

La face cachée de l'illustration

(Exposé de position)¹

Jan Baetens

L'illustration fait problème. Plus exactement l'illustration d'un texte *dans un livre* pose problème, car on peut aussi illustrer ailleurs que dans un livre : dans une peinture, dans un jardin, dans une symphonie, au théâtre (qui peut être le théâtre de la vie). Mais dans un livre l'illustration, qui peut être plus belle que le texte ou le livre, gêne, et cela dans au moins deux sens du terme. Avant de proposer quelques notes sur cette question, il importe toutefois de souligner d'emblée les limites, tant géographiques que temporelles et sociologiques, de mon point de vue, qui est strictement occidental et qui concerne essentiellement la production du XX^e siècle, plus exactement la production littéraire. La lecture des numéros *d'écriture et image* permet de mieux comprendre encore les limites d'un tel point de vue, qu'on ne peut évidemment maintenir dans le cadre d'une étude plus générale de la question : les livres non-occidentaux, l'illustration des XIX^e et XXI^e siècles, la littérature dite populaire et bien d'autres domaines encore (la presse, la bande dessinée, le roman

¹ Mes remerciements les plus sincères à Laurence Danguy, Pascal Fulacher et Axel Hohnsbein, dont les suggestions m'ont permis de beaucoup améliorer une première version de ce texte.

graphique...) permettront de corriger puis d'élargir les questions nées d'une réflexion sur un certain type de livre et d'illustration, qui ne peuvent prétendre à l'universel, tout en donnant la possibilité de creuser la recherche dans un corpus relativement homogène, même si imparfaitement balisé.

Dans les notes qui suivent on souhaite aborder quelques-uns des problèmes de l'illustration dans les livres, rendus plus aigus par l'introduction généralisée de la photographie dans l'imprimé. Il n'est plus possible, aujourd'hui, de limiter la question à des images venant en contrepoint du texte. Cette refonte des rapports entre mots et images pousse à repenser les lectures conventionnelles de l'illustration. On présentera ici quelques pistes de lecture qui ont pour but d'en élargir l'étude². Vu le caractère programmatique de ces pages – attendu dans la section « perspectives » d'*écriture et image* –, bien des aspects pourtant essentiels, surtout liés aux questions difficiles mais fascinantes de la reproduction technique des illustrations, ne pourront être abordés. Je prie les lecteurs de m'en excuser, mais aussi d'y voir une invitation à s'associer à une réflexion collective sur l'illustration dans le livre.

L'illustration pose d'abord problème parce que sa logique, qui n'est pas celle du discours linéaire ni du livre imprimé, lequel augmente encore cette linéarité, n'est apparue que lentement dans le livre. Ce processus semble toutefois

² Voir aussi Roland Bihl et Bernard Tillier (dir.), « Une image ne sert-elle qu'à illustrer ? Enjeux et écueils des usages éditoriaux des sources iconographiques », *Sociétés et représentations*, n° 50, 2020. Document en ligne consulté le 4 octobre 2024 <<https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2020-2-page-9?lang=fr>> ; Hélène Campaignolle, Ségolène Le Men et Marianne Simon-Oikawa (dir.), « Illustrer », *Textimage* n° 12, 2020. Document en ligne consulté le 4 octobre 2024 <https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_18illustrer.html> ; Philippe Kaenel et Hélène Védrine (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre illustré*, Paris, Classiques Garnier, 2024.

achevé, maintenant qu'on peut reproduire aussi facilement les images que les textes, sans que s'efface tout à fait l'antagonisme de l'image et du support-livre³.

Mais l'illustration apporte un autre type d'inconvénient, qui n'est pas d'ordre technique. Elle est vécue, tant par l'auteur du texte que par son illustrateur, comme une excroissance, un ajout, un adventice. L'illustration vient toujours s'ajouter au texte, son destin est d'être secondaire : une béquille pour le texte incapable de se défendre tout seul ; un surplus qu'on peut toujours enlever ou remplacer.

D'où l'effort, aussi légitime que compréhensible, si l'on n'interdit plus les images dans les livres, d'en multiplier l'emploi, pour montrer que celles-ci ont autant droit de cité que les textes, d'en modifier le statut, afin d'aboutir à un rapport de « dialogue »⁴ entre texte et image, au-delà du souci toujours vivant de la hiérarchie entre les arts.

L'étude de l'illustration – il ne peut en être autrement – est travaillée en profondeur par ce genre de questions. Elle s'intéresse donc à la technologie du livre et de l'impression, certes dans une optique qui n'a rien de technodéterministe ; elle est aussi très attentive aux enjeux de pouvoir entre les deux médias du texte et de l'image, souvent dans une perspective soucieuse du genre, la lutte entre le textuel et le visuel étant parfois l'envers d'une

³ Pour une présentation synoptique de ce conflit « ontologique », voir Michel Melot, *Livre*, Paris, éd. Béhar, 2006.

⁴ Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre (1874-2000)*, Paris, Gallimard, 2000.

tension plus générale entre masculin et féminin (comme nous l'apprend l'étude historique de la *paragone* par Mitchell⁵).

D'un certain point de vue, on pourrait croire que ces débats ont perdu aujourd'hui un peu de leur urgence. L'image a fini par acquérir sa place, certes variable, dans l'imprimé, cependant que le rôle de l'illustrateur est devenu équivalent à celui de l'auteur du texte (dans certains genres, comme le « picture book » pour enfants, les rôles se sont même inversés). En même temps, l'étude de l'illustration continue à pâtir d'un certain nombre de difficultés et d'impasses, qui tiennent surtout à deux causes, qui se situent l'une du côté du livre, l'autre du côté de l'image.

Le premier écueil concerne le marché du livre, tellement vaste qu'il n'est plus possible de se faire une idée même vague de la place qu'y occupent les images. Combien de livres sont illustrés ? De quels types d'ouvrages et d'illustrations s'agit-il ? Comment se présentent les images par rapport aux textes ? Comment sont-elles lues ? La liste de pareilles questions est interminable, mais la conclusion à en tirer n'est pas simple ou univoque : quand bien même les approches quantitatives contribuent déjà significativement à l'élaboration de cartographies spécifiques et à la reconstitution de réseaux de sociabilité, nous ne disposons pas de tous les outils nécessaires pour mesurer, dans le temps et dans l'espace, la présence réelle des illustrations dans la masse de publications dont le nombre s'accroît tous les jours. Les études littéraires ont accueilli depuis longtemps, bien avant la vogue de l'intelligence artificielle (le mot, pas la chose, elle bien plus ancienne que *ChatGPT*), des techniques et méthodes quantitatives de « distant reading ». Il n'est pas

⁵ William John Thomas Mitchell, *Iconologie*, Paris, éd. Amsterdam, [1985], 2018.

absurde de supposer que, tôt ou tard, on en fera autant pour la dimension iconographique des livres.

Le second obstacle est l'influence – inévitable et enrichissante, la question n'est pas là – de l'histoire de l'art, qui accorde une grande importance, pour ne pas dire un vrai privilège, à la notion de « chef-d'œuvre » et à la signature des grands maîtres. On sait qu'il n'en va pas entièrement de même dans la sociologie de l'art notamment, mais il est rare que sociologie et esthétique se retrouvent harmonieusement sous la même plume, ainsi chez Kaenel⁶. Le principe de la sélection (on se limite aux œuvres les plus importantes, seuls les artistes de premier plan ont droit au catalogue raisonné de toute leur production) comme la hantise de l'authenticité (on commence toutefois à en discuter : un faux mais remarquablement beau Rubens vaut moins qu'un « vrai » négligemment exécuté) prolongent et complètent la difficulté matérielle de procéder à l'analyse strictement quantitative du livre illustré.

Aussi l'étude de l'illustration se concentre-t-elle la plupart du temps, soit sur l'analyse des techniques, où il est encore possible de viser une forme d'exhaustivité (même si les recherches historiques, par exemple sur la reproduction photographique, nous incitent à quelque prudence sur ce point⁷), soit l'examen microscopique des exemples les plus éclatants de l'histoire de l'art (le « canon », ici peu contesté). Les études qui s'attaquent à la totalité d'une certaine production, et du même coup acceptent de mettre entre parenthèses les critères de mérite esthétique, sont relativement rares. Elles sont aussi limitées à des secteurs bien circonscrits de l'édition : par exemple le

⁶ P. Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880)*, Genève, Droz, 2005.

⁷ Laureline Meizel, *Le Livre illustré par la photographie*, Paris, BnF, 2023.

catalogue d'une maison d'édition ou d'une de ses collections (comme Jeremy Lewis l'a fait pour scruter l'évolution des couvertures des Penguin⁸) ou encore les publications d'un certain type de livres à un certain moment de l'histoire (on en trouvera un bel exemple dans Rabinowitz, qui analyse l'explosion des *paperbacks* bariolés et bon marché vers la fin des années 1930 et pendant la Seconde Guerre mondiale aux États-Unis⁹).

Deux problèmes se posent alors : *quantitatif* (comment savoir ce qu'il en est de l'illustration ou de la non-illustration dans la totalité de la production ?) et *qualitatif* (comment dépasser l'étude des seules grandes réussites – ou des contre-exemples dont l'échec sert alors à mettre en valeur les qualités du Grand Art ?). Mais les deux problèmes se touchent directement dans le travail au quotidien de quiconque se tourne vers l'illustration – prenons-en pour exemple l'analyse des éditions illustrées d'*À la recherche du temps perdu*¹⁰. En effet, pour juger (aspect *critique*) on a besoin de certaines informations, qui font souvent défaut (aspect *bibliométrique*).

À supposer résolues, même provisoirement (et pour la facilité de l'argumentation), les questions liées à la technologie, à l'économie du marché du livre, aux opinions et à la mode esthétiques de l'époque, et ainsi de suite, de nouvelles questions surgissent, qui sont de deux types.

⁸ Jeremy Lewis, *Penguin Special. The Life and Times of Allen Lane*, Londres, Penguin, [2005], 2006.

⁹ Paula Rabinowitz, *Pulp Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 2014.

¹⁰ Jan Baetens, *Illustrer Proust. Histoire d'un défi*. Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2022 ; et Emily Eells et Élyane Dezon-Jones, *Illustrer Proust. L'art du repeint*, Paris, Sorbonne Université Presse, 2022.

Le premier type comprend des questions sur l'œuvre illustrée elle-même, qui dans la grande majorité des cas n'est pas « unique ». Les illustrations d'un texte et d'un livre sont en effet éminemment *éphémères* et *instables*. À titre d'exemples, les illustrations :

- peuvent s'ajouter ou se perdre d'une édition à l'autre (il existe ainsi des éditions non illustrées de W. G. Sebald ; les versions allemande, anglaise et française de son premier livre, *Vertiges*, sont différentes les unes des autres, quand bien même aucune image ne s'y perd ni ne s'y gagne...).
- peuvent aussi se maintenir d'une édition à l'autre, de manière plus ou moins systématique (cent cinquante ans après, les romans de Dickens illustrés par George Cruikshank se trouvent toujours en librairie) ou revenir après de longues absences (les photographies de *Bruges-la-Morte*, « ignorées » pendant tout un siècle après la première édition du volume, étant ici un cas d'école).
- peuvent se faire nomades et passer par exemple du texte au paratexte (les tableaux de Van Dongen qui ont illustré une édition de semi-luxe de Proust en 1947 se sont retrouvés en couverture de la première édition Folio, non illustrée à l'intérieur, en 1972), mais aussi du texte au métatexte (on peut très bien faire une analyse de *Ramuntcho* ou d'*Azpiadé* de Pierre Loti, de nos jours généralement publié sans illustrations, en incluant dans son texte les images d'Henry Zo, Styka, Manuel Orazi, A. F. Gorguet, Zyg Brunner et Brunelleschi, illustrations aujourd'hui largement oubliées, dans l'édition Pierre Lafitte de 1923 ; de même, on trouve chez plus d'un critique des photos présumées

d'Odette), pour ne rien dire des migrations transmédiatiques de l'imprimé à, entre autres, l'écran (pouvons-nous lire Jane Austen sans penser à Hugh Grant ou Proust sans Ornella Muti ? faut-il, pour donner un exemple plus radical encore, chercher les tableaux d'Elstir dans l'adaptation « proustienne » de *Mort à Venise* par Visconti ?).

- Enfin (mais la liste est loin d'être close), les illustrations peuvent être tout simplement difficiles, voire quasi impossibles à trouver. C'est le cas des (innombrables !) éditions particulières, parfois « hors commerce », et des tirages limités : pratiques très recherchées dans l'âge d'or de l'illustration, qu'on situe souvent dans la première moitié du XX^e siècle (il va sans dire que les spécialistes du XIX^e le situeront ailleurs, par exemple plutôt après 1870). Bien d'autres cas sont d'ailleurs pensables, comme les illustrations existantes mais jamais utilisées, par manque de place ou d'argent, ou refusées par l'auteur ou l'éditeur.

Il existe de plus en plus d'études, et comment ne pas s'en réjouir, qui s'efforcent d'exhumer ces corpus engloutis ou dérobés aux regards, soit sous forme d'expositions (l'éventail des lieux possibles est vaste : bibliothèques, musées, maisons d'écrivain, mais aussi sites en ligne), soit sous forme de livres reprenant le seul volet iconographique des éditions de tel texte ou tel auteur (livre et exposition vont d'ailleurs très bien ensemble). Mais un soupçon demeure : il n'est pas déraisonnable de penser que les reconstitutions les plus complètes restent toujours lacunaires, les frontières du corpus étant délicates à tracer. Faut-il par exemple considérer que les « manipulations » d'un exemplaire personnel de *Nadja*, orné en 1938 de ses propres collages par le

surréaliste Marcel Mariën, sont une nouvelle édition illustrée du texte de Breton¹¹ ? La question peut paraître purement rhétorique, car on ne peut répondre que par l'affirmative, mais la prudence devrait rester de mise (rappe-lons que l'intervention de Mariën ne fut jamais publiée comme telle, c'est-à-dire comme livre).

Le deuxième type de questions renvoie à l'inscription des illustrations de telle ou telle œuvre dans des ensembles plus vastes. Qu'est-ce qui pousse Valéry Larbaud (ou son énigmatique éditeur de 1927, Jean Gondrexon) à commander des gravures à Jean-Émile Laboureur (graveur alors très apprécié, bien-tôt sollicité par Gallimard pour une édition illustrée de la *Recherche*, qui ne verra le jour qu'après la mort de l'artiste) pour une édition spéciale de *200 chambres, 200 salles de bain* ? Qu'est-ce qui l'a empêché de faire plutôt appel à un autre graveur, Larbaud ayant d'excellents contacts dans le monde des illustrations (voir le dossier réuni par Marie-Paule Caire-Jabinet dans la réédition d'*Allen* en 2016 aux éditions Bleu autour) ? Quelle est la différence entre les images de cette nouvelle et les autres travaux de Laboureur, mais aussi entre ce travail et les éditions larbaldiennes illustrées par d'autres artistes ? Quel rapport y a-t-il entre le « modernisme » de Larbaud (le terme paraît déjà mal choisi en 1927, à un moment où le « beau » style de l'auteur ne peut plus être considéré comme novateur par la nouvelle génération violemment opposée à tout ce qui « fait littérature ») et les expérimentations d'un graveur qui passe pour avoir introduit des éléments du cubisme dans l'illustration française ? Et que penser de l'idée, presque cocasse, d'un « Larbaud cubiste » ? Le cas de Van Dongen, invité à créer soixante-dix-sept

¹¹ Sylvain Amic et Alexandre Mare, *Nadja. Un itinéraire surréaliste*, Paris, Gallimard, 2022.

aquarelles pour illustrer une nouvelle édition de la *Recherche* en 1947, n'est pas moins énigmatique, mais pour des raisons inverses : autant Laboureur pouvait paraître « en avance » sur Larbaud, autant Van Dongen, sans doute déjà moins apprécié en 1947, a dû compliquer le début de canonisation de Proust. Ce genre de décalages entre texte et image est cependant la règle plutôt que l'exception.

De manière plus générale, l'étude de l'illustration devrait pouvoir aussi s'appuyer sur une véritable cartographie de ce secteur. Cela n'est possible qu'au moyen d'une étude quantitative de grande envergure, qui manque toujours. Pareille étude ne devrait pas uniquement servir à mettre en lumière les modes et degrés de présence ou d'absence de l'image dans le livre imprimé. Elle rendrait aussi de grands services au moment de s'interroger, à un niveau plus poussé de l'analyse, sur les astuces qu'empruntent certains pour mettre les textes en images sans pour autant se désigner comme illustrateurs (la palette sémantique des termes qui disent l'illustration sans la nommer est très riche) et sur les réponses qu'on trouve pour imager « hors livre » (ce qui est une technique pour illustrer « quand même », tout en respectant le tabou qui pèse encore sur ce type d'image). Il importe aussi d'avoir une bonne connaissance des modes et conventions du métier à tel moment de l'histoire et dans tel secteur de l'édition, qui peuvent varier fortement d'une langue et d'un contexte culturel à l'autre. Pour comprendre le travail des artistes, il est indispensable de dégager deux lignes de force, qui modifient, l'une et l'autre, les bases mêmes de l'étude de l'illustration. À cet égard, il sera plus qu'utile de revenir en détail sur la révolution qu'a constituée l'introduction d'images photographiques dans le livre surréaliste. À l'époque de *Nadja* de Breton (1928) ou de *Facile* de Paul Éluard et Man Ray (1935), le procédé était loin

d'être nouveau, mais le travail des surréalistes a signifié un changement de paradigme dont les effets se font sentir jusqu'à nos jours, pour le meilleur comme pour le pire, car il existe aussi des usages moins heureux de l'illustration photographique d'écritures modernes. C'est le cas, me semble-t-il, de la première édition de *La Seine* de Francis Ponge à la Guilde du livre (1950), illustrée, au sens très banal du terme, par une série de photos de Maurice Blanc refoulant le caractère idiosyncratique du texte de Ponge.

Il est capital d'examiner non seulement les « pleins » mais aussi les creux, les lacunes, les vides de l'illustration. Quelles publications et quels auteurs ne sont jamais ou peu illustrés ? Quelles illustrations, pourtant signées de grands artistes, restent quasiment inconnues (tout le monde n'est pas forcément au courant des images que Matisse a faites pour une édition spéciale d'*Ulysse* de Joyce en 1935 chez l'Américain George Macey) ? Quels sont les silences de la critique spécialisée (la revue *Arts et métiers graphiques*, bimensuel qui a existé de 1927 à 1939 et dont le programme était celui du modernisme modéré, à mi-chemin de la tradition française et de l'avant-garde germano-russe, ne rend pas compte de toute l'actualité bibliophilique) ? Cette immense *face cachée* de l'illustration, à exhumer mais surtout à expliquer, est tout aussi passionnante que la description et l'interprétation des sommets de cet art et de ses liens avec d'autres dimensions du livre, comme par exemple l'histoire de la lecture et de ses représentations visuelles. Un exemple parmi cent autres : on risque de passer à côté de quelque chose d'important si l'on n'a pas connaissance du lien, pourtant on ne peut plus direct, entre une illustration de *Through the Looking-Glass* (1871), où l'on voit Alice en train de lire dans un compartiment de train face au premier ministre Disraeli, et un tableau d'Augustus Leopold Egg, *The Travelling Companions* (1862) – exemple

qui conduit comme naturellement vers l'autre grande question que pose l'étude de l'illustration.

En effet, le travail de l'illustration ne semble pas uniquement déterminé par le souci de donner au texte un pendant visuel. Autant que le dialogue avec l'œuvre verbale, c'est le rapport avec d'autres images – rapport de concurrence et de compétition – qui retient l'attention. John Tenniel ne faisait pas qu'illustrer Carroll, il se définissait également par rapport à la peinture de son époque. L'illustration, s'il est permis de faire cette généralisation, ne doit donc pas seulement être lue à la lumière du texte ou de l'auteur qu'elle prolonge ou rehausse, mais aussi, voire surtout (car les illustrations ne tardent guère à vivre leur vie, indépendamment des textes qui sont à leur origine), dans ses rapports à l'histoire de l'illustration et de l'image en général. Dans le cas de Proust, pour revenir une dernière fois sur ce dossier fondamental, cette dimension « intra-visuelle » est parfaitement claire : chaque artiste à qui l'on commande de nouvelles images s'ingénie tout d'abord à exhiber sa différence avec les images déjà connues, et surtout avec celles qui précèdent immédiatement les siennes.

À côté de l'analyse des « creux » dans nos connaissances de l'illustration et de la prise en considération des rapports inter-iconographiques et intermédiaires, la recherche doit s'attacher aussi à la question des techniques de reproduction, question essentielle qui offre de belles occasions de collaboration entre littéraires et historiens de l'art, toujours en fonction de spécialités et de compétences spécifiques. Dans le cas déjà cité des livres à tirage limité, la technique de reproduction des illustrations est primordiale. Il convient ainsi de faire une distinction nette entre *gravures* (burin, eau-forte, aquarelle),

traditionnellement interprétées par un technicien et aujourd'hui encore faisant l'objet d'un tirage par un atelier spécialisé, et *lithographies*, où l'artiste intervient directement sur l'œuvre : les premières sont l'œuvre de mains différentes, les secondes sont d'un caractère plus direct, plus spontané et ont donné naissance au livre de peintre. De la même façon, il n'est pas possible de négliger l'apport spécifique des illustrations réalisées par l'artiste lui-même, sans le recours à une technique mécanique (pratique de plus en plus fréquente dans les livres d'artiste).

Se dessine ainsi, si l'on peut dire, un programme de recherches qui a l'avantage non négligeable de n'être nullement incompatible avec les études existantes. Pour le réaliser, un grand effort collectif sera nécessaire, tout comme une approche réellement interdisciplinaire – à commencer bien entendu par une collaboration entre littéraires, historiens de l'art et du livre, et spécialistes en infocom. L'illustration est un objet et une pratique de rêve pour s'atteler à une telle entreprise.