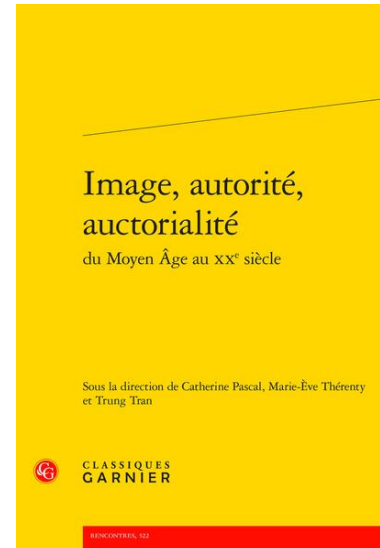




- *Baptiste Decorps*

A propos de l'ouvrage :

Catherine Pascal, Marie-Eve Thérénty et Trung Tran (dir.), *Image, autorité, auctorialité du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2021 9782406119807



Qui a autorité sur le livre ? L'auteur ? L'éditeur ? Lorsqu'interviennent des images, l'illustrateur ? Les trois à la fois ? Y aurait-il conflit dès que l'illustrateur utilise le livre dans le but de légitimer son propre travail ? Ce sont ces questions que soulève *Image, autorité, auctorialité du Moyen Âge au XX^e siècle*. L'enjeu de l'ouvrage est en effet d'interroger ce que l'image fait au régime auctorial d'autorité en observant si elle appuie, utilise ou dispute l'autorité de l'auteur. La perspective se veut diachronique, en analysant les multiples formes qu'a pris ce dialogue au fil des siècles.

Le livre commence par trois articles portant sur la période médiévale. Celui d'Aurélie Barre est consacré à *Renart le nouvel*. Elle y étudie successivement trois miniatures qui voient évoluer la posture d'auteur. La première image représente l'auteur en train de lire ; ce qui manifeste la composition particulière du *Roman de Renart*, est constitué de répétitions et variations à partir d'un canevas initial. Mais rapidement, une nouvelle image installe Renart dans la position de l'auteur et inaugure son règne. A. Barre souligne ici la fonction synoptique de l'image : « l'image et le processus de mise en abîme qu'elle met en scène agissent comme les révélateurs de ce qui, disséminé dans la linéarité du récit, échappe à la saisie immédiate, à la vue d'ensemble » (p. 27). Le règne de Renart est un nouveau monde figuré par une miniature représentant une roue de fortune au sommet de laquelle il trône, couronné. Ce faisant, Renart perd son caractère fuyant au profit d'un sens univoque : l'autrice remarque que dans les



différents manuscrits, c'est le même programme iconographique qui est proposé – l'ordre est stabilisé. Renart devenu roi n'a plus lieu de vivre de nouvelles aventures. Le sens se stabilise et Renart devient pleinement « *figura diaboli* » (p. 32). A. Barre note ainsi que si Armand Strubel avait refusé de prendre en compte Renart dans son corpus sur l'allégorie, *Renart le nouvel* offre un nouvel aspect du personnage, définitivement fixé comme allégorie du mal. Et par là, nous assistons à un « déplacement générique de la matière renardienne vers le conte moral » (p. 34).

Philippe Maupeu, quant à lui, s'intéresse à la scène topique de la remise du livre au Prince, en questionnant le *réalisme* historique d'une telle scène à l'aide de la théorie de la communication. Il analyse d'abord les éléments qui permettent d'identifier un contexte défini et les protagonistes dans l'image en notant que ceux-ci confèrent « un pouvoir d'illusion référentielle sans garantir sa valeur de témoignage » (p. 41). S'appuyant sur les *Chroniques* de Froissart, l'auteur remarque que les scènes de don du livre existent réellement. Dans le même temps, il note que le don du livre place potentiellement l'auteur dans deux situations : soit celle d'un écrivain au sens plein du terme, offrant une œuvre écrite qui sera lue ultérieurement soit celle d'un jongleur qui performe son texte. Or, les scènes de remise du livre se trouvent à la frontière de ces deux situations : le livre est fermé, la performance doit être décalée mais l'écrivain et le lecteur sont dans une situation de dialogue : « l'écrivain autour de 1400 aspire à ne plus être un *jongleur*, fût-ce de ses propres œuvres : il s'est retiré de la scène théâtrale de l'interprétation pour investir la *scène de l'énonciation* au sens où l'entend la pragmatique du discours » (p. 44). L'auteur poursuit en constatant que cette volonté de légitimité et de conquête d'autorité passe également par la matérialité même du livre. En analysant le manuscrit bien connu de *L'Epistre Othea*, P. Maupeu fait de l'autographie un processus de légitimation : par là, Christine tente une « appropriation subjective d'une *clergie* dont elle était en tant que femme *a priori* déshéritée » (p. 48). Et le manuscrit participe alors de l'*actio* : une « éloquence du corps », qui donne son titre à l'article.

Ensuite, l'article de Didier Lechat est consacré à la traduction de Valère-Maxime en français et analyse la façon dont les enluminures rendent compte de l'engagement de Charles V dans cette entreprise, en notant bien que le public visé est constitué moins de lettrés que de bibliophiles. L'auteur souligne les multiples enjeux qui peuvent être associés au programme iconographique – image de soi que le traducteur souhaite transmettre, indications sur la réception ultérieure de l'œuvre, relation entre le clerc et le commanditaire – et étudie la présence



ou non d'une figuration de l'auteur latin et du commanditaire initial (Tibère). L'article analyse ensuite dix enluminures. Les premières observées montrent qu'alors que Tibère est représenté en guerrier, le roi français, est dépeint en prince lettré. D. Lechat analyse ensuite les multiples configurations que prend l'enluminure selon le nombre de personnages représentés et note qu'il est difficile de faire cohabiter dans une même image la représentation d'un Tibère cruel et d'un bon roi. À l'inverse, certains manuscrits ne représentent que Tibère et Valère-Maxime, qui forment un couple professeur-élève ; l'auteur latin est présenté comme un didacticien et l'empereur se voit relégué à un statut de relais entre l'auteur et le public. D. Lechat conclut en revenant sur la variété des enluminures, qui n'empêche pas une certaine stabilité symbolique.

Pour le XVI^e siècle, Trun Trang s'intéresse à *l'Imagination poétique* de Barthélémy Aneau et à la mise en scène iconographique des différents protagonistes que sont l'auteur, l'imprimeur et le dédicataire. T. Trang commence par rappeler que les éditeurs jouent un rôle majeur dans l'élaboration du livre d'emblème, prenant souvent l'initiative d'adjoindre des images aux épigrammes. La question de l'autorité est particulièrement intéressante pour ces œuvres puisque, par définition, « le recueil d'emblèmes est d'abord et avant tout un lieu de rassemblement des propos d'autrui, de transmission de la voix des *auctoritates* » (p. 89-90). Etudiant les premières pages de *l'Imagination poétique*, T. Trang note que Barthélémy Aneau cherche tout de suite à intégrer son œuvre dans le réseau des lettrés lyonnais et poursuit avec une lecture attentive du texte. En prolongeant l'étude par l'analyse des quatre premières pièces iconotextuelles de l'œuvre, l'épître dédicatoire et la préface, l'auteur remarque que tout ce péri-texte participe de la volonté de Barthélémy Aneau de mettre en lumière son autorité personnelle à travers un discours de légitimation.

Suivent trois articles sur la période moderne. Marie-Claire Planche travaille sur les portraits d'artiste aux XVII^e et XVIII^e siècles. Après la description de quatre estampes liminaires de recueils, l'autrice s'intéresse aux « portraits rédigés » en comparant quelques portraits de peintres issus des *Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel* de Perrault et de *l'Abrégé de la vie des plus fameux peintres* de Dezallier d'Argenville.

L'article de Christophe Martin est centré sur les textes illustrés du XVIII^e siècle. Après un rappel historique sur le contexte de production des images dans les textes imprimés, l'auteur interroge l'implication de l'auteur dans le processus d'illustration. Etudiant successivement



l'édition de 1697 des *Contes* de Perrault, les *Lettres d'une Péruvienne* de Mme de Graffigny, *Manon Lescaut*, *La Nouvelle Héloïse* et les œuvres de Rétif de la Bretonne, C. Martin met en lumière la façon qu'ont eu les auteurs de soutenir voire de diriger le processus d'illustration de leurs œuvres, soit dans la perspective d'une stratégie éditoriale, soit dans le but de compléter le sens, « d'étendre l'empire de l'écriture par d'autres moyens » (p. 147). En travaillant sur Rousseau, Sade et Bernardin de Saint-Pierre, l'auteur remarque également que les commentaires d'auteurs accompagnant les estampes ou gravures permettent au romancier de « déborder la sphère de la conception et de l'invention pour envahir celle de l'exécution » (p. 150). Le dernier temps de l'article rapproche cette mainmise de l'auteur de la conscience esthétique du XVIII^e siècle, qui inféode l'image au texte, celle-ci souffrant d'une « infirmité narrative » (p. 151). Et Christophe Martin signale en définitive que le XVIII^e siècle se place de ce fait sous le signe d'un « désir de contrôle de l'écrivain sur l'image », voire d'une « défense du romancier face aux pouvoirs du visuel » (p. 154), la menace d'un renversement des hiérarchies pouvant poindre.

Dans son texte, Olivier Leplatre s'intéresse, lui aussi, à l'illustration liminaire de l'édition de 1753 de *Manon Lescaut*. Après un rapide panorama bibliographique, l'auteur observe les similitudes entre cette image et celle qui accompagne le *Télémaque* et souligne les nombreuses ambiguïtés de l'œuvre de Pasquier. Préfiguration du roman, l'image trouble le lecteur, qui ne sait s'il s'agit d'une ode au plaisir ou de louanges pour un retour à la vertu. O. Leplatre remarque comment les images du désir oblitèrent la majeure partie de l'image alors que le calvaire, lui, en est éjecté. Mais, plus intéressant encore, l'auteur invite à se servir de cette illustration pour relire le *Télémaque*. Revenant sur la réception du texte de Fénelon par l'abbé Faydit, il fait remarquer que ce dernier avait critiqué le précepteur en lui reprochant une trop grande complaisance à décrire les scènes de tentation et de plaisirs ; lecture dont la vignette de *Manon Lescaut* se ferait l'écho : « passée par *Manon Lescaut*, texte oscillant entre le roman libertin et l'ouvrage moral, la vignette remonte et propose une autre perception du livre de Fénelon, considéré par Faydit comme une fiction duplice » (p. 178). Dans un dernier temps de l'analyse, O. Leplatre observe la manière dont, dans l'image de Pasquier, Des Grieux, très féminin, tendrait presque à être assimilé à Manon qui pourrait bien n'être qu'une création du chevalier. Et la place centrale du personnage, véritable aimant pour le regard rappelle que « rien de ce qui



a lieu dans l'image ne se détache de son personnage médian parce que toute l'histoire vient de lui et tient par lui » (p. 183).

Quatre articles s'intéressent ensuite au XIX^e siècle. Caherine Nesci observe l'influence croissante de l'éditeur en étudiant successivement les frontispices de *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin* et du *Diable à Paris*. Entre 1813 et 1846, il semble ainsi que l'éditeur soit devenu la principale figure d'autorité : « le frontispice et le Prologue du *Diable à Paris* mettent en scène les tâches médiatrices de l'éditeur, qui hérite des attributs de l'auteur-observateur » (p. 216).

Michela Lo Feudo réfléchit pour sa part aux représentations de l'artiste dans l'hebdomadaire *La Silhouette* en interrogeant « les relations intersémiotiques entre texte et image » (p. 230) qui s'instaurent dans la revue. Analysant différents régimes de l'image ou de la caricature proposés par le périodique (autoreprésentation de l'artiste, autoréflexion sur le statut de la critique, légitimation de la catégorie sociale de l'artiste), l'autrice montre que malgré la pluralité des sujets abordés, ce qu'elle nomme une « instabilité programmatique de la publication » (p. 240), les différents usages de l'image contribuent à faire de celle-ci un « espace métaphorique d'autoréflexion et d'expérimentation » (p. 240).

En étudiant les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Marie-Eve Thérenty observe le travail des auteurs, de l'illustrateur et de l'éditeur en cherchant à savoir qui dirige vraiment le projet éditorial. Elle observe d'abord que c'est l'éditeur, Hetzel, qui propose aux auteurs un animal. C'est encore Hetzel qui nomme l'illustrateur, Grandville, et le dirige plus ou moins ; c'est toujours Hetzel qui impose aux auteurs le dispositif énonciatif de leur texte et c'est à nouveau Hetzel qui ordonne de donner une dimension satirique aux textes. En somme, « l'éditeur contrôle tout le processus scénographique du volume » (p. 254). L'étude de la correspondance de l'éditeur permet également à l'autrice de voir qu'il semble exister une certaine connivence entre l'éditeur et l'illustrateur visant à « désacraliser la fonction-auteur » (p. 256). Elle poursuit son enquête en étudiant la façon dont les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* elles-mêmes manifestent ce conflit et remarque qu'il « s'agit sous forme d'une fiction de mettre en scène un fantôme éditorial : la mise en cage des écrivains » (p. 258). Face à cela, l'autrice observe les stratégies mises en place par Balzac pour annexer en quelques sortes ces *Scènes* à la *Comédie Humaine* et ré-asseoir son autorité d'auteur. Le dernier temps de l'étude remarque qu'une édition ultérieure des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, de 1867, suit un nouveau dispositif : Grandville étant mort, Hetzel fournit les images



à un auteur, Gustave Droz, qui doit inventer un texte ekphrastique à partir d'elles. Paradoxalement, c'est après sa mort que Granville devient le véritable maître d'œuvre des *Scènes* et l'éditeur ne conserve jamais totalement l'autorité sur son ouvrage.

Marie-Astrid Chevalier étudie pour sa part les illustrations réalisées par Léon Benett pour accompagner *Le Château des Carpathes* de Jules Verne, un roman qui repose sur le trouble entre existence réelle et existence supposée voire fantasmée du château. L'autrice note que les illustrations ajoutent du doute là où il est absent du texte vernien. S'il est indiscutable, dans le texte, que le château existe, les illustrations tendent à lui conférer un statut beaucoup plus énigmatique. Il s'agirait en fait de montrer au lecteur-spectateur le pouvoir trompeur des images et de soulever la question de l'optique, posée précisément par le roman. En définitive, l'illustrateur, après avoir divulgué tout le roman dès le frontispice, irait plus loin que l'auteur, lui confisquant son autorité, en refusant un pouvoir d'explication à la science et en affirmant le « pouvoir d'enchantement » de l'œuvre d'art.

Enfin, l'article de Yoan Vérilhac porte sur les images de Verlaine réalisées pour le numéro du 1^{er} février 1896 de *La Plume*. Il observe que la construction du volume d'hommage au poète disparu et les choix iconographiques qui l'accompagnent visent en réalité moins à honorer le maître qu'à établir l'identité singulière de la revue et à forger l'image d'une communauté d'artistes qui ont en commun la mémoire de Verlaine.

Les derniers articles portent sur la période contemporaine. Philippe Kaenel retrace de la trajectoire artistique de Théophile-Alexandre Steinlen en s'arrêtant plus particulièrement sur les liens qu'il a entretenus avec Anatole France. L'auteur présente le parcours de cet illustrateur qui s'est servi de l'influence des auteurs qu'il a imagés pour construire sa propre carrière, entre rapports de concurrence et de reconnaissance réciproque.

Après quelques rappels sur la situation du livre illustré au début du XX^e siècle, Michel Collomb développe le rapport de Morand aux illustrateurs, que ce soit pour les campagnes publicitaires menées par Grasset ou pour des éditions illustrées, de luxe ou populaires.

Serge Linarès s'intéresse, de son côté, à la façon dont Du Bouchet a conçu ses recueils en un dialogue avec les peintres qui l'ont illustré. La conquête, au fil des livres, d'une conscience aigüe du rôle du blanc conduit à une construction progressive des recueils illustrés : alors que *Sol de la montagne* structure texte et image chacun sur une page, *Au deuxième étage* est le premier livre dans lequel l'image déborde sur le texte, offrant au poète la « révélation du



potentiel figural de sa page d'écriture » (p. 348). C'est à partir de 1959 et de *Sur le pas* que Du Bouchet acte véritablement la transformation de l'écriture, dans son travail, en un « artefact visuel » (p. 349). Il s'agit moins par là d'attribuer une puissance sémiotique à l'image dont serait dénuée l'écriture que d'utiliser l'image pour révéler, au contraire, toute la force de sens de l'écriture qui est elle-même, par nature, une forme d'iconographie. Ce travail avec les artistes permet en outre à Du Bouchet d'approfondir son questionnement sur la faiblesse du langage en l'élargissant au rapport plus général des signes au réel : « le lecteur assiste à la rencontre de l'innommable avec l'infigurable et à leur effort commun pour atteindre une forme du vrai » (p. 353).

Le dernier article offre enfin un exemple de partage d'autorité auctoriale entre auteur et illustrateur à travers les publications d'Orange Export Ltd. Catherine Soulier analyse le fonctionnement de cette maison d'édition dans laquelle Emmanuel Hocquard confectionnait lui-même les ouvrages et où Raquel Levy, peintre et co-fondatrice de la maison, l'accompagnait dans la réalisation de livres à quatre mains. Ceci permet à Catherine Soulier de définir Orange Export Ltd comme « une fabrique de ce que l'on peut appeler "livres illustrés" » (p. 363). L'autrice étudie ensuite en détail le travail de Raquel Levy, notamment dans son rapport à la structuration des pages, qui peuvent servir à interroger les ouvrages manufacturés par Orange Export Ltd en tant que « peintures de livre », concept forgé par Hocquard lui-même.

En définitive, l'ouvrage offre bien divers éclairages sur ce partage de l'autorité entre les trois instances que sont auteurs, éditeurs et illustrateurs. Peut-être regrette-t-on parfois le choix d'une organisation chronologique alors que certains articles se regroupent thématiquement (figuration de l'auteur, travail conjoint de l'auteur et de l'illustrateur, concurrence entre texte et image, stratégies éditoriales), mais c'est là un parti-pris qui a sa légitimité.