



Varia 4

- Marie-Claire Planche

Le Livre et ses figures

Nous souhaiterions interroger ici les rapports entre le texte et l'image à travers quelques exemples principalement puisés dans le livre du XVII^e siècle. Qu'est-ce qui préside au livre illustré, de quelle manière l'objet qu'il constitue doit-il être envisagé ? Avant toute chose, il nous semble nécessaire de rappeler la définition du mot livre. L'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie* indique : « Volume, plusieurs feuilles de papier, velin, parchemin, ou autre chose semblable, écrites à la main ou imprimées, & reliées ensemble avec une couverture de parchemin, de veau, de maroquin, &c ». Quant aux dictionnaires d'aujourd'hui, ils proposent dans leur définition deux aspects qui reprennent ce que les Académiciens avaient formulé : « Assemblage de feuilles en nombre plus ou moins élevé, portant des signes destinés à être lus (...) Volume imprimé d'un assez grand nombre de pages »¹. Plusieurs termes retiennent notre attention : la réunion de feuilles qui participent de la fabrication d'un objet, les signes que l'on considèrera dans différentes acceptions, et enfin l'impression comme technique présidant à l'ensemble.

Puisque le livre n'existe qu'à condition qu'il y ait assemblage, montage, qui va des coutures à la reliure mettant en valeur l'ensemble, il peut être qualifié de livre-objet. Un livre-objet qui, par sa forme, ses formes, sa figure (son aspect), ses figures (ses illustrations) est comme un objet d'art recourant à plusieurs modes d'expression.

¹ *Grand Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2001, éd consultée 2011.

Le mot « signes » peut en effet être compris dans son rapport à l'écrit, en les associant aux caractères d'imprimerie. Cependant, il peut aussi être perçu, nous semble-t-il, dans son rapport à la représentation visuelle dans la mesure où l'estampe partage avec le texte la technique de l'impression qui, dans les évolutions qu'elle connaît au XVIII^e siècle, renforce une proximité déjà acquise. Les frontispices, bandeaux, vignettes, figures, souvent désignés par les termes génériques d'illustrations ou d'images sont ainsi comme autant de signes à déchiffrer. La place de l'estampe et sa forme sont l'objet de choix ; ce compagnonnage fait sens et la lecture du texte ne se départit pas d'une analyse de l'illustration dans les livres à figures, c'est-à-dire les ouvrages anciens dont les textes sont accompagnés, complétés ou agrémentés de planches gravées. Il n'est en outre pas rare d'associer aux représentations visuelles le verbe « lire » ou le mot « lecture ». S'agit-il cependant de s'attacher à une illustration comme on lit un texte ? Sans doute pas puisque chaque art recourt à un vocabulaire spécifique : la réunion du texte et de l'illustration participe ainsi du dialogue des arts défini par Horace². Le motif dessiné puis gravé existe pour lui-même, tout en portant souvent dans ses marges ou dans le trait carré, les marques de sa place future dans le livre. Les étapes d'assemblage, de montage, restent visibles sur la feuille, comme autant d'indices du lien au texte ; même dans le cas où l'estampe serait démontée, voire remontée.

Enfin nous ne serions pas exhaustive si nous négligions de mentionner le livre d'images, celui qui précède la lecture au sens strict, celui dans lequel l'iconographie se substitue au texte. En conséquence, le texte pourrait ne pas être indispensable au livre, ce qui consacre le rôle de la représentation visuelle. Il existe en effet des livres dans lesquels l'estampe règne, ne laissant aux caractères d'imprimerie qu'une infime place, circonscrite dans le trait carré et limitée à des mentions à caractère informatif : la lettre gravée. Il en est ainsi des livres de modèles exécutés par et pour les artistes, appelés aussi recueils d'estampes ou livres de figures. Ces livres ou recueils qui recourent souvent au format à l'italienne ne fournissent pas de commentaire textuel ; les lignes du dessin, transposées par l'art de la gravure, se

² Nous ne reviendrons sur l'*Ut pictura poesis* d'Horace non seulement parce que cette querelle est bien connue, mais aussi parce que nous partons du postulat que l'illustration a une portée expressive digne d'être étudiée en dehors d'un contexte de mise en concurrence.

muent en un ensemble de signes significatifs. Le burin ou l'eau-forte ont redoublé le geste du dessinateur, le mouvement souple ou nerveux de la main qui permet à la fois l'écriture et le dessin, réunis sous le terme de *graphein*.

En 1643, le graveur Abraham Bosse a représenté dans deux estampes³ : *Les Imprimeurs en taille-douce* et *Les Graveurs en taille-douce*, les pratiques dévolues au texte et à l'estampe. Ses feuilles figurent les progrès techniques du XVIIe siècle qui consacre la gravure en creux, c'est-à-dire en taille-douce. La lettre gravée explique les gestes avec une grande précision, dans un commentaire qui renforce l'intérêt documentaire des planches. Elles rappellent ce que l'impression des caractères, la gravure et l'impression des illustrations partagent, explicitant une proximité fraternelle que le livre illustré semble avoir scellée et ce, dès l'apparition des manuscrits enluminés. La peinture contenue dans les livres, circonscrite à la page vierge ou cernant le texte dans d'admirables rinceaux, répondait, complétait, agrémentait le texte longuement calligraphié. L'apparition de l'imprimerie a perdu (temporairement) la couleur et l'impression de l'estampe, d'abord gravée en relief, faisait appel aux principes requis pour l'imprimerie des caractères. A partir de ce moment, différents ornements parent le livre et il faut alors dissocier les bandeaux décoratifs imprimés à la chaîne avec des motifs utilisés dans différents ouvrages et l'estampe, circonscrite, destinée à un seul ouvrage⁴. L'illustration du livre soulève en effet la question de l'ornement ; une intention ornementale affirmée au XVIIIe siècle qui parfois redouble une iconographie dont le lien avec le texte est plus évident. Que doit « dire » l'image, quelle est sa fonction ? L'estampe est un art d'interprétation, de transposition du dessin qui, de feuille isolée devient un sujet reproduit en plusieurs exemplaires. C'est ainsi que les sujets des peintures ont souvent été transposés en gravure, contribuant à la diffusion des motifs ou des effigies, offrant aux artistes une visibilité dans les cours européennes. La gravure est en outre parfois le seul témoignage d'œuvres disparues, qu'il s'agisse de compositions isolées ou d'ensembles⁵.

³ Ces deux estampes sont visibles et commentées [ici](#) et [ici](#).

⁴ Nous verrons qu'il convient d'atténuer cette assertion quand une même plaque de cuivre est utilisée pour plusieurs ouvrages.

⁵ Les gravures de Michel Dorigny sont le seul témoignage visuel de la voûte peinte par Simon Vouet pour la chapelle du chancelier Séguier. Elles restituent la force d'un ensemble raffiné et cohérent.

En 1645, le peintre Eustache Le Sueur reçoit une commande d'importance : réaliser le décor du petit cloître du couvent des Chartreux du Vauvert situé à l'extérieur de Paris. Le cycle achevé en trois ans comporte vingt-deux tableaux sur bois consacrés à *la Vie de St Bruno* ; il suscita l'admiration⁶. Cet ensemble fut transposé en gravures par François Chauveau ; la suite parut en 1680 et contribua au succès du cycle. Les estampes réunies en un recueil reprennent la forme cintrée des panneaux et sont commentées d'une lettre gravée : un quatrain en latin et sa traduction. Le format correspond à un grand in-quarto et le recueil, avec son titre frontispice reprend les caractéristiques du livre illustré (fig. 1). Au seuil du volume, le frontispice figure une architecture feinte et le titre⁷ s'inscrit sur un panneau simulant une porte, redoublant le geste du spectateur : celui qui a pu pousser la porte de la Chartreuse et celui qui s'apprête à tourner la page du recueil. Les atlantes dépourvus de la grâce antique s'apparentent à des apôtres tandis que les anges désignent la Vierge à l'enfant du médaillon ornant le fronton triangulaire. La réunion de ces estampes forme un ensemble qui nous ramène à la feuille de dessin, esquisse du tableau peint qui, par la gravure revient à l'état de papier en dépassant le stade de l'ébauche. Enfin, l'exemplaire du recueil qui accueille en son sein les dessins originaux de Le Sueur éloigne temporairement de la peinture au profit du dessin⁸.

Les estampes de Louis de Boullogne forment un recueil de modèles, une suite de vingt-six pièces qui consistent en un *Livre de portraiture*, destiné à l'étude⁹. Le frontispice avec son beau médaillon ovale scelle les intentions du volume (fig. 2). L'estampe sait conserver la souplesse et la finesse du trait dessiné, le titre se fait discret, tandis que l'artiste tout occupé à dessiner la ronde-bosse antique disposée sur le piédestal, semble guidé, encouragé par l'enfant qui se trouve derrière lui. L'étude et

⁶ Les peintures sont aujourd'hui exposées au musée du Louvre. Pour les peintures, voir A. Mérot, *Eustache Le Sueur (1616-1655)*, Paris, Arthéna, 1987 [rééd 2000]. Pour les estampes, toutes reproduites, voir S. Herman, *Estampes françaises du XVIIe siècle, une donation au musée des Beaux-Arts de Nancy*, Paris, CTHS, 2008, pp. 136-140. Il conviendra de se reporter à cet ouvrage pour toutes les estampes du musée de Nancy commentées dans cet article.

⁷ Avec une faute sur le nom du dessinateur et graveur et sur l'orthographe de royale : « Chavueau », « royalle » [sic].

⁸ Le musée du Louvre conserve une suite de dessins de Le Sueur, intercalée dans un recueil des gravures de Chauveau. Les gravures d'un autre recueil ont été coloriées à la gouache. Nous ignorons tout du sort des dessins de François Chauveau qui parfois limitait ses compositions avant gravure à quelques esquisses.

⁹ *Les Livres de portraiture* réunissent des estampes qui permettent d'apprendre à dessiner le corps humain : ce sont des Académies dans différentes postures, ou des détails de membres.

l'application sont valorisées comme le montrent la bouche ouverte du dessinateur, l'acuité de son regard redoublée par le geste et le regard de l'enfant. Le frontispice rappelle les principes de l'apprentissage et la nécessaire étude d'après la bosse que l'iconographie des ateliers d'artistes met si souvent en évidence. Il n'est pas besoin ici de développements textuels, l'estampe se suffit et les artistes qui ouvrent le recueil savent qu'il convient pour eux de reproduire ce qui s'offre à leurs yeux afin d'apprendre et peut-être de surpasser le maître. C'est en 1674 que Jean Lepautre dessine et grave son autoportrait (**fig. 3**) : il apparaît dans une grande sobriété, dépourvu des outils de son art, mais identifiable grâce à la lettre qui trouve place dans un cartouche aux gracieux enroulements. Elle livre le nom du personnage et indique qu'il s'agit d'un autoportrait¹⁰. La composition joue sur les effets de profondeurs et d'enchâssement. L'artiste s'est figuré de trois-quarts, devant une draperie qui dévoile à l'arrière-plan un muret et des frondaisons. A une date inconnue, la plaque de cuivre est reprise afin d'en modifier la lettre : l'estampe est utilisée comme frontispice au *Livre de portraiture Inventé et gravé par Jean Lepautre* (**fig. 4**)¹¹. L'autoportrait, dont la destination première est inconnue, devient alors la signature d'un recueil et le graveur marque ainsi son autorité. La gravure originelle est une feuille isolée, qui après montage constitue le seuil d'un volume. Il ne faudrait cependant pas conclure de cet exemple que toute gravure est interchangeable et peut ainsi se prêter à différentes utilisations, même s'il n'est pas anodin de rappeler que les recueils ont souvent été (et sont toujours) dépecés : le démontage permettant aux estampes de gagner en valeur marchande. Le processus employé ici met en évidence différents aspects de l'estampe.

Les états d'une estampe, qui sont des tirages conservés alors que le travail du graveur est abouti, renseignent et rappellent que la gravure de la lettre est dissociée de celle du dessin. Ainsi l'épreuve avant la lettre ou avant toute lettre permet de s'assurer de la qualité de la gravure. Pour une édition des *Œuvres de Virgile* à paraître à

¹⁰ « *Effigies Ioannis Le Pautre/ ab ipso ad viuum inscul=/pta, Anno 1674* ».

¹¹ « *Livre de portraiture/Inventé et gravé par Jean le Pautre/Et se vend a Paris chez Est. Gantrel ruë St/Jacques a l'image St Maur avec privil. Du Roy* ».

l'Imprimerie royale en 1641, l'atelier de Nicolas Poussin dessine le frontispice représentant Apollon couronnant le poète¹².

Le motif est assez commun et rappelle combien les éditions consacrées aux écrits des Anciens sont autant de célébrations. La gravure fut confiée au célèbre Claude Mellan. Deux estampes sont connues, l'une avant toute lettre (**fig. 5**) et l'autre avec la lettre (**fig. 6**). Ces deux états montrent bien que la gravure de la lettre est la dernière étape avant le tirage définitif, celui qui sera inséré dans le livre. L'estampe est un art du multiple, reproductible, ce qui entraîne parfois dans le livre, des remplois : la lettre est modifiée et la plaque de cuivre sert alors pour un autre ouvrage. Cependant, identifier ces nouvelles utilisations n'est pas chose aisée, et relève de l'enquête (parfois du hasard) ; la mémoire visuelle est alors largement sollicitée. Le mot « remploi » désigne en architecture l'insertion d'un élément plus ancien dans un édifice récent (les colonnes antiques dans les églises romanes, par exemple). Ce terme nous paraît assez adapté aux estampes qui nous occupent. En 1638, paraît chez Augustin Courbé *Les Amours de Tristan*¹³ ; l'édition s'orne d'un frontispice dessiné et gravé par Claude Mellan figurant Apollon et l'Amour (**fig. 7**). Le dieu, au modelé soigné, porte sa lyre de la main droite et tend un phylactère recevant le titre de l'ouvrage que Cupidon déchiffre. En 1650, ce même motif se retrouve en tête des *Œuvres de Mr. de Voiture* (**fig. 8**)¹⁴. Le cuivre est remployé, sans autre modification que le titre du phylactère, confié alors au graveur spécialiste de la lettre. Cet exemple assez rare, se fait aussi témoin d'une économie du livre puisque les estampes représentaient un coût important. Sans doute ce motif du dieu de la poésie et des arts parut-il suffisamment neutre pour qu'il fût ainsi remployé. Les deux ouvrages ont paru chez Augustin Courbé, qui conserva certainement le cuivre. L'usage qui en fut fait tend à exposer une forme de banalisation de l'estampe, qui ne se départit pas d'une certaine contradiction, d'une part en raison de la réputation de Mellan, d'autre part parce que le motif s'adapte aisément à la seconde publication. Cependant le livre renferme ses secrets et nous impose souvent de n'émettre que des hypothèses.

¹² *Publii Virgiliti Maronis Opera*, Parisiis, Typographia regia, 1641, In-fol. L'estampe a été gravée d'après un dessin de l'atelier de Nicolas Poussin conservé à la Royal Library de Windsor Castle. Visible [ici](#).

¹³ Tristan l'Hermite, *Les Amours de Tristan*, Paris, Pierre Billaine, Augustin Courbé, 1638, In-4.

¹⁴ *Les Œuvres de Mr Voiture*, Paris, Augustin Courbé, 1650, In-4.

L'estampe peut aussi être un art de la production en série comme semble le confirmer *Le Livre de plusieurs cartouches* d'Albert Flamen édité en 1664. La suite de douze pièces propose des compositions sans motif et sans lettre en leur centre, à l'exception de la feuille de titre (**fig. 9**)¹⁵. La composition en miroir qui comporte rinceaux et sirènes annonce un ensemble raffiné dans lequel les motifs végétaux et quelques animaux signent une *inventio* où la grâce se mêle à la fantaisie (**fig. 10**). Le livre s'impose par le trait et les motifs proposent l'idée d'un document visuel utilisable et interchangeable. L'illustration se démarque alors du texte qui, *a priori*, n'est pas interchangeable, ne sert pas de passe-partout. L'ouvrage de Pontault de Beaulieu, *Les glorieuses conquêtes de Louis le Grand* révèle une autre pratique¹⁶ : les passe-partout dus à Jean Frosne sont destinés à recevoir des portraits et leur titulature. La feuille aux armes de France et de Navarre propose un cartouche à la peau du lion de Némée¹⁷ encadré de Centaures tenant massue (**fig. 11**).

Ce motif fut utilisé pour accueillir la titulature des différents personnages portraiturés : Louis II de Bourbon-Condé, Gaston d'Orléans, le cardinal de Richelieu, ou Louis XIII (**fig. 12**). Les titulatures royales sont les plus brèves, toutes présentent une lettre qui rappelle l'écriture manuscrite. Les armes sont celles de chacun et les portraits conventionnels qui trouvent place dans des médaillons qu'accompagnent le plus souvent des étendards sont de bonne qualité (**fig. 13**). Le principe mis en œuvre dans ces volumes révèle une pratique de l'estampe qui unit l'individualisation et l'uniformisation. La convention de représentation forme une ligne directrice qui

¹⁵ *Livre de plusieurs cartouches, Inventez et designez par AB. Flamen*. A Paris chez van Merlen, rue S. Jacques a la ville d'Anvers Avec privil. Du Roy, 1664. Les compositions mesurent environ 10 cm x 12 cm.

¹⁶ Sébastien Pontault de Beaulieu, *Les glorieuses conquêtes de Louis le Grand*, Paris, chez l'auteur, 1676-1694, 2 vol., in-fol. « Tous les exemplaires "complets" présentent des portraits de maréchaux et des profils des villes (...) les portraits (Condé) dont la composition passe-partout en forme de monument relève de cinq à six types, montrent un médaillon vide dans lequel on a collé le portrait du maréchal, en dessous très souvent ses armes, en dessous encore on a collé un texte, indiquant le nom et les fonctions du personnage. Ces passe-partout signés Jean Frosne, servent donc plusieurs, fois, de même que les portraits, que l'on retrouve dans les profils des villes » (Fr. Pellicer, « *Les Glorieuses conquêtes de Louis le Grand* (Le Grand Beaulieu ou Beaulieu XV) de Sébastien Pontault de Beaulieu : Quelques problèmes d'attribution », dans *Arts et culture, une vision méridionale*, sous la direction de M. Barrucand, Paris, Presses de la Sorbonne, 2001, p. 102). Voir aussi Fr. Pellicer, « *Les Glorieuses conquêtes de Louis le Grand* de Sébastien de Beaulieu : éloge et justification », dans *Images de guerre, guerre des images, paix en images*, sous la direction de M. Cadé et M. Galinier, Perpignan, PUPS, 2013.

¹⁷ La dépouille sert aussi d'encadrement aux cartes qui composent le volume.

donne une unité aux portraits et scande l'ouvrage. Elle permet aussi de relier les cartes des batailles, des sièges aux figures des « Grands ».

Quand certaines estampes ont été remployées, d'autres sont réinterprétées dans des éditions souvent moins prestigieuses. Ce processus ne manque pas de susciter quelques interrogations face aux problèmes récurrents de qualité. Charles Lebrun dessina le frontispice de l'édition collective des *Œuvres* de Jean Racine publiée en 1676 (fig. 14). La composition, qui fit l'objet de commentaires nourris, met en scène au pied de Melpomène le combat des *Frères ennemis*. Etéocle et Polynice sont encadrés de la Terreur et de la Pitié. Le titre-frontispice recourt à l'allégorie en faisant référence à la *catharsis* d'Aristote. La scène, gravée par Sébastien Leclerc, allie mouvement et hiératisme. Le motif du Premier peintre du roi séduisit puisqu'il fut utilisé pour une autre édition de la fin du siècle¹⁸. Jacobus Harrewyn, qui propose dans cette édition des vignettes parfois bien curieuses, offre une interprétation assez personnelle (fig. 15) dans laquelle l'agitation et la confusion l'emportent. Le combat perd en lisibilité tandis que Melpomène gagne en puissance et en théâtralité. Harrewyn qui, dans cette édition, a repris les compositions des éditions précédentes est un artiste surprenant, capable d'introduire le grotesque dans les tragédies de Racine. Nous pourrions multiplier les exemples de ces nouvelles utilisations iconographiques souvent destinées à des œuvres de plus petit format. Elles ne participent pas d'un renouvellement de l'iconographie, mais rappellent qu'illustrer un ouvrage coûte cher et qu'il peut être profitable de se dispenser de l'étape d'invention.

Le dernier exemple montre les frontières ténues entre la peinture et l'estampe puisque la gravure figurant la rencontre entre Hermione et Oreste après le meurtre de Pyrrhus a certainement inspiré la composition d'un tableau de chevalet (fig. 16). En effet, l'estampe de Girodet est l'une des grandes planches de l'édition Didot de 1801 et constitue, comme les autres estampes commandées par l'imprimeur, un tableau gravé. C'est ainsi que Pierre Didot conçut ses volumes d'hommage à Racine. Le format vertical qui est celui du livre, la lettre qui rattache la composition aux vers de Racine rappellent la proximité entre le texte et l'image. Oreste, qui n'a pas compris

¹⁸ Jean Racine, *Œuvres*, Paris, Claude Barbin, 1676, In-18. Jean Racine, *Œuvres*, Paris, Pralart, 1699-1700, In-12. Frontispice du tome II. Cette édition fut de nouveau publiée à Amsterdam chez Henri Schelte en 1713. Concernant l'illustration du théâtre de Jean Racine nous renvoyons à notre ouvrage : *De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*, Turnhout, Brepols, 2011.

les tourments du cœur d'Hermione, se présente à elle tenant à la main l'arme ensanglantée par laquelle périt Pyrrhus :

Oreste

Madame, c'en est fait, et vous êtes servie :
Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie.

Hermione

Il est mort ?

Oreste

Il expire ; et nos Grecs irrités
Ont lavé dans son sang ses infidélités.
(...)

Hermione

Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur,
Va, je la désavoue, et tu me fais horreur.
Barbare, qu'as-tu fait ? Avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie¹⁹ !

On admire les mouvements contrastés, l'élégance néoclassique du corps fin d'Hermione qui s'oppose à la force brutale, presque bestiale d'Oreste au corps épais. Penché vers elle, la touchant presque de sa main et de son pied, il exprime son incompréhension, face aux bras tendus qui le rejettent. Le sujet de cette estampe se trouve également dans une peinture qui fut longtemps attribuée à Pierre-Narcisse Guérin, sans doute parce qu'il peignit deux tableaux d'après Racine : *Phèdre et Hippolyte*, *Andromaque et Pyrrhus*. La toile²⁰ a perdu son attribution et se trouve maintenant rattachée à l'Ecole française du XIXe siècle. Postérieure à l'estampe, l'œuvre proposerait une forme de transposition inhabituelle : la peinture fut en effet assez souvent une source d'inspiration pour la gravure ; ici le processus est inversé. Les dessins préparatoires à l'édition Didot ont été conservés, peut-être ont-ils circulés. Quant à l'édition aux trois volumes in-folio, elle séduisit. Le tableau du musée de Caen propose une composition inversée avec un format en largeur qui l'éloigne du livre illustré. L'édition Didot a inspiré une composition peinte qui rappelle aussi l'autonomie des arts visuels par rapport à l'écrit. Le tableau peut se

¹⁹ Racine, *Andromaque*, V, 3.

²⁰ Ecole française du XIXe siècle, *Hermione et Oreste*, v. 1815, H. 1,29 m ; L. 1,60 m, Musée des Beaux-Arts de Caen. Le tableau est visible [ici](#).

détacher du texte dans un art de la transposition qui ne se départit pas de l'interprétation. De ce fait, peut-être pouvons-nous voir dans ce tableau un processus de démontage/remontage, par le biais d'un autre support artistique. Enfin, ces deux œuvres offrent une lecture de Racine qui dit les tensions, la confrontation, l'incompréhension.

Le livre, en tant qu'objet a subi et subit encore de nombreuses transformations, aussi avons-nous tenté de circonscrire différents processus qui président au montage, démontage, remontage. De l'assemblage des cahiers à l'insertion des estampes, il s'associe, se lie physiquement à l'illustration à travers différents procédés. Nous avons rappelé les liens, la proximité entre le texte et l'image, pourtant dans les opérations de démontage l'estampe peut être arrachée au texte. C'est le lot des ouvrages dépecés afin que leurs estampes soient collectionnées ou vendues séparément. L'enquête que nous avons menée s'avère alors encore plus complexe puis le dialogue des arts se trouve rompu.