

INTRODUCTION

Que voyons-nous ? Dans cette image de petit format, réalisée au trait et imprimée à l'encre noire, deux hommes nous renvoient à un monde révolu. Ils sont debout devant une table éclairée par une grande fenêtre ; celui qui est au centre, de face, habillé de sombre, a passé son bras autour des épaules de celui de gauche, vu de profil et vêtu de clair. Le premier regarde le second et lui tend une image. La perspective nous permet d'y discerner un couple debout, clair sur un fond sombre...

Que comprenons-nous vraiment ? Par un effet de mise en abyme, souligné par la similitude des proportions, une telle image mettrait en scène le pouvoir même des images, la relation dont elles participent entre les êtres humains, le désir qui avec elles passe, de ceux qui les *produisent* – les font ou les montrent – à ceux qui les regardent.

Cette image surtout n'est pas seule. Nous avons ouvert un volume du XVIII^e siècle « avec figures », c'est-à-dire avec des estampes insérées face à certaines pages du texte¹. S'agit-il de lire alors ? Ce



1. « Edmond et Gaudet », estampe non signée pour *Le Paysan perversi*, éd. de 1782 (PP1782/8).

1. « Avec figures », « Avec des figures », « Orné de figures », « Augmenté de figures », peut-on lire sur les pages de titre des éditions du XVIII^e siècle, qui ajoutent parfois « gravées en taille-douce » ou qui préfèrent « estampes » ou « gravures ».

roman, *Le Paysan perversi* de Rétif de la Bretonne, paru à Paris en 1782, rapporte assez tôt dans l'intrigue la première rencontre d'Edmond avec le Père d'Arras. Sa « conversation » avec son confesseur rassérène le jeune paysan après la révélation du libertinage de M. Parangon, qui devait lui enseigner la peinture. Les protagonistes se séparent ensuite provisoirement, après que le religieux a fait promettre au héros « de le voir souvent, plutôt comme ami, que comme père spirituel ».

Il revient à la seconde édition du texte de compléter l'épisode et de développer, en vue de l'illustration qui l'accompagne, une véritable scène :

[Passage ajouté] Il m'a ensuite parlé peinture, et m'a dit que ses amis assuraient qu'il excellait dans l'art qui lui était le plus voisin : c'est-à-dire le dessin et la gravure. Il m'a mené dans sa chambre, pour me *faire voir* ses ouvrages, publiés sous le nom d'un célèbre artiste de Paris. Ce qui m'a bien flatté d'avoir une telle connaissance./ Sa conversation m'a remis du baume dans le sang, et je m'en suis trouvé soulagé².

L'habit noir du personnage si proche du héros dans l'estampe s'avère donc être celui du moine, dont la mission spirituelle avait déjà laissé place à la relation amicale. On glisse surtout ici du couvent à l'espace intime de la chambre, de la peinture aux arts « voisins » – et plus propices à la collection d'un amateur libertin – du dessin et de la gravure. Plus largement encore, de la simple « conversation » du texte sans images au « faire voir » de l'édition illustrée se marquerait le passage à un régime visuel de la lecture.

Pourtant, ces ajouts ne disent rien de la nature des dessins et des gravures. C'est en allant chercher ses modèles en dehors du texte, dans le répertoire érotique de la peinture occidentale, que l'illustration anticipe et répond au roman. L'estampe matérialise le sens équivoque de la scène et son arrière-plan licencieux par les scènes érotiques accrochées sur le mur du fond. Cette association est à ce point subversive qu'elle fut censurée immédiatement : l'estampe a donné lieu à une variante, dans laquelle on a modifié la tenue du Père d'Arras et grisé les scènes du fond. Ce maquillage ne change pas grand-chose : la présence conjointe du couple des personnages et du couple nu qu'ils regardent frappe déjà le spectateur. Le voile des images est comparable aux silences, voire au « voile » du texte³ : celui-là donne à voir des images masquées, celui-ci laisse entendre des silences.

Est-il possible dès lors de séparer la littérature de ses images ? Même les œuvres des siècles passés leur sont associées par le lecteur d'aujourd'hui, depuis

2. PP, t. I, Lettre XIV, p. 64. Je souligne. Le texte renvoie au « sujet de la huitième figure ».

3. Une note précise (je souligne) : « Nous croyons nécessaire d'avertir ici le lecteur que nous avons supprimé, sans aucune indication, beaucoup de choses qui l'auraient éclairé sur la nature de l'attachement de Gaudet pour Edmond : le *voile* ne saurait être trop épais là-dessus » (PP, t. I, p. 277, note de la première édition). Sur la suite de ces aventures, lire notre chap. 7.

les reproductions qui accompagnent la moindre édition de poche jusqu'aux films qui en sont tirés. Et le lecteur de livres anciens sait que les illustrations y sont nombreuses depuis longtemps. D'ailleurs, le lecteur qui ouvre de tels livres est *aussi* un spectateur ; il l'est parfois *avant tout* et s'attardera sur le frontispice ; il l'est peut-être *surtout* et cherchera ces images dispersées dans le livre mais annoncées sur la page de titre – le pouce reconnaissant alors souvent les estampes à l'épaisseur du papier. Qui sait même s'il lira ce livre, fût-il un roman ? Les images le disputent au texte comme elles lui disputent l'intérêt de ce lecteur-spectateur.

Et qui dit enfin que ces images sont durablement contemplées ? Les lecteurs de ces romans – les lectrices surtout dans la vision fantasmagorique que l'on a du siècle des Lumières – s'endormiraient, un doigt entre les pages : il n'y a plus de comptes à rendre dans l'acte intime que devient la lecture.

Pourquoi l'illustration ?

Dans le livre illustré, le rapprochement du texte et de l'image se manifeste d'abord dans l'espace de la page ou de deux pages face à face. En outre l'image, généralement figurative, est liée au texte qu'elle illustre et sur lequel on croit pouvoir clore son sens. Cette proximité matérielle et interprétative semble imposer les images comme une évidence. Et pourtant, alors que notre vie quotidienne et la culture sont envahies d'images, pouvons-nous seulement voir encore ces « figures » ? On n'emploie d'ailleurs plus guère ce terme, que sa polysémie rend suspect ou trop complexe ; on lui préfère « illustration », en supposant une subordination servile au texte, ou « image », comme si ce mot familier allait réduire le problème.



2. « Edmond et Gaudet », deuxième état de l'estampe après censure (PP1782/8bis).

L'appréhension critique et conjointe du texte et de l'illustration devrait s'imposer, pour respecter la réalité historique de l'objet d'étude. Cette association s'inscrit de fait dans le parallèle des arts qui nourrit la pratique et la théorie artistiques occidentales de la Renaissance aux Lumières. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que se dessinent les frontières disciplinaires de la philologie et de l'histoire de l'art : face à l'omniprésence de l'image, le savoir assigna à cette dernière une place qui était tout à la fois une façon de la reconnaître et de couper les liens qui l'unissaient au texte.

Les bibliophiles, longtemps seuls spécialistes d'un livre conçu comme une pièce de collection, oubliaient le texte, qui devenait le simple prétexte de l'illustration et du livre tout entier ; invisible dans un livre exhibé au milieu des bibelots, entrevu seulement dans un volume négligemment entrouvert, envahi d'images qui le réduisent à la portion congrue, le texte susciterait la rêverie mais s'effacerait devant elle. Par un mouvement inverse, la plupart des spécialistes de littérature évacuent l'image : elle est alors perçue comme conjoncturelle et étrangère à l'œuvre. Ces deux attitudes, pour divergentes qu'elles soient, découlent toutes deux d'une dissociation : d'un côté on sous-évalue l'illustration pour en faire une ornementation superfétatoire et de l'autre, on surévalue sa dimension artistique pour la juger selon des critères purement esthétiques.

L'évidence est présentée, à la faveur de son étymologie, comme le propre du visible et de l'image ; des albums pour enfants à la « Bible des pauvres », elle recouvre une prétendue naïveté de l'œil sauvage pour lequel regarder se résumerait à voir⁴. Pourtant, si l'image retient notre attention, c'est que quelque chose résiste à cette évidence. Il ne s'agit pas nécessairement de complexité, de quelque code qui demande une réflexion pour être décrypté ; ce peut être le temps que requiert la contemplation dans laquelle on s'abîme ou le dépit que suscitent un détail trop petit, une composition brouillée : « On n'y voit rien ! » parfois⁵. Il faut accepter l'étrangeté de l'image et en rendre compte ; par là même, on reprend conscience de l'étrangeté du texte. Si ce que nous « voyons » doit compter avec « ce qui nous regarde⁶ », ce que nous lisons travaille avec ce qu'on lit en nous grâce au texte – avec ce qui nous *lie* au texte.

-
4. Voir les critiques des Georges DIDI-HUBERMAN (*Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Flammarion, coll. « Champs », 1995 [coll. « Idées et recherches », 1990], p. 45, et *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 9-17).
 5. Daniel Arasse explore ce dépit comme une étape : évidence de la familiarité, énigme de la contemplation effective et révélation du détail (Daniel ARASSE, *On n'y voit rien!*, Denoël, 2002).
 6. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, 1992.

Pourquoi le roman au XVIII^e siècle?

Le XVIII^e siècle est le siècle de l'illustration diraient les bibliophiles et nombre de commentateurs ; il est aussi, d'une certaine façon, celui du roman. Mais au-delà de cette logique, qu'est-ce que le roman a « à voir », précisément, avec l'image ? Il s'agit bien d'une question spécifique par rapport à celle de l'illustration en général, mais aussi à celle de l'illustration littéraire (voir chap. 1). Dans cet enchaînement, le roman peut sembler le type même de texte qui se passe d'image, à l'inverse du texte scientifique mais aussi d'autres textes littéraires, comme le texte théâtral, qui est d'abord spectacle, comme le texte lyrique, dont l'image semble est à la fois le fondement et la fleur... Le roman doit quant à lui produire ses propres images mentales et l'illustration est dès lors l'occasion d'interactions avec elles au point qu'il faudrait appeler « fictionnel » l'ensemble auquel le lecteur a accès par le texte *et* par l'image.

Cela a-t-il un sens de parler de « dix-huitième siècle » dans ces deux domaines ? C'est à un ouvrage datant de la fin des années 1920 que l'on doit la distinction de trois périodes dans l'art de l'illustration en France à cette époque⁷ : avant 1750, en l'absence d'illustrateurs spécialisés, les livres illustrés resteraient rares et seraient le fait de contributions exceptionnelles de peintres de métier⁸ ; entre 1750 à 1774, « c'est l'âge d'or de la vignette⁹ » ; de 1774, fin du règne de Louis XV, à 1800, des réussites permettraient à cet art de « mourir en beauté¹⁰ ». Le XVIII^e siècle se trouve en définitive réduit à peu de chose, entre des balbutiements et une agonie, et le roman n'y tient qu'une part limitée. En réalité, les critères socio-historiques mettent en avant une rupture vers 1715 plus significative, parce que la fin du règne de Louis XIV bouleverse la donne culturelle ; dans le domaine de l'illustration, la disparition des grands illustrateurs coïncide avec la montée en puissance des

7. Louis RÉAU, *La Gravure en France au XVIII^e siècle : la gravure d'illustration*, Paris et Bruxelles, G. van Oest, 1928. Sur cette esthétique bibliophilique et sur la fabrique de l'âge d'or, voir mon article « Le livre illustré au XVIII^e siècle. L'œuvre au risque de sa défiguration », in *L'Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman dir., Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010, p. 315-331.

8. Coypel illustre *Daphnis et Chloé* en 1718, Claude Gilot illustre les *Fables* d'Houdart de La Motte en 1719, Boucher donne des dessins pour les *Œuvres* de Molière en 1734 et Oudry fournit dès 1729-34 des dessins qui serviront à l'illustration des *Fables* de La Fontaine en 1755.

9. Et de citer, autour de Gravelot et de Eisen, le *Décameron* de Boccace en 1757, les *Contes* de La Fontaine dans l'édition des « Fermiers généraux » en 1762, les *Contes moraux* de Marmontel en 1765, *Les Métamorphoses* d'Ovide en 1767, *Les Baisers* de Dorat en 1770 et les *Chansons* de La Borde en 1773.

10. Moreau le Jeune marque cette dernière étape, suivi des *Contes* de La Fontaine par Fragonard en 1795 et des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* par Prud'hon en 1800 (Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 10-17).

peintres¹¹. Vers 1750, c'est une génération pleinement active de dessinateurs qui inaugure une nouvelle période, tandis que le style détermine lui-même la troisième période, après 1775-1780¹².

Surtout, si l'histoire du livre a démontré l'augmentation du nombre de livres publiés, elle n'a quantifié que de façon indirecte celle des éditions illustrées. C'est en procédant à une série de sondages dans les références du guide des « livres à figures » de Henri Cohen¹³ que Christian Michel confirme l'accroissement considérable du nombre de livres illustrés de 1730 à 1790; jusque vers 1770, le format des livres diminue et le nombre des illustrations de formes irrégulières, fleurons et culs-de-lampe, augmente; après 1770, celles-ci laissent davantage la place aux illustrations pleine page¹⁴. Les critiques formulées à l'adresse des illustrateurs à partir de 1765-1775 manifesteraient l'importance du phénomène. En définitive, s'il faut prendre en compte la période centrale de l'illustration, des années 1750 aux années 1780, on ne peut en revanche se limiter à cette période quand on quitte les critères exclusivement esthétiques et quand on s'intéresse en parallèle à la production romanesque.

Quels romans ?

Si les « grands » romans ne manquent pas à cette époque, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, publiée en 1761, est regardée comme un exemple privilégié du roman illustré au XVIII^e siècle; quoiqu'elle soit à bien des égards un cas particulier, l'œuvre de Rousseau s'impose ici, avec des romans importants dans la production illustrée et qui offrent avec lui des échos certains quoique non sans ambivalence parfois, tant sur le plan textuel (genre, forme épistolaire, thèmes, intertextualité...) que sur le plan de l'illustration.

Clarissa constitue notamment avec elle le cœur du roman par lettres en Europe, qui ne peut être restreint au domaine français. Avant Rousseau, Richardson est, dès 1747-1748, l'un des premiers, sinon à recourir à la polyphonie épistolaire déjà remarquablement exploitée dès 1721 dans les *Lettres persanes*, du moins à l'utiliser

-
11. Christian MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1987, p. 23; Alain-Marie BASSY, « Le texte et l'image », *Histoire de l'édition française*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier dir., Promodis, 1984, t. II, p. 140.
 12. Voir Frédéric BARBIER, « Les formes du livre », in *Histoire de l'édition française*, éd. cit., t. II, p. 570-585. 1780 constitue une charnière dans ce volume.
 13. Henri COHEN, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle* [1870], sixième édition augmentée par Seymour de Ricci, Librairie A. Rouquette, 1912.
 14. Christian MICHEL, *op. cit.*, p. 80.

pleinement pour l'intrigue amoureuse et l'expression des sentiments; ceux-ci furent dès le début le champ privilégié d'une littérature épistolaire longtemps monophonique, des héroïdes d'Ovide aux *Lettres de la religieuse portugaise*. L'intérêt du roman de Richardson est double dans la mesure où la traduction que l'abbé Prévost en propose dès 1751 est une sorte d'appropriation¹⁵. D'ailleurs, cette traduction a été illustrée avant les éditions en anglais¹⁶. *La Nouvelle Héloïse*, perçue par ses contemporains comme une « Clarisse française¹⁷ », est peut être ce roman que Rousseau verrait par fausse modestie sinon « égal » à *Clarisse* du moins l'« approchant¹⁸ ».

En 1782, *Le Paysan perversi* de Rétif de la Bretonne ferme la boucle¹⁹: roman épistolaire, il est explicitement associé au roman de Rousseau, dont Rétif s'avère un disciple des plus zélés sinon des plus subtils, et à ceux de Richardson²⁰. Rousseau et Rétif, dans une moindre mesure, ont en outre tenu une place de choix dans les études consacrées au livre illustré au XVIII^e siècle pour avoir voulu eux-mêmes

15. Pour la traduction, voir Jean SGARD, *Prévost Romancier*, Corti, 1968, p. 541-546, et *Vie de Prévost (1697-1763)*, Québec, PUL, coll. « Études », 2006, p. 228. On utilise souvent les noms francisés que Prévost a rendus célèbres (Clarisse Harlove, Anne Howe...); le titre usuel est *Clarisse*, sauf pour l'original.

16. On abordera les séries d'après Eisen et Pasquier (1751), Marillier (1784) et Chodowiecki (1785), en les comparant aux illustrations d'éditions anglaises (d'après Wale, 1768, d'après Stothard pour le *Novelist's Magazine*, 1784) et à une autre série d'après Chodowiecki (1796).

17. « Parallèle entre la *Clarisse* de Richardson et *La Nouvelle Héloïse* de M. Rousseau » paru dans le *Journal étranger* de décembre 1761. *La Nouvelle Héloïse* parut l'année de la mort de Richardson dont le *Journal étranger* publiera l'année suivante l'éloge par Diderot.

18. Dans une note de sa « Lettre à d'Alembert », qu'il rédigea au moment où il finissait son roman, en 1760 : « [Les romans qui inondent l'Angleterre] y sont, comme les hommes, sublimes ou détestables. On n'a jamais fait encore en quelque langue que ce soit, de Roman égal à Clarisse, ni même approchant » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *OC*, tome V, p. 75). Sur Rousseau lecteur de Richardson par la traduction de Prévost, voir Jean SGARD, *op. cit.*, chap. XXI.

19. François Jost donne le texte de 1782 et signale les passages ajoutés ou supprimés par rapport à la première édition, suivie par Daniel Baruch (UGE, coll. « 10/18 », 1978); elle reproduit les estampes et les « sujets » qui les accompagnent. Pourtant, elle pose certains problèmes; elle modernise en outre de façon systématique l'orthographe et la typographie de Rétif. Je donne ici, pour certaines citations développées, le texte à partir de l'exemplaire de l'édition de 1782, datée de 1776, conservé à la BnF (PP1782). Une autre édition, par Pierre Testud, associe *Le Paysan perversi* au *Pied de Fanchette* et à un choix de *Contemporaines du commun (Rétif de la Bretonne)*, vol. 1, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002; elle fournit le texte de 1782; l'orthographe est modernisée et les estampes limitées mais l'annotation abondante.

20. « J'avais commencé le manuscrit en 1769, après la lecture d'une partie détachée de *Paméla* »; « C'est aujourd'hui qu'on peut regarder *Les Dangers de la ville* comme un ouvrage absolument complet, et digne d'être comparé, soit à l'*Héloïse*, soit aux romans de Richardson. C'est une vaste production comme la *Paméla*, la *Clarisse*, le *Grandisson* de ce dernier; c'est un livre plein de choses et de chaleur comme l'*Héloïse* » (Nicolas-Edme RÉTIF DE LA BRETONNE, *Monsieur Nicolas*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. II, p. 912, p. 920).

maîtriser l'illustration de leur œuvre. Pourtant, si ces exemples permettent d'analyser de façon spécifique le rôle du romancier, il ne saurait s'agir ici d'un critère pour l'étude de l'illustration, comme nous le verrons (voir chap. 1)²¹. En revanche, une autre affinité inattendue relie Richardson et Rétif: tous deux sont venus à la littérature par le biais de l'imprimerie. Les spécialistes de Richardson n'oublient pas qu'il fut d'abord un imprimeur autodidacte et qu'il imprima lui-même son roman: comment ne pas faire le lien avec les pratiques de l'ouvrier typographe que fut Rétif, bien que l'idée selon laquelle il aurait composé son texte directement à partir de la casse d'imprimerie semble tenir en bonne partie du mythe. Tous deux, à n'en pas douter, confèrent à la dimension matérielle de leur œuvre une place particulière dans laquelle l'illustration est partie prenante.

La Vie de Marianne de Marivaux (1731-1742) paraît à même d'ouvrir ce corpus, par ses qualités littéraires et par son illustration²²; cette œuvre s'inscrit elle-même dans la tradition du roman sentimental et dont *L'Astrée* (1607-1619) offre d'ailleurs des illustrations non dénuées d'intérêt au tout début du XVIII^e siècle encore... On peut certes se demander s'il s'agit d'un « roman épistolaire » au sens strict; s'il relève à coup sûr de l'écriture rétrospectivement éloignée des événements qui caractérise les « romans-mémoires », et s'il ne donne à lire les lettres que d'une seule correspondante, il ne se présente pas moins comme plusieurs envois successifs de Marianne à sa destinataire qui ne sont pas sans évoquer les lettres de Clarisse à Anne Howe ou celles de Julie à Claire²³. Au moment de la traduction de *Clarissa*, *La Vie de Marianne* était une référence bien présente pour les lecteurs, si l'on en croit la comparaison qu'Albrecht von Haller établit entre les deux romans²⁴. Si

-
21. Richardson aurait décidé des illustrations de *Pamela* (1741); il aurait été consulté dès 1756 et aurait proposé des sujets pour l'édition allemande de *Grandisson* (Philippe KAENEL, « Illustration », in *Dictionnaire européen des Lumières*, Michel DELON, (dir.), PUF, 1997, p. 575). Richardson évoque l'illustration de *Clarissa*, sans avoir pris part à sa conception.
 22. On abordera la série de gravures réalisée par Johann von Schley et par Simon Fokke (1736-1742) et la série de Duponchel d'après Chevaux (1782); elles donneront lieu à des comparaisons avec celle de Staal (1865).
 23. Le roman de Marivaux est étudié comme un roman épistolaire, avec *La Nouvelle Héloïse*, par Jean Rousset dans son étude pionnière (Jean ROUSSET, *Forme et signification, essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Corti, 1962, p. 65-108). Yves Giraud la classe avec les « Romans de forme épistolaire », qu'il distingue des « romans par lettres » dans lesquels il range *Clarisse*, *La Nouvelle Héloïse* et *Le Paysan perversi*. Tous ces romans font partie du « roman épistolaire » (Yves GIRAUD et Anne-Marie CLIN-LALANDE, *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France, des origines à 1842*, Éd. universitaires, Fribourg, coll. « SEGES », [1^{re} éd. 1977] 2^e éd. 1995, p. X et p. 81).
 24. Haller, qui fut l'un des premiers à analyser de façon développée le roman de Richardson, fait l'éloge de *Clarissa* en la comparant à *La Vie de Marianne* (Albrecht von HALLER, in *La Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savants de l'Europe*, avril-juin 1749, p. 325-336). Henri

toutes ces œuvres ne recourent pas à la même forme romanesque, Jean Sgard fait de la « *narrative letter writing* » une « démultiplication » de la « technique des récits disjoints²⁵ » : on pourra ainsi fonder le rapprochement des œuvres, outre leurs similitudes thématiques, sur leur fonctionnement énonciatif.

Ces quatre romans constituent de véritables phénomènes de mode à trois niveaux : celui de l'édition illustrée, celui du roman épistolaire en tant que tel, et celui de ces quatre œuvres en particulier. Pour autant, il ne s'agit pas d'un « effet » de mode : ces romans sont au cœur du phénomène, nourri par les goûts du public et les subvertissant. Ils réfutent l'opposition trop radicale entre les romans « sentimentaux » qui « ont pour objet la peinture et l'analyse des sentiments », et les « romans de mœurs » qu'Henri Coulet oppose aux premiers et réduit « à la description des mœurs et de la société » parce qu'ils ne sauraient atteindre aux « vues morales profondes [et au] génie créateur propre aux grands romanciers²⁶ ». En participant également de ces deux catégories, ils partagent l'attrait du siècle pour les mœurs *et* pour les sentiments, *et* pour les heurts des unes avec les autres. C'est précisément cette confrontation qui fait leur dynamique et peut-être leur « grandeur ».

Le rapport de la parole et du spectacle engage une tension propre à la représentation entre ce que l'on dit et ce que l'on montre ; la part problématique de l'un et de l'autre implique de prendre en compte ce que l'on tait et ce que l'on cache. Exprimer ou non l'émotion n'est plus alors seulement une question sociale mais aussi une question individuelle ou intersubjective, entre les personnages et, par leur truchement, entre l'auteur et le lecteur.

Très longues, ces œuvres sont représentatives de la production romanesque du XVIII^e siècle : il faut en donner une vue suffisante pour pouvoir en comprendre le fonctionnement, en suivre les intrigues et en saisir la continuité, ne serait-ce que dans le cadre d'une seule de leurs séries illustratives. Leur importance dans la production éditoriale permettra en outre de suivre plusieurs de leurs éditions successives et de les comparer.

Roddié a également établi la proximité qu'entretiennent Marivaux, Prévost et Richardson à travers l'influence commune de Challe : une filiation se tisse notamment entre les personnages d'Angélique, de Marianne et de Clarisse (Henri RODDIÉ, « Robert Challe inspirateur de Richardson et de l'abbé Prévost », *Revue de littérature comparée*, n° 81, janvier-mars 1947, p. 5-38). Le roman de Challe est en outre illustré en 1736, comme *La Vie de Marianne*.

25. Jean SGARD, *op. cit.*, p. 547.

26. Henri COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1991 (8^e éd.), p. 373 et p. 378 ; Rétif relève ici du « roman de mœurs » ; les « grands créateurs du roman du XVIII^e siècle » que sont Marivaux et Rousseau sont maintenus, avec Lesage, Prévost, Crébillon et Voltaire, « en dehors de tout classement » (p. 330).

Quelles images ?

On s'intéressera principalement aux éditions en français, avec les élargissements évoqués plus loin, car on ne peut guère parler exclusivement des éditions « françaises ». Lorsque l'on prend en compte les réseaux de l'édition, les oppositions nationales sont à nuancer, du fait de l'implantation du français en Europe et des délocalisations d'impression pour cause de censure : tel roman peut être publié en français à l'étranger de façon effective ou sous une fausse adresse. On parle à ce sujet d'« impressions » anglaises, hollandaises, etc, ou de « fausses » impressions. *La Vie de Marianne* parut ainsi à Amsterdam, tandis que la traduction du roman de Richardson fut publiée chez Nourse, à l'adresse de Londres, en réalité à Paris. Des illustrateurs peuvent se retrouver d'une œuvre à l'autre ; sans que l'on ait à en faire le critère de sélection d'un corpus monographique, la comparaison avec d'autres œuvres illustrées par un même dessinateur est intéressante tant la circulation des artistes est intense : Pasquier et Gravelot, qui ont illustré respectivement *Clarisse* en 1751 et *La Nouvelle Héloïse* en 1761, ont fourni des dessins pour *Manon Lescaut* en 1753 ; Noël Lemire exécuta des gravures pour *La Nouvelle Héloïse* dans la série de 1761 et de 1774 par exemple. Ce corpus transversal fait fonctionner le monde de l'illustration dans l'espace européen.

Du fait des œuvres choisies, la période d'étude s'étend de 1736 à 1788. La date liminaire correspond à la parution des premiers volumes illustrés de *La Vie de Marianne*, chez Neaulme. La date terminale a des motivations plus complexes : *Le Paysan perversi* est illustré en 1782 mais plusieurs éditions intéressantes de *La Nouvelle Héloïse* et de *Clarisse* ont paru plus tard. Au-delà de l'édition illustrée de *Clarisse* par Chodowiecki (1785-1786), on a intégré l'édition Poinçot de *La Nouvelle Héloïse* (1788), qui fait partie d'une édition des *Ceuvres complètes* parue jusqu'en 1793 et qui reprend les dessins de Moreau le Jeune en leur ajoutant les frontispices de Marillier, parce qu'ils marquent une étape esthétique particulièrement nette ; Marillier présentait en outre l'intérêt d'avoir déjà illustré, pour l'éditeur Cazin, le roman de Rousseau en 1781 et celui de Richardson en 1784. On ne peut cependant analyser de la même façon toutes les gravures d'un tel ensemble. On a sélectionné ici celles qui présentaient un intérêt particulier pour la démonstration, souvent associées aux autres illustrations du même épisode, retraçant ce que certains ont appelé un « paradigme ». Si les séries illustratives peuvent comprendre un portrait de l'auteur et des frontispices allégoriques, elles sont le plus souvent des moments particuliers de l'intrigue²⁷.

27. Pour reprendre la typologie de l'article « Gravure » de l'*Encyclopédie*, « L'histoire » est plus fréquente que le « portrait » et que le « paysage » (WATELET, « Gravure », in l'*Encyclopédie*, p. 883).

Avoir ces documents sous les yeux, sans parler de pouvoir y revenir et d'en obtenir une reproduction, est une gageure. Les bibliographies tenant compte de l'illustration sont souvent anciennes et incomplètes. Le *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle* d'Henri Cohen reste un point de départ pour la recherche à partir des titres d'œuvres illustrées, à condition d'opérer ensuite des recoupements avec des inventaires plus systématiques²⁸, ainsi qu'avec des monographies.

À ce corpus restreint doit s'ajouter un ensemble « élargi », qui tient à la fois à l'intertextualité de l'écriture romanesque et au réseau qui relie les images entre-elles (voir le chap. 2). Dans le cas particulier de *Clarissa*, les éditions anglaises, celle illustrée d'après Wale en 1768, et celle de 1784 dans la collection du *Novelist's Magazine*, d'après Stothard, offrent des comparaisons continues avec les éditions en français.

Cette dimension proprement comparatiste ne pouvait être généralisée du fait de son ampleur mais elle offre des points de repère à l'appréhension du roman européen. En outre, dans la période retenue et pour les quatre romans, le rythme des éditions illustrées est très variable et leur nombre nettement moindre pour *La Vie de Marianne* et pour *Le Paysan perversi*, que pour *La Nouvelle Héloïse* et pour *Clarissa*. Plus largement, la prise en compte d'autres images permet des comparaisons et une analyse plus approfondie du corpus : éditions illustrées de nos romans mais extérieures à la période d'étude, gravures tirées d'autres œuvres de l'époque, tableaux ou estampes extérieurs au domaine éditorial... Le corpus restreint est donc homogène tandis que le corpus élargi est fondamentalement hétérogène au plan artistique, littéraire et iconique.

On reproduit ici une centaine d'estampes ; ce n'est qu'une partie émergée d'un corpus qui devient réseau par le trajet de celui qui se prend au jeu, navigant dans ce volume mais aussi sur le site Utpictura18.

Quelle méthode ?

Les moments ayant donné lieu à des illustrations offrent une entrée privilégiée dans l'œuvre, et forment ici le centre des développements.

Si l'image a souvent donné leur impulsion à ces analyses, on commence par rendre compte du texte qui est en lien avec elle ; on le cite par unités signifiantes, en orientant l'étude : il s'agit de mettre en évidence le dispositif tant énonciatif, visuel et symbolique, qui régit le texte.

28. Voir notamment l'*Inventaire du Fonds français du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*, Bibliothèque nationale, Graveurs du XVIII^e siècle, de A à Lequien, 1930-1977 ; Graveurs du XIX^e siècle, de A à Marville, 1930-1985.

Pour chaque scène, on analysera donc souvent les estampes dans un second temps. Toute description d'image étant hautement problématique, la méthode d'analyse ne se prétend pas unique. En partant du principe que nous ne voyons de prime abord que peu de choses dans l'image, tant la transparence de son message est une conviction répandue, on doit se garder davantage encore, après avoir étudié le texte, de ne voir dans l'illustration que ce qui répondrait au texte. On a voulu ici parler de l'image pour elle-même, en attirant l'attention du spectateur sur ses différentes particularités, notamment sur sa composition en passant de la surface à la profondeur illusionniste. Les points de repère utilisés, le partage médian vertical du rectangle de l'illustration ou la répartition des registres horizontaux par exemple, ne se confondent pas avec des vérités universelles mais ils permettent de signaler nombre de compositions des estampes. En revanche, on tente de pallier au risque de morcellement que peut impliquer cette démarche en respectant la logique de la série illustrative autant que celle de l'œuvre littéraire. On replace ainsi les illustrations dans leurs séries respectives, notamment quand le choix d'un épisode semble s'être fait au détriment d'un autre ou quand des rapports s'esquissent entre les illustrations de la même série.

Nous procédons à l'identification des lieux, des personnages et du moment de la scène à l'aide d'arguments précis tirés de l'image et non en plaquant une connaissance préalable du texte sur l'estampe ; de telles identifications ne vont en effet pas toujours d'elles-mêmes et l'ambivalence fait partie du fonctionnement de l'illustration : un jeu s'établit entre ce que nous nous attendons à voir et ce que l'image peut offrir à un regard suspicieux²⁹. La description de l'image met en lumière une disposition spatiale ; associée aux identifications, elle permet de dégager le dispositif qui régit la représentation. C'est à ces différents niveaux que la comparaison peut être véritablement opérante entre le texte et ses illustrations.

Car nous entrons en imagination dans l'espace de la fiction. C'est peut-être une habitude indiscreète de lecteur trop familier avec la production du siècle des Lumières. Claude Labrosse, après avoir mis en évidence les variantes qui différencient le texte de *La Nouvelle Héloïse*, ses commentaires dans les périodiques contemporains et ses illustrations, a ainsi le sentiment de pénétrer sur la « scène »

29. Les estampes ne sont pas toujours dotées d'un titre ou d'une légende qui tente de fixer le moment représenté. J'ai souvent donné un titre aux illustrations, à la fois pour la facilité que cela offre dans le commentaire, mais aussi pour souligner les différences qui peuvent exister entre deux illustrations d'une même scène romanesque. Tous les titres préexistants sont cités entre guillemets.

ou dans la « chambre » de la fiction³⁰. Celle-ci est l'espace imaginaire du roman mais elle est aussi, au-delà de la métaphore, la « teneur fictive du texte », la « fiction » elle-même en tant que matière fournie à l'imagination, chacun de ces moments forts qui suscitent commentaires et illustrations ; autant dire ce que théorisent les recherches les plus récentes sur la « scène » de roman³¹.

Pourtant, il ne s'agit pas d'une version « idéale », au sens où l'Âge classique parlait de la partie « idéale » de la représentation que constituait le dessin³². À bien des égards, nous sommes face au texte comme les aveugles de Diderot : nous devons nous représenter un espace que nous n'avons jamais traversé, imaginer une action à laquelle nous n'avons jamais assisté. La « partie idéale » telle que la développe Diderot conjoint la conception des œuvres et leur réception ; elle est ce qui fait fonctionner l'œuvre pour son spectateur³³. Dans le texte elle n'engage donc pas que l'auteur, ni même le personnage par le biais de la focalisation, mais aussi le lecteur.

La question de l'illustration et son exploration requièrent des mises au point, d'abord autour de la définition historique et technique de l'illustration (chapitre 1) puis de l'approche de la gravure d'illustration proprement dite (chapitre 2) et de la relation illustrative du texte et de l'image (chapitre 3).

Dans un second temps, chacune des quatre œuvres privilégiées dans cette étude donne lieu à un chapitre. Leur enchaînement est chronologique mais il met en évidence l'émergence et l'évolution d'un questionnement sur le spectacle au sein même de la fiction (chapitre 4 : « Marianne. 'Servir de spectacle' » ; chapitre 5 : « Clarissa. 'Je fatiguois les spectateurs' » ; chapitre 6 : « Julie. 'Ne pas faire scène' » ; chapitre 7 : « Edmond. Les 'dangers' du regard »).

Tous ces chapitres peuvent être lus de façon continue ou indépendamment les uns des autres, comme lorsqu'une image nous arrête...

30. Claude LABROSSE, *Lire au XVIII^e siècle*. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs, Presses universitaires de Lyon, éd. du CNRS, 1985, p. 232, p. 235, p. 236, p. 238.

31. Pour la notion de scène, je m'appuie notamment sur les travaux du séminaire « La Scène » développés par l'équipe LLA de l'Université de Toulouse-Le Mirail. Voir mon chap. 2.

32. Telle est la lecture de Jean Sgard, qui évoque les travaux de Claude Labrosse avant d'expliquer, à propos des illustrations de *Manon Lescaut* : « Ce n'est pas le texte qui est mis en gravure, mais une sorte de version idéale née de l'imagination du personnage ou du romancier » (Jean SGARD, « Suites gravées selon Prévost, Rousseau et Gravelot », in *Cahiers Prévost d'Éxiles*, n° 3, 1986, p. 35).

33. Diderot revient à de nombreuses reprises sur cette notion (voir Stéphane LOJKINE, « De l'écran classique à l'écran sensible : le *Salon de 1767* de Diderot », *L'Écran de la représentation*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 293-304).