasticité à la diégèse »⁴⁰. Ce dispositif concourt inévitablement à la perturbation du sens de l'intrigue, qui induit une multiplication des lectures possibles.

Le recueil se clôt sur la remarquable étude de Clément Dessy, qui revient sur l'histoire de la création des *Vierges* de József Rippl-Rónai et des *Tombeaux* de James Pitcairn-Knowles, « illustrés textuellement par Georges Rodenbach »⁴¹. L'inversion est ici totale puisque c'est l'auteur qui se doit d'illustrer les œuvres picturales. Pour Clément Dessy, cette inversion n'a rien d'anecdotique mais marque réellement un changement de paradigme dans la relation entre auteurs et artistes à l'orée du XX^e siècle. Le mouvement Nabis et la montée de l'Art Nouveau participent de cette genèse inédite du projet où le texte devient à son tour un élément décoratif mis en miroir de l'image, sans revêtir

³⁵ D. Schiau-Botea, « La figuration dans *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* de Stéphane Mallarmé », p. 363 (traduction de l'expression de Dario Gamboni).

³⁶ Sur cette question, on se reportera également Jean-Nicolas Illouz, « Un poème typo-litho-graphique : Mallarmé, Redon, *Un coup de dés* », *Romantisme*, n°184, « L'Hymen des arts », sous la direction de J.-N. Illouz, Paris, Armand Colin, 2019. Sur ce numéro, voir J. Zanetta, « Une nouvelle unité plurielle de l'art », *Textimage*, à paraître.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ X. Fontaine, « [F]ourmille[ment] de vie et de vérité » (Victor Hugo) : fonction d'indétermination diégétique des gravures de l'*Ulenspiegel* de Charles de Coster », art. cit.

³⁹ *Ibid.*, p. 286. Par le terme « libellé de l'image », X. Fontaine entend « le texte escortant l'image, lequel se distingue physiquement de celui qu'elle est censée illustrer. Ce libellé peut être la citation d'une partie du texte à laquelle l'illustration se réfère, une légende ou un titre. »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 287.

⁴¹ Cl. Dessy, « Une inversion pour l'Art nouveau ? *Les Vierges* et *Les Tombeaux* de József Rippl-Rónai et de James Pitcairn-Knowles illustrés textuellement par Georges Rodenbach », pp. 373-396.



aucunement la fonction d'*ekphrasis* ou de commentaire. L'expérience d'une telle publication s'ancre d'autant plus dans le panorama artistique de l'époque qu'elle érige toute une fiction assurant au mieux le récit de la naissance d'un objet artistique, qui sonne comme le préambule aux fameux livres d'artistes prêts à éclore dans les années à venir.

A travers la multiplication des approches et des objets d'étude, cet ouvrage collectif résiste à toute tentative de généralisation abusive sur la question des rapports entre image et littérature. Libre à chacun donc de feuilleter l'ensemble et de se focaliser sur une analyse en particulier selon sa curiosité. L'illustration abondante des articles, que ce soit à la fin de la démonstration ou bien dans le corps même de l'argumentation, participe par ailleurs du plaisir de la lecture et s'offre comme un habile médium dans la compréhension des enjeux de chaque étude. On regrettera toutefois l'absence de conclusion ou de pistes d'ouverture en fin d'ouvrage, qui auraient permis de prolonger la réflexion vers d'autres horizons et de ressaisir les limites des approches proposées.