

***Poésie et illustration*, sous la direction de Lise Sabourin. Nancy, Presses universitaires de Nancy, collection du Centre d'Étude des Milieux littéraires, 2008. Un vol. de VII-418 p.**

La collection du Centre d'étude des milieux littéraires, dirigée par Lise Sabourin, publie des travaux envisageant son sujet sous un jour historique, sociologique et esthétique ; à ce dernier point de vue se voient privilégiés les rapports entre les écrivains et les artistes. En ce sens, un volume *Conversation entre les Muses* avait paru en 2006 ; *Poésie et illustration* est aussi à situer dans ce domaine.

Poésie et illustration : on pourrait mettre en doute, souligne Lise Sabourin, la validité même de la notion d'illustration d'une poésie : superfluité, trahison, redondance, facilité ? Il s'agit pourtant d'une pratique fréquente, durable, renouvelée au gré de l'évolution des techniques. Illustrer, c'est enluminer, donner de la lumière à une œuvre littéraire par le recours à d'autres arts, le plus souvent visuels, mais aussi sonores, parfois gestuels, éventuellement scéniques. Illustrer, c'est souvent donner à comprendre sous l'angle d'une autre esthétique ce que le poème porte en soi, le révélateur iconique ou auditif décryptant les beautés secrètes du texte, permettant d'en mieux saisir l'architecture interne. L'illustration peut aussi assurer une fonction de diffusion, voire de propagande. Parfois, c'est au prix d'une mutation esthétique surprenante qu'un dessinateur ou un musicien porte à la connaissance de nouveaux publics une œuvre perçue comme déjà datée, leurs créations pouvant devenir emblématiques de leur réception. De ce fait, l'histoire littéraire et artistique que brosent, touche après touche, les vingt-sept contributions de ce volume, de Villon et Marot à la Pléiade et à la poésie baroque, de La Fontaine et Racine à Voltaire et Diderot, de Chateaubriand et Soumet à Musset, Vigny, Gautier, Baudelaire et Banville, d'Apollinaire, Proust, Valéry, Cendrars à François Cheng, en abordant les questions spécifiques à l'emblème, au frontispice, à l'almanach, à la vignette, apporte beaucoup à la compréhension de ce relais des imaginaires, finalement essentiel à l'alliance de la poésie et de l'illustration.

Sœurs antiques siégeant sur le mont Parnasse, la poésie et l'illustration nourrissent une chaîne de créativité. Ce n'est pas le moindre intérêt du volume de présenter un ensemble de problématiques nombreuses et variées. Au fil des vingt-sept études, classées par ordre chronologique de sujet, ce sont ces problématiques que nous accentuerons, car elles ouvrent à tout un fructueux champ de recherche.

Aurélié Kotska (p. 1-14) envisage la chanson de geste *Le Roman de Monbrune*, un manuscrit de la fin du XV^e siècle, *codex* orné de 197 dessins à l'encre rehaussés d'aquarelles, ainsi que de nombreuses initiales. On aperçoit ici comment le texte et l'illustration se complètent pour renseigner sur la genèse d'un parcours poétique. L'écrivain et l'illustrateur ont en commun – fruit d'une main unique de copiste – un art de la narration fondé sur la force d'évocation. Un lien, d'ailleurs parfois divergent (l'idée s'étoffera à travers tout le volume) apparaît entre le faire et l'imaginaire. Le critique procède à cette occasion à une mise en rapport érudite et fructueuse du manuscrit considéré avec les modes d'illustration de ce temps.

Mirosław Loba (p. 15-22) aborde l'illustration des traductions polonaises de François Villon. Il y a là double translation : d'une langue à l'autre, et de mots en images, qui permet au critique de mener une solide réflexion théorique. Ainsi, la dimension sonore et musicale de la poésie est, il faut le noter, ce qui résiste aussi bien à la traduction qu'à l'illustration. C'est aussi l'occasion d'observer comment les illustrateurs du XX^e siècle repensent le mode d'illustration du XV^e siècle.

Véronique Duché-Gavet (p. 23-42) étudie les éditions illustrées (liées au succès de librairie) de Marot, dès les années 1530. Il s'agit alors d'une pratique, adaptée à la poésie française contemporaine, des éditions de poésie antique. Une analyse exhaustive de ces recueils observe la place, le sujet et le titre des illustrations – cet ensemble étant mis en rapport

avec la technique des ateliers. Il appert que l'illustration exerce une fonction plus esthétique que documentaire. Remarque intéressante, que l'on trouvera plusieurs fois prolongée par la suite : les gravures accompagnant *L'Adolescence clémentine* dessinent aussi les orientations de l'œuvre, présente et même future.

Trung Tran (p. 43-56) examine le rapport entre éditions illustrées et fables imagées au XVI^e siècle. *L'ut pictura poesis* se voit revivifié par la nouvelle symbolique humaniste. Les bestiaires imagés sont à comprendre comme un équivalent des rapports entre le corps et l'âme. Intervient dans cette entreprise une stratégie de l'imprimé, de la politique du remploi à la poétique du recueil (tels les ateliers de Denis Janot à Paris et de Denis de Harsy à Lyon). On suit la collaboration de l'imprimeur lyonnais Jean de Tournes avec l'artiste Bernard Salomon. L'image trouve sa place entre narration et description. L'illustration de la fable poétique semble ainsi le pendant de la figuration allégorique.

Richard Crescenzo (p. 57-68) analyse sous ce jour les *Douze Fables de fleuves* de Pontus de Tyard (1585). Doit être pris en compte d'abord l'éclectisme culturel de l'auteur, diversifiant ses curiosités artistiques. Ici, les variations mythologiques sur le thème de l'eau s'appuient sur une tripartition fable-description-épigramme qui soulève la question de la référentialité. Voilà une rhétorique où la *dispositio* se relie fortement à l'*inventio* et à l'*elocutio*, dans l'idée de rendre la peinture éloquente.

Véronique Adam (p. 69-81) explore le mode d'illustration dans la poésie baroque, entre 1581 et 1648, pour dégager un mouvement vers la limitation et l'autonomie de l'image, sous la forme du frontispice. Il en résulte deux réceptions possibles de l'ouvrage, par l'image ou par les vers. L'arbitraire parfois des choix détache l'image de sa fonction illustrative, et concourt à souligner l'ambiguïté du sens – l'existence d'un autre sens, par quoi l'illustration renseigne sur la poétique de la création. Elle redispose l'art baroque dans une autre dimension, participant du texte même comme processus de transformation. Elle juxtapose à la poésie analogique la synthèse du simultané. La poésie illustrée se présente donc sous la forme d'une création *réfléchie*, de sa genèse à sa réception ; elle nourrit ce faisant une riche hésitation entre le symbolique et le réel.

Paulette Choné (p. 83-98) examine les gravures de l'*Urania Victrix* (1663) de Jacob Balde. Nourrissant l'encyclopédisme et aussi le concettisme, l'illustration constitue bien une pièce du dispositif poétique, exerçant une fonction synoptique et mnémonique. Elle renferme cependant un défi : exposer un ouvrage consacré aux ambivalences de la vue.

Céline Bohnert (p. 99-113) ouvre pour nous l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide en 1677 à Bruxelles, qui scelle la rencontre de l'édition savante et de la tradition emblématique. Les gravures à l'eau-forte de goût flamand (dans le style de Rubens) renseignent sur les aspects de l'œuvre ayant acquis de la popularité, mais imposent aussi une orientation générale, une approche galante du poète latin. L'illustration ici pose la subtile question de savoir comment le plaisir esthétique donné pour lui-même s'articule de fait à un appel au décryptage : la question est notamment suivie à travers les figures d'Adonis et les contextes où le personnage apparaît. À nouveau, il se fait jour que l'approche esthétique peut modifier voire contredire la logique narrative, par quoi le dispositif de la page est aussi circulation de significations.

Jean-Pierre Collinet (p. 125-129) envisage les recueils illustrés des *Fables* de La Fontaine. L'illustration accentue ici la question de savoir si les fables sont au fond de la poésie : s'agira-t-il de poétiser un genre prosaïque ? Les handicaps sont nombreux : comment mettre en images la morale ? Quelle scène choisir dans la narration ? Sont poétisés par l'image les sujets *a priori* terre à terre (telle la cigale, représentée comme une cantatrice), dans l'esprit même de La Fontaine. L'illustrateur François Chauveau, quoique ayant sans doute travaillé en connivence avec le fabuliste, s'autorise bien des libertés ; Gustave Doré, deux siècles plus

tard, opéra pour la poésie du vrai. Il faut enfin noter que l'illustration fait *a posteriori* du texte un art littéraire qui joute avec celui des peintres et des dessinateurs ; et que chaque vignette constitue un univers de relecture inventive.

Marie-Claire Planche-Touron (p. 131-145) souligne combien la poésie racinienne appelle les arts visuels : des vignettes apparaissent de fait dans les éditions dès 1676. On leur assigne les fonctions de représenter les discours, de révéler les passions, d'arrêter aussi pour un temps l'action. Elles rendent certains épisodes emblématiques, et invitent à méditer sur le rapport entre le permanent et l'éphémère. Elles mettent en œuvre une tension graphique vers l'éloquence – et introduisent le lecteur à la possibilité d'ouvrir une échappée hors de l'univers tragique.

Joanna Augustyn (p. 147-163) analyse le frontispice des *Bijoux indiscrets* de Diderot en 1748, l'édition originale étant illustrée. Le frontispice s'offre comme une énigme à interpréter, par l'insertion de l'érotisme dans le genre bucolique, à travers la symbolique de l'escarpin égaré, et une hésitation d'ailleurs voulue entre peinture et gravure d'illustration, mais aussi entre méditation poétique et objet de consommation. Face au texte, l'illustration propose plusieurs chronologies possibles, aussi bien de la scène représentée que de l'itinéraire de sa lecture. Elle instaure un rapport supplémentaire de *complicité* : celle de l'image avec le texte ; elle offre dès lors comme la représentation visuelle d'un texte à venir.

Patricia Ménissier (p. 165-176) envisage les éditions illustrées de *La Henriade*, et commence par rappeler l'intérêt porté par Voltaire à l'objet livre. L'attention se fixe notamment ici sur les dix grandes gravures illustrant les dix chants du poème épique. On voit Voltaire y intervenir, au-delà des usages du temps. L'importance est dans le *ton* donné à l'image, laquelle est susceptible de garder la lettre du texte tout en changeant l'esprit. L'illustration rencontre un enjeu politique : il s'agit, dans un autre sens, d'illustrer la conquête du pouvoir et la légitimité du roi Henri IV. Par l'image, il est à noter que la veine épique se voit infléchie vers le lecteur.

Catriona Seth (p. 177-188) se penche sur les illustrations dans l'*Almanach des Muses* (1765-1833) : soixante-neuf frontispices ornent en effet les volumes de la collection. La gravure est certainement un argument de vente. On y suit des variations sur les sujets émanant d'un même artiste (ici Poisson). On remarque que la révolution iconographique suit celle de l'Histoire, à travers la Révolution et l'Empire. Mais au-delà de ces grandes scissions, la comparaison évolutive des illustrations permet d'apercevoir de fines et incessantes variations du goût, faisant se succéder rapidement avancées et retours en arrière (qui intègrent eux-mêmes ces avancées).

Olivier Catel (p. 189-201) commente la *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine* de Chateaubriand, illustrée en 1919 par Maxime Dethomas. Selon une esthétique du clair-obscur, l'illustrateur vise à épouser par le dessin les contours de la rêverie – Chateaubriand ayant lui-même émis des théories sur le dessin. Il s'agit aussi d'extraire une moralité des ruines. Telles, les illustrations de Dethomas forment des ombres portées sur un texte, aux fins d'en dégager les lignes de force.

Barbara T. Cooper (p. 203-215) examine le frontispice de la *Jeanne d'Arc* d'Alexandre Doumet (1825), à comparer avec les lithographies du temps sur le même sujet, et à situer dans son contexte historique, la restauration d'une monarchie de droit divin.

Nicolas Wanlin (p. 217-228) aborde le cas des vignettes romantiques, qui marquent un glissement de l'attention du texte au livre. Le regard critique de Gautier devant ce phénomène est à comprendre comme une revendication de la singularité littéraire et comme une résistance à la logique de la littérature industrielle. Ou alors, que l'illustrateur soit un artiste reconnu comme tel. L'illustration romantique constitue non pas, comme on le croirait, surtout au

voisinage de Gautier, une transposition d'art, mais bien plutôt une appropriation de la gravure par le poète qui se réaffirme ainsi comme créateur.

Marie-Hélène Girard (p. 229-243) met en lumière une énigme : pourquoi Théophile Gautier n'a-t-il pas cherché à illustrer le recueil d'*Émaux et camées* (1852), placé sous la double invocation de l'émaillerie et de la glyptique ? Le texte délimite déjà en lui-même un espace plastique, il constitue un objet pour les yeux. Le projet est cependant reconsidéré dans les rééditions, selon le modèle ici des éditions de poètes immédiatement contemporains. De ces réserves résulte une riche réflexion, notamment dans la correspondance de Gautier avec ses éditeurs.

Laurence Richer (p. 245-259) observe comment est mise en scène la légende du Juif errant autour de Gustave Doré, et du recueil de 1856 illustré par le dessinateur et comprenant trois grands poèmes. Ces illustrations inviteraient à une fine situation de la sensibilité romantique : ainsi, on y voit le Moyen Âge mal distingué de la Renaissance, le succès grandissant de l'opéra, les prémisses déjà du postromantisme. Il faut en outre noter que l'illustration ajoute au poème une tonalité de désespoir qui subsume les textes au profit d'une cohérence supérieure.

Valentina Ponzetto (p. 261-275) se penche sur les illustrations musicales des poèmes de Musset et sur le cas ici de l'opéra-comique, notamment à travers Offenbach et Bizet, pour remarquer que c'est sans doute dans la trahison et le léger décalage par rapport aux sources avouées et affichées qu'il faut chercher la postérité musicale la plus féconde de Musset. Ainsi Offenbach, avec son hommage souriant au *Chandelier*, fait revivre l'esprit aimablement irrévérencieux et badin du jeune poète, son goût pour la légèreté, les renvois intertextuels et les clin d'œil complices aux lecteurs-spectateurs ; tandis que Bizet, avec *Djamileh*, offre une seconde vie à l'héritage le plus purement romantique de l'œuvre de Musset : l'amour absolu et idéal, poussé jusqu'au sacrifice total de soi et par cela même touchant et immortel.

Philippe Andrès (p. 277-291) reconstitue la contribution de Théodore de Banville à l'*Almanach de la Société des Aquafortistes* en 1865, et d'abord le statut contemporain de l'almanach. En lisant dès lors en parallèle les poèmes de Banville et les gravures correspondant à chaque mois de l'année, on voit que le poète s'autorise à un jeu intertextuel indépendant de l'image, auquel s'ajoutent des allusions biographiques, une confrontation aux stéréotypes littéraires, sans négliger les pointes de polémique.

Lise Sabourin (p. 293-308) présente le cas de Bellenger illustrateur des *Destinées* de Vigny en 1898. En parallèle en effet à l'édition illustrée d'un poème de Sully Prudhomme lu à la Comédie-Française le 28 mars 1897, pour le centenaire de la naissance de Vigny, paraît en 1898 chez Pelletan une édition des *Destinées*, avec 46 dessins de Georges Bellenger. On y observe une disparité entre des images puissantes et d'autres plus conventionnelles. Le dessinateur tâche de dégager les veines (biblique, classique) traversant l'œuvre du poète. On le voit tirer « La maison du berger » vers l'intrigue romanesque, au détriment de la poésie comme « perle de la pensée ». L'illustration permet d'inscrire la poésie dans une réalité contemporaine compréhensible au public. Elle accompagne l'entrée du poète dans le panthéon des classiques et dans une histoire littéraire qui a déjà commencé à se codifier. Subtilement, elle reflète l'état d'un jugement littéraire hésitant entre l'unité de l'œuvre et l'éclectisme culturel.

Clara Debard (p. 309-319) compare Auguste Rodin et Henri Matisse illustrateurs des *Fleurs du Mal*. Au-delà de démarches en partie opposées (connotations morbides contre légèreté de la vie), l'un et l'autre déjouent l'attente, aussi bien de leur propre public que des lecteurs de Baudelaire. Ils s'attachent, chacun à sa manière, à mettre en valeur des thèmes baudelairiens, si bien qu'une illustration prise à part se trouve solidaire de tout le recueil. Ils choisissent, écartent aussi, des séries : il y a à réfléchir, c'est l'occasion de le noter, dans le

phénomène de l'illustration, sur le refus d'illustrer. L'artiste souhaite conserver à certains poèmes leur pouvoir d'évocation et de mystère. La comparaison a permis d'apercevoir qu'une œuvre patrimoniale est habitée de polysémies cohérentes.

Joseph-Marc Bailbé (p. 321-334) examine la section des portraits de peintres et de musiciens dans *Les Plaisirs et les jours* de Proust, cette édition de luxe, parue en 1896, illustrée par Madeleine Lemaire avec des partitions de Reynaldo Hahn. Une vague d'imitation des « Phares » avait récemment envahi les revues. Mais on peut remarquer que la rencontre entre les arts est inscrite en fait dans toutes les pièces formant le livre, qui restitue un bouquet d'impressions juvéniles. On doit, à titre tout secondaire, déplorer dans cet article des renvois mal maîtrisés voire erronés à la *Recherche du temps perdu*.

Stéphanie Depoisse (p. 335-349) analyse les frontispices d'*Alcools* et de *Calligrammes* d'Apollinaire par Picasso, en s'aidant des enseignements livrés par leur correspondance. Le frontispice d'*Alcools* s'avère déroutant à décrypter : il renseigne en fait sur Apollinaire, sur son environnement et son univers artistique, le tout réuni dans une impression globale que permet précisément l'illustration. Celui de *Calligrammes*, plus réaliste, donne à voir le rôle du poète dans la guerre. Le critique fait état d'autres collaborations entre le poète et le peintre, abandonnées ou reprises après la mort d'Apollinaire.

Régis Tettamanzi (p. 351-363) ouvre la plaquette de Blaise Cendrars, *La Guerre au Luxembourg*, illustrée de six dessins de Moïse Kisling, en un poème simultanément, selon la conception des années 1910. Les dessins se constituent en unités d'ensemble, et l'on voit que l'illustrateur opère des choix importants – privilégiant notamment le jeu, au détriment de la guerre ; il procède par des contrastes qui s'éclairent mutuellement.

Béatrice Tanésy (p. 365-378) envisage les rapports entre poésie et dessin dans les *Cahiers* de Paul Valéry – deux activités enchevêtrées l'une dans l'autre. Valéry se livre lui-même à des considérations sur le dessin lié ou tracé. On trouve dans ses réalisations graphiques le chantier proprement valéryen, obstinément tourné vers la pensée. On observe en outre des correspondances parfois éloignées entre un texte et un dessin ; mais le plus souvent au contraire une *mise en présence* l'un de l'autre. L'illustration peut encore porter sur les conditions d'écriture du poème (la chambre) ; elle constitue plus un relais et une continuation du poème que sa reprise : le dessin est non seulement réflexif mais imaginaire. On y voit comment l'espace de la page s'élargit à un système.

Madeleine Bertaud (p. 379-396) parcourt le recueil *Que nos instants soient d'accueil* (2005) de François Cheng, avec des lithographies de Francis Herth. L'illustration est ici appelée par une poésie elle-même en résonance avec les éléments. Le rapport du texte à l'image se nourrit du concept taoïste de « vie ouverte », du souffle du vide médian, à apercevoir précisément du texte à l'image, et dans l'entre-deux du texte et de l'image – à quoi s'ajoutent, en jeu ici, les rapports entre l'instant et l'éternité. Chez Cheng, dans le paysage, dans le poème, un regard est installé quelque part. L'association des deux arts se met ainsi au service d'un déchiffrement du monde, et dégage une conception du lecteur contemplateur du monde. Entre ces divers éléments, le trait d'union est... un trait, fait au pinceau et à l'encre, parce que si toute image tend au descriptif, toute description est image.

À l'issue de cet ample parcours, on voit que l'intérêt ne fléchit pas, mais se renouvelle toujours. On note l'équilibre obtenu entre les époques, qui s'éclairent en fait mutuellement. Le profit à retirer du recueil est à la fois dans ses constantes et dans ses variations, nourrissant un festival de réflexions, d'ailleurs applicables ensuite à un plan général. Est-il besoin de préciser l'apport des très nombreuses reproductions, rendant le lecteur immédiatement participant des découvertes ? D'un article à l'autre, on remarque la richesse de l'annotation bibliographique, faisant du recueil, attrayant à lire, aussi un ouvrage de référence, que clôt un index incluant les

éditeurs et les libraires – car le volume aura pour finir dessiné une histoire de l'édition française, aperçue sous un angle qui en trahit les coulisses et les ressorts.

Luc FRAISSE