



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 3, n° 2, Automne 2002
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.11221>

Avec des images

Benoît Tane

Stead Évanghélia, (textes réunis et présentés par), [Lire avec des images au XIX^e siècle en Europe](#) (*La Lecture littéraire*, n° 5-6), avril 2002, 217 p.



Pour citer cet article

Benoît Tane, « Avec des images », Acta fabula, vol. 3, n° 2, ,
Automne 2002, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document11221.php](https://www.fabula.org/revue/document11221.php), article mis en ligne le 01 Septembre 2002,
consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11221

Avec des images

Benoît Tane

Le numéro d'avril 2002 de *La Lecture littéraire* rassemble sept interventions de la journée d'étude « Lire avec les images au xix^e siècle en Europe » (21 janvier 2000, Université de Reims) qui explorent autant d'ouvrages illustrés. Caractérisés par la présence d'images, au sens matériel du terme, ces derniers se distinguent des sujets étudiés lors d'une autre journée organisée dans le même cadre et qui fut consacrée aux images sous-jacentes dans les textes sous le titre de *L'Image en texte (Romantisme, 2002)*. Les intervenants se montrent de fait très soucieux de l'aspect matériel des œuvres ; les exemples étudiés couvrant une période qui va de la fin du xviii^e au début du xx^e siècle et l'ordre des interventions suivant la chronologie des objets d'étude, on peut lire le recueil comme une contribution à l'histoire de l'illustration, et plus largement comme un aperçu d'histoire du livre. *La Lecture littéraire* restitue à ses objets toute leur ampleur en reproduisant toutes les illustrations analysées (102 reproductions) : le lecteur du recueil est ainsi invité, lui aussi, à « lire avec des images ». En outre, les auteurs ont à cœur d'élaborer une appréhension « littéraire » de l'objet-livre : on doit en effet entendre la caractérisation « littéraire » de la lecture comme une réappropriation par la critique littéraire du phénomène de la lecture d'abord exploré de façon surtout quantitative et historique. Il nous semble que les interventions esquissent aussi plus indirectement, à travers nombre des objets et des auteurs analysés, une figure de l'auteur qui, au-delà du texte, devient le créateur d'une œuvre qui prend tout son sens en tant qu'objet-livre. « Lire avec des images » se doublerait ici d'un préalable : « écrire avec des images ».

Dans cette perspective, William Blake étudié par Tiphaine Samoyault à travers l'exemple de *Jerusalem*, constitue l'archétype même de l'artiste créateur d'un livre illustré. L'ouvrage monumental constitué de 100 planches réalisées par Blake lui-même de 1804 à 1821 (4 exemplaires connus dont un seul polychrome), est présenté ici comme une œuvre « visible illisible ». « Illisible », *Jerusalem* l'est par le peu de souci que manifeste l'auteur vis-à-vis de la logique narrative, autant que par l'étrangeté du texte et que par ses références constantes à la Bible. Partant, l'ouvrage se fait « visible ». Le texte en lettres cursives, gravé sur la même planche que l'image, perd ici sa prééminence pour devenir « avatar de la ligne » (p. 36). À partir de la « vision » dont Henri Lemaître a montré qu'elle était le mot-clef de la

poésie de Blake (Henri Lemaître, *William Blake, Vision et poésie*, Corti, 1985), T. Samoyault élabore une « lecture-vision » qui refuse la lecture isolée du texte tout en dépassant le simple spectacle de l'image : il faut voir le texte en même temps qu'on le lit, il faut décrypter l'image en même temps qu'on la voit. Quelques exemples permettent la mise en œuvre de cette pratique en articulant notamment l'opposition de la ligne droite et de la ligne courbe avec le sens du texte.

Les interventions d'Éliseo Trenc et d'Hélène Védrine portent elles aussi sur des artistes qui créent ou contrôlent tous les éléments du livre, des textes aux couvertures, en passant par les illustrations. Le catalan Alexandre de Riquer est à la fois auteur, illustrateur et décorateur du recueil de poèmes en prose *Crisantemes* (1899) à la « mise en scène » duquel il procède ; en faisant de son ouvrage un « livre d'artiste » (p. 85), É. Trenc puise d'ailleurs dans la terminologie des bibliophiles contemporains. Hélène Védrine présente les ouvrages de Rémy de Gourmont publiés aux éditions du Mercure de France (1892-1913) comme un renversement du rapport texte/image en annonçant des « textes solubles dans l'image ». Rémy de Gourmont se réclame, dans la revue qu'il a dotée du titre évocateur de *L'Ymagier*, d'une ascendance légendaire qui inscrit ses œuvres dans la tradition des incunables. Il leur emprunte la technique de certaines de ses illustrations, la gravure sur bois, s'inspire de l'iconographie et de la graphie ancienne et y associe une typographie et des papiers recherchés. Ce souci de la présentation prend sens parce que « le mot, pour Rémy de Gourmont, est avant tout forme » (p. 92).

Jean-Louis Haquette dépasse le lien immédiat de contenu entre l'illustration et le texte qui enferme le commentaire dans un constat d'alternance de fidélité et de trahison. Étudiant les éditions de 1789 et de 1806 de *Paul et Virginie*, l'article met en lumière des liens entre les images d'une même série qui structurent un « discours de l'image ». Celui-ci ne redouble pas le texte, il en propose une lecture en créant des temps forts, des symétries, des effets de clôture. L'existence de séries hors-texte, très nombreuses dans le cas de *Paul et Virginie*, souligne ce « discours de l'image » sans autre texte qu'une légende et un court récit. À un troisième niveau, ce sont les liens entre les différentes séries qui permettent de caractériser chacune d'entre elles, tant il est vrai qu'au-delà du fonctionnement parallèle à celui de l'intertextualité, chaque image renvoie, dans la mémoire de son spectateur, à d'autres images. L'exemple choisi permet de définir une illustration « auctoriale », par opposition à celle qui n'est pas déterminée et contrôlée par l'auteur de l'œuvre : comme Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre a en effet supervisé lui-même les éditions illustrées de sa pastorale, comme l'attestent son introduction et ses commentaires des estampes ; si J-L. Haquette évoque d'autres séries d'illustrations (1795, 1816 et 1826), c'est pour mieux éclairer la spécificité de l'illustration auctoriale.

Paul Edwards étudie un auteur illustré en partie « malgré lui » : Tennyson était hostile à l'illustration de ses œuvres et une première édition illustrée de ses œuvres avait été un échec commercial ; le poète s'est cependant entretenu avec la photographe Julia Margaret Cameron qui illustra certains de ses poèmes (*Illustrations to Alfred Tennyson's Idylls of the King and Other Poems*, 1874-1875). Si elle renoue avec l'ambition initiale de reproduction dont Nièpce et Talbot l'avaient investie et si elle poursuit la voie de « l'illustration photolittéraire » (p. 60) tracée en Angleterre bien avant de l'être en France, la photographe innove néanmoins par la place qu'elle confère aux personnages. Les choix esthétiques de Cameron sont au service de sa vision mystique d'une œuvre pourtant due à un poète agnostique. P. Edwards emprunte le modèle qui inspirerait la photographe à un personnage des poèmes, le roi Arthur : « *We see not to the close* » (« nous ne pourrions voir qu'à la fin des temps ») : l'absence de repères, le flou de la prise de vue, le long temps de pose qui interdit la saisie du mouvement et le refus des retouches sont alors autant d'invitations à une lecture anagogique du texte tendu vers une vision eschatologique.

Philippe Kaenel part des problèmes que posent à l'illustration les paraboles évangéliques qui servent de sujet au peintre et graveur Eugène Burnand en 1908 : outre le fait que l'illustration analysée est bien antérieure au texte, celui-ci résiste à la mise en image. Parler par parabole, c'est déjà parler par image, sans qu'il s'agisse ni d'allégorie puisqu'il y a un récit, ni d'hypotypose dans la mesure où un sens moral est proposé. Ph. Kaenel montre combien le projet de Burnand, de confession protestante, s'inscrivait dans un avatar de la querelle des images. En abandonnant son projet d'illustrer l'Ancien Testament et en se limitant aux paraboles, Burnand passe d'un projet quasi ethnographique et historique, à une logique purement naturaliste : il fait poser les habitants de Neuchâtel et s'extrait, pour le costume et le décor, de toute indication précise. C'est dans la physiognomonie de Lavater (*Physiognomische Fragmente*, 1775-1778), vieille de plus d'un siècle mais explicitement citée comme modèle par le peintre suisse, que son projet trouve ainsi le plus d'inspiration :

Burnand comme Lavater se fondent sur un sens commun, sur un sens pratique qui leur donne l'illusion de comprendre naturellement un visage ou le geste d'un acteur. Voilà en quoi la symbolique parabolique est l'analogue de la symbolique physiognomonique : toutes deux reposent sur des similitudes à méditer et des énigmes à résoudre. Le corps est à l'âme ce que le récit est au sens. Et l'instrument de cette révélation, dans les deux cas, c'est l'image et plus particulièrement le dessin (p. 120-121).

Il ne s'agit pas d'écrire ici, mais l'entreprise d'Eugène Burnand trouve ainsi une légitimité théologique ; volontiers évangéliste, à la fois peintre et commentateur de

sa pratique artistique dans sa correspondance et ses écrits autobiographiques, l'artiste donne une lecture de l'Écriture qui est aussi une façon de la vivre.

Évanghélia Stead prend comme point de départ la lecture traditionnelle des illustrations de *Faust I* par Engelbert Seibertz (1854) qui prétendent donner une inflexion mystique au texte de Goethe. Son étude démontre que cette lecture n'est pas la seule possible : en explorant l'ensemble des illustrations, gravures sur acier hors-texte et xylographies insérées dans la pagination, É. Stead démonte le jeu complexe de contrepoints qui s'établit entre les séries d'illustrations mais aussi entre le cadre et le centre des estampes. C'est dès lors Méphistophélès qui apparaît comme l'instance centrale, voire inspiratrice, de la pièce. É. Stead analyse en fait un cas extrême dans la logique qui nous occupe : en illustrant *Faust*, Seibertz va contre la volonté de Goethe qui refusa une édition illustrée de son œuvre ; pourtant, s'il s'agit de la première édition illustrée de la pièce en allemand, celle-ci avait déjà inspiré plusieurs séries de compositions marquées par les lithographies de Delacroix (nombre de ces œuvres étaient présentées à l'exposition « L'invention du sentiment », au Musée de la Musique, avril-juin 2002). Seibertz est cependant présenté comme injustement oublié des historiens de l'illustration par É. Stead qui, tout en s'interrogeant sur les raisons de cet oubli, insiste aussi sur l'entreprise de réhabilitation que constitue son analyse : la figure de l'artiste, qui risquait de manquer ici, est d'une certaine manière ainsi restituée.

« Lire avec des images » s'avère une formule particulièrement heureuse. S'interroger sur la lecture « avec des images », c'est d'abord faire un constat simple : dans le cas d'ouvrages illustrés, le lecteur doit, pourrait-on dire, « faire avec » les images, comme l'indiquaient les pages de titre annonçant une œuvre « avec figures » : la préposition indique bien l'association du texte et de l'image, avant même l'époque où le terme d'« illustration » prend le sens que nous lui connaissons. Les interventions rassemblées dans *La Lecture littéraire* participent d'une prise en compte de la dimension matérielle du livre qu'il ne s'agit plus seulement d'appréhender comme un ensemble de marqueurs historiques mais dont il faut analyser les effets de sens. Avec des images, le livre n'est plus en effet seulement un objet de lecture : c'est la « vision », en donnant au terme un sens moins mystique que celui que lui confèrent les spécialistes de Blake évoqués précédemment, ou ce que l'on peut bien appeler le « spectacle » du livre qui doit être pris en compte.

PLAN

AUTEUR

Benoît Tane

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paul Valéry (Montpellier-III)

Courriel : taneben@hotmail.com