



HAL
open science

Le lecteur face au livre illustré: la tête et les sens entre texte et images

Nathalie Collé

► **To cite this version:**

Nathalie Collé. Le lecteur face au livre illustré: la tête et les sens entre texte et images. Colette Stévanovitch; Henry Daniels. L'affect et le jugement: Mélanges offerts à Michel Morel à l'occasion de son départ à la retraite, 1 (6), Association des médiévistes anglicistes de l'enseignement supérieur, pp.113-147, 2005, GRENDEL, 2-901198-39-2. hal-02934564

HAL Id: hal-02934564

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02934564v1>

Submitted on 31 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Nathalie Collé-Bak
Université de Nancy 2

Le lecteur face au livre illustré :

la tête et les sens entre texte et images

La lecture, cette action à la fois matérielle et sensorielle par laquelle on prend connaissance d'un texte, quel qu'il soit, implique un déchiffrement (celui des caractères qui forment les lignes du texte en question et les pages que celles-ci composent) et un parcours (celui des pages et des feuillets qui constituent le livre dans lequel ce texte apparaît). C'est un acte complexe qui met en jeu des capacités intellectuelles et affectives, et duquel découle une relation toute particulière entre un lecteur et l'objet de son attention. La lecture d'une œuvre de fiction a cela de particulier qu'elle incite celui qui l'entreprend à entrer dans un imaginaire dont il est à la fois le spectateur et l'acteur puisque celui-là s'impose à lui alors même qu'il est, en un sens, créé par lui. Lorsque l'imaginaire contenu dans le texte et activé par la lecture est doublé d'une interprétation iconographique, que ce soit sous formes d'images isolées ou en séquence, d'in-textes ou de hors-texte, de gravures ou encore de dessins, l'acte d'appréhension du texte (au sens premier du terme) est rendu plus complexe encore puisque le lecteur se trouve alors confronté à deux imaginaires, et laissé maître d'un double déchiffrement et d'un parcours souvent non fléché.

Cet article se propose de cerner les modalités et les enjeux de la négociation du sens entre les deux systèmes de représentation et de signification qui composent le livre de fiction illustré (à savoir, les

mots et les images, le lisible et le visible, ou encore, les signes linguistiques et les signes iconographiques) ainsi qu'entre ces deux systèmes et le public pour lequel ils sont associés au sein de l'objet-livre. Texte (ou auteur), images (ou illustrateur) et lecteur, ces trois éléments « co-producteurs » du sens de l'œuvre et « co-acteurs » de sa lecture, y sont envisagés dans leurs relations complexes et leur interaction.¹ Une première partie, intitulée « Du texte aux images », envisage la phase de production du livre illustré et s'intéresse plus particulièrement à la part de subjectivité investie par l'illustrateur dans son œuvre et, par conséquent, dans celle de l'auteur dont elle s'inspire. Une deuxième partie, intitulée « Du texte aux images et des images au texte, ou inversement », étudie la phase de réception du livre illustré et tente de définir les principaux schèmes de lecture déclenchés par cet objet hybride. Une troisième partie enfin, qui a pour titre « De la lecture du livre illustré comme parcours dialogique », évalue les modalités et les effets de la rencontre entre l'imaginaire et la sensibilité d'un texte source, ceux de son illustrateur, et ceux de son lecteur.

Tenter de cerner les effets de la présence d'images aux côtés d'une œuvre sur sa saisie en tant qu'univers de fiction implique de lire

¹ Ces termes sont empruntés à Lorraine Janzen Kooistra qui, dans *The Artist as Critic. Bitextuality in 'Fin-de-Siècle' Illustrated Books* (Aldershot : Scolar Press, 1995), expose les principes et les conclusions des études appelées « bitextuelles ». En envisageant le texte et l'image comme deux « corps » physiquement différents et deux « textes » indépendamment signifiants, celles-là ont conduit à considérer le livre illustré comme un objet hermaphrodite et complexe. Elles posent en particulier que de la mise en rapport physique de ses deux composants naît un sens tout particulier, qui ne sera véritablement activé que lorsque le lecteur l'aura interprété : « This bitextual struggle toward meaning and wholeness involves the active participation of the reader / viewer. As the interpreter of two systems of signification – two systems which despite their alien forms negotiate meaning between them in a system of exchange based on correspondence but fraught with contradiction – the reader / viewer works to coproduce meaning within (and against) an already over-determined form » (pp. 13-14).

Le lecteur face au livre illustré

les signes linguistiques et iconographiques qui cohabitent au sein du livre illustré non pas séparément, mais comme deux composantes essentielles et interactives de l'objet singulier qu'ils composent et de la substance qu'il renferme et donne à lire et à voir. En d'autres termes, cela implique de s'intéresser à la portée de la mise en présence de deux systèmes signifiants et aux problèmes liés à la lecture complexe qu'elle impose. Il s'agit en effet de montrer que l'ajout d'illustrations à une œuvre exclusivement textuelle à l'origine bouleverse la matérialité même de l'objet qui les renferme (le livre) tout autant que la substance première de l'œuvre en question (le texte source), dont l'appréhension, la lecture et l'interprétation se trouvent nécessairement biaisés par l'adjonction de l'image, cet autre déclencheur d'imaginaire.

Le type de livre illustré qui nous intéresse ici est celui qui abrite, à l'intérieur de ses pages de couverture, un texte de fiction *et* des images destinées à l'accompagner. Les images d'illustration seront examinées sous trois angles différents mais complémentaires : en tant que composantes du livre (c'est-à-dire dans leur matérialité même) ; en tant qu'auxiliaires de l'œuvre de fiction (et donc comme signifiants fatalement équivoques car potentiellement autonomes et indépendants) ; et en tant que « textes » à part entière, qui se donnent à lire aux côtés (ou aux confins) du texte source, et dont la lecture peut tantôt soutenir tantôt concurrencer celle de l'œuvre dont elles s'inspirent. Enfin, cette analyse s'appuie sur l'énorme corpus constitué par les très nombreuses éditions illustrées de *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan publiées de 1680 (date de la première édition illustrée, qui était en fait la cinquième édition de l'œuvre) à l'aube du vingtième siècle. La réflexion théorique menée ici sera donc ponctuellement assortie d'exemples tirés de ce corpus certes singulier mais largement représentatif de l'histoire de l'illustration du livre de fiction de la fin du dix-septième siècle à nos jours.

I. Du texte aux images (texte → images), ou la phase de production du livre illustré

L'image d'illustration est ce que Jean-Pierre Leduc-Adine définit comme une « image générée par le texte ». ² Quel que soit le ton du dialogue que l'illustrateur choisit d'établir entre le texte et les représentations iconographiques qu'il lui destine, le premier constitue invariablement la source des secondes. Si l'illustration peut jouir d'un certain espace de liberté par rapport au texte, notamment lorsqu'elle est placée à sa périphérie ou isolée de lui sur une planche tirée en hors texte, il ne peut en aucun cas être question de création artistique libre puisque le texte se pose là comme contrainte. Ou du moins le devrait. Car il apparaît clairement que lorsqu'un récit de fiction est illustré de manière répétée et étalée dans le temps (comme c'est le cas avec *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan), le dialogue supposé de l'image et du texte prend des formes bien différentes selon les éditeurs, les illustrateurs et les époques où ils œuvrent, et que le traitement iconographique du texte source varie avec les époques et les courants esthétiques, et notamment avec les goûts et les attentes des publics de lecteurs ainsi qu'avec la personnalité et les talents artistiques des dessinateurs et des graveurs.

De ce fait, les illustrations d'une œuvre de fiction peuvent représenter un texte fidèlement, ou s'en éloigner. Le paratexte visuel

² Jean-Pierre Leduc-Adine, « Image de la description et description de l'image », in *Text(e) / Image*, éd. Margaret-Anne Hutton, Durham : University of Durham, 1999 : « [...] de nombreux textes entretiennent un rapport étroit à l'image, et ces rapports sont de deux ordres : – soit il s'agit d'un texte qui génère une image, et parmi les cas les plus intéressants (pour nous littéraires), c'est évidemment celui de l'illustration où le livre sert de cadre obligatoire aux images qu'il contient, celles-ci ne prenant forme et sens que par rapport au texte : l'image est générée par le texte lui-même ; dans ce cas, on peut parler d'une image générée, d'où l'obligation pour celle-ci d'être lue et vue en même temps que le texte ; – soit il s'agit d'une image qui génère un texte [...] » (pp. 115-116). La distinction établie par Leduc-Adine rappelle celle que fait Liliane Louvel entre « le modèle maternel », où l'image est insérée dans le texte, et « le modèle paternel », où l'image génère le récit. Voir *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 179-374.

Le lecteur face au livre illustré

qu'elles constituent est capable, selon les termes de Juliet Gardiner, de « renforcer » le projet originel de l'auteur ou au contraire de le « subvertir ». L'illustrateur est souvent considéré comme un conteur, et les illustrations comme des « textes » à part entière. Ainsi, si les illustrations peuvent raconter le texte qu'elles accompagnent et lui fournir une sorte de double visuel, elles peuvent aussi, comme cela apparaît clairement à la lecture du corpus iconographique de *The Pilgrim's Progress*, raconter leurs propres histoires, et être tantôt en harmonie, tantôt en dissonance avec lui. Le positionnement de l'image par rapport au texte étant à la fois matériel et interprétatif, le lien qui les unit sera doublement variable.

Matériellement parlant, l'image d'illustration peut précéder le texte (comme c'est le cas avec les frontispices) ou le suivre (par exemple, lorsqu'elle est placée en fin de chapitre) ; elle peut aussi le ponctuer (c'est généralement ce qui se passe avec les illustrations d'œuvres de fiction) et, de ce fait, le perturber, car comme le précise Liliane Louvel, « [l]'image marche toujours 'contre' le flux du texte ».³ La place des illustrations par rapport au déroulement narratif peut ainsi être à l'origine d'un effet d'anticipation, de retour en arrière ou encore de simultanéité.⁴ David Skilton a ainsi raison de souligner la complexité chronologique du dialogue entre un texte et ses images.⁵ L'illustration peut en effet représenter un moment précis de l'action (par exemple, dans l'œuvre qui nous intéresse, l'arrivée de Christian à la Porte Étroite [Figure 1]) ou une séquence d'événements narratifs (par exemple, les différentes phases du martyre de Faithful à la Foire aux Vanités [Figure 2]). Elle peut donc constituer soit un instantané,

³ Louvel, *L'Œil du texte* 201. Louvel écrit encore que l'image « figure soit sur le mode de l'unicité, soit sur celui du clignotement ou de l'intermittence, lorsqu'elle se manifeste au long du texte » (p. 180).

⁴ Voir à ce sujet l'article de David Skilton, « The Relation Between Illustration and Text in the Victorian Novel: A New Perspective », in *Word and Visual Imagination: Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*, eds. Karl Josef Höltgen et Peter M. Daly, Erlangen : Université de Nürenberg, 1988, pp. 303-325.

⁵ Skilton, « The Relation Between Illustration and Text », p. 309 : « The visual / verbal relation can be chronologically complex at the diegetic level ».

soit un déroulement (les différents portraits du narrateur endormi [Figure 3] et le célèbre frontispice de l'illustrateur hollandais Jan Luyken [Figure 4] en sont des exemples intéressants, et un peu particuliers du fait de leur position périphérique).

Dans tous les cas, l'illustration arrête la progression du récit soit pour annoncer ou révéler un événement à venir, soit pour expliquer ou commenter un événement passé. Elle est donc forcément proleptique ou analeptique⁶ puisque nul ne peut lire l'image en même temps que le morceau de texte qu'elle illustre (et ce quelle que soit la longueur de celui-ci et la complexité de celle-là). Comme le précise pertinemment Liliane Louvel, « sa fonction informative ou proleptique [...] n'apparaîtra qu'après coup, forçant à la rétro-lecture ».⁷ Enfin, l'illustration peut fonctionner de manière isolée (c'est par exemple l'ambition des frontispices) ou en référence à d'autres images de la série (si série il y a), selon un système que David Skilton présente ainsi : « cross-reference between plates by means of composition or general disposition of the parts »⁸ (dans le cas qui nous intéresse, on peut citer en exemple les premières séries de gravures, qui établissent invariablement le motif de la Porte Etroite dès la première illustration de la série – qui montre la rencontre entre Christian et Evangelist aux confins de la Cité de la Destruction [Figure 5] – et le reprennent dans la troisième – qui illustre l'arrivée du pèlerin à ce premier lieu de passage symbolique [Figure 1]).

Selon David Skilton, l'illustration a une fonction à la fois diégétique et extradiégétique : elle renseigne le lecteur sur l'action, et la commente. Il arrive même que certaines illustrations en disent plus que le texte : « Some illustrations bring out aspects of the text of which the writer may have been unconscious ».⁹ Skilton rejoint ainsi

⁶ Voir Louvel, *L'Œil du texte*, p. 180.

⁷ Voir Louvel, *L'Œil du texte*, p. 195.

⁸ Skilton, « The Relation Between Illustration and Text », p. 312.

⁹ Skilton, « The Relation Between Illustration and Text », p. 304 : « The illustration-as-reading [...] provides both information as to the progress of the action (diegetic information) and reinforces the commentary upon it (extradiegetic comment) ».

Le lecteur face au livre illustré

Meyer Schapiro dans son appréciation du potentiel de l'image d'illustration puisque ce dernier écrit : « If some illustrations of a text are extreme reductions of a complex narrative – a mere emblem of the story – others enlarge the text, adding details, figures, and a setting not given in the written source ». ¹⁰ Bien souvent, l'illustration ne se borne pas à représenter l'action en termes graphiques, elle l'interprète à sa manière. L'examen de l'évolution de la tradition iconographique de *The Pilgrim's Progress* au fil des siècles révèle que celle-là fut à l'origine essentiellement diégétique, et qu'elle prit un caractère de plus en plus extradiégétique au fil du temps. Car, s'il est rare qu'à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, le texte de Bunyan soit réduit à une représentation de nature emblématique ou allégorique, il arrive en revanche fréquemment qu'il trouve dans les images une forme et un esprit tout autres que ceux qui étaient les siens au départ.

En termes d'interprétation, on peut donc trouver différents types d'échos entre la version textuelle d'un récit et sa ou ses versions iconographiques, ce qui fait dire à Lorraine Janzen Kooistra qu'il existe une « rhétorique de l'illustration », ¹¹ et que l'illustrateur est plus un commentateur qu'un conteur. Selon Kooistra, on peut observer cinq types de relations dialogiques entre le texte et ses images, qui font de l'artiste non pas tant un traducteur servile qu'un véritable critique :

As a critic, the artist has at least five strategies for interpreting the verbal text: *quotation, impression, parody, answering* and *cross-dressing*. None of these critical positionings is exclusive. Bitextuality moves in and around these ways of negotiating meaning, and while one critical strategy generally predominates in a given book, there are very few illustrations which do not exhibit most, if not all, of these image / text relations in some way. [...] The five terms provide a rhetoric for image / text relations. They refer not to artistic (or even

¹⁰ Meyer Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, éd. Thomas A. Sebeok, Paris : Mouton, 1973, p. 11.

¹¹ Kooistra, *The Artist as Critic. Bitextuality 5*. Les sémioticiens l'avaient bien sûr dit avant elle, mais ils s'étaient plus préoccupés de l'image en général que du cas tout particulier de l'image d'illustration.

literary) styles, but rather to relational models governing the primary positioning of image to text.¹²

En paraphrasant et en résumant Kooistra, on peut préciser qu'avec la « citation », l'illustrateur produit un double visuel d'un morceau du texte source qu'il « cite », donc, comme un critique littéraire le ferait dans son commentaire. L'illustration-citation suit l'idée selon laquelle l'image est subordonnée au texte même si, bien évidemment, la citation est le résultat d'un choix, d'une lecture sélective du texte. Par exemple, le frontispice de Luyken (Figure 4) « cite » le texte de Bunyan en ce sens qu'il en reprend des éléments aisément identifiables (le fardeau de Christian, l'inscription sur la Porte Etroite, la route sinueuse, les maisons d'instruction et de repos qui la bordent, les personnages qui la parcourent, ou encore l'imposante cité qui la termine). De la même manière, la première gravure à avoir accompagné le texte (Figure 2) peut être dite citationnelle puisqu'elle transpose scrupuleusement les différents moments de l'épisode qu'elle illustre (les tortures infligées à Faithful y sont suggérées par les lances des bourreaux, sa mise à mort par le bûcher enflammée, et sa résurrection et sa gloire par le chariot céleste qui l'élançait vers l'au-delà).

Comme le précise toutefois Kooistra : « Illustrators inevitably take up a critical / interpretative stance to a text by producing their own narrative sequences and developing their own themes and motives ». ¹³ La relation entre le texte et l'image établie par « impression » (qui est basée sur les théories critiques d'Oscar Wilde, auxquelles Kooistra emprunte le titre de son ouvrage) est une relation amicale d'autonomie respectives, où le texte est envisagé comme le « point de départ d'une nouvelle création ». La représentation

¹² Kooistra, *The Artist as Critic*, pp. 14-15. Kooistra précise ensuite : « Although the terms are grounded in *fin-de-siècle* critical positions, they are also formulated out of my understanding of M. M. Bakhtin's concept of dialogism as elaborated in *The Dialogic Imagination*. The following section on the rhetoric of illustration therefore provides a bitextual theory which, with certain modifications, may be applicable to image / text relations of other times and places » (p. 15).

¹³ Kooistra, *The Artist as Critic*, p. 18.

Le lecteur face au livre illustré

picturale du texte y est moins importante que son interprétation critique et que son embellissement décoratif. Elle est le fruit d'une lecture, le produit d'une subjectivité.

Avec la « parodie », l'illustration rebelle s'insurge en revanche contre l'autorité du texte et provoque leur séparation. Le mode de la « réponse » produit quant à lui une collaboration harmonieuse entre le texte et l'image, une relation de coopération où l'un et l'autre corps conservent leur indépendance tout en revendiquant le droit à la production de sens. Le « travestissement », enfin, est un modèle analogique où texte et images tentent de nier leur différence de nature en s'efforçant chacun de devenir l'« autre ». ¹⁴

Avec tout ce « répertoire de stratégies critiques visuelles » ¹⁵ combinables (et non exclusives), l'illustrateur-critique est en mesure de se positionner différemment par rapport au texte. Le mode de production d'une série illustrative peut en outre être uniforme, mais il peut aussi varier d'une image à l'autre, ce qui contribue à faire fluctuer la nature des rapports entre le texte et ses illustrations et à invalider tout modèle unique de saisie de leur relation. Ces remarques viennent confirmer l'idée défendue ici, celle qu'il n'y a pas *une* manière d'envisager les rapports texte - images au sein du livre illustré mais plusieurs, celle qu'on ne peut leur appliquer une grille d'analyse préconçue mais qu'il faut au contraire moduler les approches. Car ce sont bien le crypteur (c'est-à-dire l'illustrateur) et le décrypteur (le lecteur) – c'est-à-dire deux subjectivités distinctes et nécessairement multiples – du dialogue entre le texte et ses illustrations qui dictent la nature du lien qui les (dés)unit.

II. Du texte aux images et des images au texte, ou inversement (texte ↔ images), ou la phase de réception du livre illustré

Dans *The History of the Illustrated Book: The Western Tradition*, John Harthan avance que le livre illustré brouille le rapport du lecteur au texte et à l'auteur en interposant une troisième voix,

¹⁴ Kooistra, *The Artist as Critic*, pp. 15-21.

¹⁵ Kooistra, *The Artist as Critic*, p. 22.

celle de l'illustrateur.¹⁶ Ce brouillage est de deux ordres puisque l'ajout d'images à un texte originellement nu bouleverse sa matérialité même et crée un nouveau « texte », fatalement double et hybride, et parfois dissonant par rapport à l'original. La lecture d'une œuvre de fiction illustrée pose de ce fait des problèmes qui sont propres à sa nature d'objet composite : faite d'images et de mots, la version illustrée d'une œuvre littéraire emploie deux langages, mêle deux systèmes de représentation, et met par conséquent en jeu une lecture complexe. La juxtaposition de mots et d'images, c'est-à-dire de signes verbaux et de signes visuels, suscite en effet des capacités de lecture différentes et provoque des réponses sensorielles autres. Car si les yeux glissent sur les mots et les lignes que ceux-ci composent, on les laisse sans doute s'attarder plus volontiers sur les traits et les contours d'une gravure, sur les formes (et parfois les couleurs) qu'y prennent les personnages et les décors dans lesquels ils évoluent.¹⁷ L'ajout d'images à une œuvre textuelle, en introduisant du visible dans le lisible, met en jeu une lecture qui, si elle se veut complète, se doit de prendre en compte les deux modes de représentation que constituent le verbal et le graphique et qui co-existent au sein du livre illustré.

Différents types de lecture correspondent aux différents types de représentation que chacun de ces langages produit, l'un étant à mon

¹⁶ John Harthan, *The History of the Illustrated Book: The Western Tradition* (1981 ; Londres : Thames and Hudson, 1997) : « It can be argued that illustration disturbs the dialogue between author and reader by imposing a third person's visualization of a text [...] » (p. 8).

¹⁷ Et ce bien que, comme l'écrit Aron Kibédi Varga dans un article intitulé « Entre le texte et l'image » et publié dans *Text and Visuality: Word and Image Interactions 3*, éd. Martin Heusser et al. (Amsterdam : Rodopi, 1999) : « [...] la psychologie cognitive découvre des analogies troublantes entre la manière de regarder et la manière de lire : la lecture d'un texte ne possède pas la linéarité que les lignes imprimées suggèrent ; l'œil saute les mots faciles, s'arrête sur les mots difficiles, revient en arrière. La syntaxe aléatoire des saccades et des fixations pendant la lecture ressemble étrangement à celle qui préside notre regard devant un tableau [...] ». L'auteur de l'article conclut que « [l]e caractère iconique inévitable de l'écriture reste un obstacle à la perception simultanée de l'image et du texte » (p. 89). Voir à ce sujet l'ouvrage de Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley : Berkeley Univ. of California Press, 1969.

Le lecteur face au livre illustré

sens plus intellectuel, car il fait appel à l'esprit et à la faculté d'imagination, l'autre plus sensoriel puisqu'il s'adresse (dans un premier temps du moins) aux yeux et donne à voir, là où le premier donne à imaginer. Car un texte est avant tout (pour le commun des lecteurs tout au moins) quelque chose qu'on lit, une image quelque chose qu'on regarde. Lorsque texte et image sont associés sur un même support (la page, ou les feuillets du livre), le travail de lecture devient, si tant est que le lecteur s'intéresse aux deux langages employés et qu'il s'applique à les déchiffrer en contrepoint, véritablement dialogique. Comme l'écrit fort justement David Skilton : « The fact of illustration itself affects the sheer mechanics of the reading of fiction ».¹⁸ Qu'il soit interrompu par des images ou complété par elles de manière périphérique, le livre illustré apparaît en effet comme un espace à trois dimensions et à géométrie variable. En mettant en jeu deux types de langage et deux types de représentation distincts, l'ajout d'illustrations brouille les rapports au texte et instaure une lecture bien plus spatiale que linéaire, un peu à la manière des manuscrits médiévaux, qui étalaient sur une même page texte, images, et gloses. Ségolène Le Men évoque ce phénomène en ces termes :

[...] la présence des images affranchit le lecteur des contraintes de la lecture alphabétique et linéaire : en feuilletant le livre, d'une image à l'autre, en revenant en arrière, en s'arrêtant plus longuement sur une planche, le lecteur, qui constate l'ordre imposé par la mise en livre et la mise en texte, peut simultanément s'en libérer pour fabriquer son propre 'spectacle dans un fauteuil'.¹⁹

¹⁸ Skilton, « The Relation Between Illustration and Text » (p. 305). Skilton évoque également : « [t]he simultaneous distance and privileged closeness of word and image, with all their reciprocal cross-reference in the reading situation » (p. 306).

¹⁹ Ségolène Le Men, « Iconographie et Illustration », dans *L'Illustration : Essais d'iconographie*, dir. Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, introduction aux actes du séminaire C.N.R.S. (G.D.R. 712) Paris 1993-1994, Paris : Klincksieck, 1999, pp. 10-11. Dans « La question de l'illustration », dir. Roger Chartier, *Histoires de la lecture. Un bilan de recherches*, Paris : IMEC, Maison des Sciences de l'Homme, 1995, Le Men écrit aussi : « La situation de lecture de l'édition illustrée suppose une 'table ronde', au propre et au figuré, c'est-à-dire un espace de discussion, de confrontation et de commentaires » (p. 234).

Selon Joël Cornette, « le double accès à [l]a compréhension [de la gravure] (par la simple vue des scènes représentées, par la lecture des textes qui les accompagnent) autorise une pluralité de regards [...] ». ²⁰ Cette pluralité de regards est d'autant plus substantielle à la lecture de l'œuvre de Bunyan que le paratexte y est souvent multiple. Dans *The Pilgrim's Progress* en l'occurrence, et comme l'explique Maxine Hancock : « The visual layout of the page, with its core text and marginal notations, forces the reader to continuously read in two places and two modes virtually simultaneously ». ²¹ En ajoutant des illustrations à cette disposition autoriale originelle, les éditeurs successifs de l'œuvre ont engendré une lecture dans trois directions : texte, paratexte marginal et paratexte illustratif s'offrent en effet à la vue et au discernement du lecteur qui aborde l'œuvre par une édition illustrée. Lorsque les images sont accompagnées d'éléments textuels (titres ou légendes en dehors des cadres, inscriptions diverses au dedans des images), le regard et l'esprit sont invités à prendre des directions supplémentaires, autres. D'un mode de lecture double instauré par le dialogue entre le texte et ses notes marginales, ²² on passe à un mode de lecture triple, voire quadruple, qui nécessite la mise en relation du texte, des notes, et des différentes composantes (linguistiques et iconographiques) des illustrations.

Les illustrations, tout comme les notes marginales, ajoutent indubitablement une dimension non négligeable au texte qu'elles accompagnent. Qu'elles soient intégrées au corps du texte ou reléguées à sa périphérie, elles interagissent avec lui de façon singulière et méritent donc d'être prises en compte dans toute analyse qui s'intéresse à la destinée d'une œuvre illustrée de manière répétée,

²⁰ Joël Cornette, « L'image pour faire croire : trois lectures d'une gravure de propagande luthérienne », in *Histoire, Images, Imaginaires (fin XV^e siècle - début XX^e siècle)*, éd. Michèle Ménard et Annie Duprat, actes du colloque international des 21-23 mars 1996 tenu à l'Université du Maine Le Mans, Le Mans : University du Maine, 1998, p. 198.

²¹ Maxine Hancock, *The Key in the Window: Marginal Notes in Bunyan's Narratives*, Vancouver : Regent College, 2000, p. 21.

²² Hancock, *The Key in the Window* : « John Bunyan produced interactive dual texts in which marginal notes interact with the main narrative » (p. 25).

Le lecteur face au livre illustré

tant dans sa dimension éditoriale que littéraire, tant en termes de produit de consommation que d'objet artistique. En instaurant une lecture dialogique qui, si elle se veut complète, se doit de prendre en compte à la fois le texte et les images, les éditions illustrées de *The Pilgrim's Progress* (comme celles de toute autre œuvre de fiction au destin similaire) transforment nécessairement la prise de possession, matérielle et cérébrale, du texte source, ainsi que l'acte de lecture qui généralement la suit, en une expérience à la fois sensorielle (qui implique l'affect du lecteur) et intellectuelle (qui implique son jugement).

Dans les éditions illustrées, la perception et la lecture de l'ensemble texte - images sont guidées par la place des illustrations dans le livre, et donc par leur type. La nature même de l'illustration, ainsi que son utilisation dans l'économie du livre et de la page, font en effet varier ses fonctions et ses rapports au texte. L'autonomie instaurée par les illustrations hors texte²³ fut à l'origine totale dans l'illustration de *The Pilgrim's Progress* puisque les toutes premières gravures étaient vendues en supplément du texte. En consultant séparément le volume contenant le texte écrit par Bunyan et le feuillet d'illustrations vendu indépendamment de lui, on pouvait donc avoir un texte sans images, et des images sans texte. Il y a donc bien, dans les éditions ornées de hors-texte, dissociation entre le lire et le voir (une dissociation qui se trouve atténuée lorsque les images sont accompagnées de titres, de légendes, ou d'autres types d'inscriptions).

Avec les illustrations dans le texte, et notamment les vignettes romantiques obtenues par gravure sur bois de bout, on joue en revanche sur la complémentarité. Puisqu'il y a cohabitation sur l'espace de la page, les relations texte - images y sont nécessairement des relations de partage et de dépendance, c'est-à-dire soit de concurrence, soit de complémentarité. L'image y retrouve sa source

²³ Comme le souligne David El Kenz dans « La sacralisation par l'image, au temps des guerres de religion », *Histoires, Images, Imaginaires (fin XV^e - début XX^e)* : « [...] lorsqu'elle se trouve dissociée, l'image dépasse la simple illustration d'un texte. Elle trouve alors une autonomie, capable de susciter sa propre communication, ou redevient le support principal » (p. 224).

(le texte dont elle s'inspire) et instaure avec lui un dialogue, les in-texte étant en règle générale placées en regard du passage qu'ils traduisent graphiquement, les hors-texte à proximité. Il arrive cependant que ce ne soit pas le cas, et que l'image soit plus sévèrement décalée par rapport au passage ou au moment qu'elle se propose d'illustrer. La dépendance se trouve alors amoindrie, et la complémentarité compromise. Il arrive aussi que le dialogue avec le texte source soit nié, lorsque les illustrations sont publiées indépendamment de lui, par exemple, comme c'est le cas avec les « *Pictorial Pilgrim's Progress* » du dix-neuvième siècle ou avec certaines éditions « chapbooks » du siècle précédent, où on ne retrouve souvent que de vagues traces du texte original.

De ces considérations il ressort qu'il y a deux façons d'aborder le problème des relations texte – images telles qu'elles se trament au sein de l'édition illustrée d'une œuvre de fiction : on peut envisager l'activité de production des illustrations, et donc adopter le point de vue de l'illustrateur, ou étudier l'activité de lecture du livre illustré, et donc tenter de cerner le rapport texte – images du point de vue du lecteur. C'est-à-dire que l'on peut partir du texte pour aller vers les images et essayer de voir ce qui, du récit originel, est transposé dans ses illustrations, et selon quel mode, ou bien partir des images pour remonter au texte et voir alors quel type d'écho la représentation iconographique trouve (ou ne trouve pas) dans le texte premier ; en d'autres termes, aller de la source (le texte de départ) vers le résultat (la version iconographique proposée par l'illustrateur), ou du résultat, retourner vers la source. Lors de l'activité de production des illustrations, le point de départ est nécessairement le texte, et la relation qui s'instaure entre les deux types de représentation est par conséquent unidirectionnelle (texte → images). Lors de l'activité de lecture du livre illustré, le trajet se fait généralement dans les deux sens, selon un mode alternatif qui fait que le lecteur passe de l'un à l'autre dans un mouvement bidirectionnel (texte ↔ images). Dans le premier cas, c'est l'illustrateur qui établit les modalités du dialogue entre le texte et les images ; dans le second, c'est le lecteur qui les décrypte. C'est à cette activité de décryptage du livre illustré que la partie suivante va s'intéresser.

III. 1. De la lecture du livre illustré comme parcours dialogique

Feuilleter les pages d'une édition contenant des in-texte revient à promener son regard à travers les lignes formées par les signes typographiques, à s'arrêter sur les traits, les reliefs, et les contours d'une gravure, et donc à parcourir l'espace de la page dans sa dimension spatiale et non plus plane. Consulter une édition agrémentée de hors-texte, que ceux-ci soient distribués dans le corps du texte (comme c'est généralement le cas) ou regroupés en début ou en fin de partie ou de volume, revient à explorer l'espace non plus de la page, mais du livre. Edward Hodnett a certes raison de préciser que compulsier et lire une édition illustrée sont deux activités bien différentes :

[I]n reading a book and contemplating the illustrations only as they are encountered, as the artist and publisher expect the reader to do, is one sort of experience. Ignoring the text and flipping the pages (often from back to front) to look at the illustrations one after the other, as graphic arts lovers habitually do, is an intrinsically different experience.²⁴

Pourtant, quelle que soit l'intention du lecteur, la lecture d'une édition illustrée est toujours un voyage de l'œil et de l'esprit, un parcours du regard et de la pensée, qui implique non seulement l'intellect mais aussi les sens. Car si les mots et les images parlent à l'origine le même langage (celui des signes),²⁵ et si « écrire » et « dessiner » sont tous deux nés d'une même racine grecque (*graphein*), leurs dialectes respectifs sont tout de même ceux des signes verbaux et des signes visuels.

L'ajout d'illustrations, en introduisant du visible dans le lisible, pose donc un problème d'utilisation purement matériel : puisqu'on ne peut pas lire les mots et les images en même temps, que lit-on en premier dans un livre illustré : le texte, ou les images ? Et que lit-on

²⁴ Edward Hodnett, *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*, Londres : Scolar Press, 1982, pp. 12-13.

²⁵ Voir à ce sujet le célèbre ouvrage de Michel Melot, *L'Illustration, histoire d'un art*, Genève : Editions d'Art Albert Skira S.A., 1984.

véritablement : le texte, les images, ou les deux ? Lit-on toujours les deux, et si oui de quelle manière ? Quel sens adopte le regard, et avec lui la lecture ? Quel parcours emprunte-t-elle ? Passe-t-on les images pour mieux se concentrer sur le texte et ensuite revenir à elles pour obtenir une vision globale (et donc postérieure) du récit à travers sa représentation graphique, ou regarde-t-on d'abord les images pour avoir une idée de l'imaginaire qu'on trouvera ensuite à la lecture du récit ? Dans le premier cas, la représentation graphique du récit sera-t-elle confirmée ou infirmée par la lecture du texte ? Dans le deuxième, la visualisation du récit par l'entremise d'un illustrateur, véritable médiateur entre l'imaginaire du texte et celui du lecteur, ne va-t-elle pas influencer la perception individuelle du texte et donc, en quelque sorte, fausser la lecture, qui est, selon ses théoriciens, l'actualisation du texte par un lecteur particulier et unique²⁶ ? En outre, fait-t-on passer le regard de l'un à l'autre dans un acte de lecture (consciemment ou inconsciemment) dialogique qui mettrait en rapport le lu et le vu, permettant ainsi l'interaction entre les deux modes de représentation que constituent le texte et l'image et qui co-existent au sein du livre illustré, ou appréhende-t-on les deux séparément ? Enfin, lorsque texte et images sont tous deux véritablement pris en compte, lit-on (*relit-on*) le texte dans l'image, ou projette-t-on l'image sur le texte ?

A toutes ces questions correspondent nécessairement des réponses individuelles propres à chaque lecteur plutôt que des affirmations générales ou généralisantes. Mais le simple fait de les poser permet d'envisager les problèmes inhérents à la lecture de toute œuvre de fiction illustrée, et d'entrevoir la complexité des rapports texte - images tels qu'ils s'y établissent. Si on considère qu'avec une édition illustrée, on lit conjointement un épisode narratif et sa version graphique, on peut conclure à une lecture fragmentée et alternative, c'est-à-dire régulièrement interrompue par un va-et-vient entre le texte et les images, et donc immédiatement (et du moins partiellement)

²⁶ Je pense évidemment en particulier à Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, et Roger Chartier dont les théories sont suffisamment connues pour avoir besoin d'être rapportées ici.

Le lecteur face au livre illustré

redondante puisqu'à la version narrative succède aussitôt une version graphique. Si on estime en revanche qu'on lit la série d'images indépendamment du texte qu'elle illustre (que ce soit avant, ou après la lecture du texte), on s'engage en revanche dans une lecture globale et double, qui donne une version après l'autre, et donc redondante par anticipation ou par rétrospection plutôt que par juxtaposition immédiate.

Dans le premier cas, ce sont les épisodes individuels et singuliers qui sont privilégiés, extraits du continuum narratif et redoublés par une version iconographique qui les concrétise visuellement, et qui tantôt confirme tantôt modifie l'idée que le lecteur s'en était faite préalablement. Dans le deuxième cas, c'est plutôt l'enchaînement qui prime, la séquence composée par tous les épisodes vus ou lus bout à bout, un peu à la manière des vignettes d'une bande dessinée. Selon le mode de lecture adopté, le passage par le texte sera ressenti comme plus ou moins nécessaire : on peut en effet envisager que la séquence iconographique se suffise dans un premier temps à elle-même (si tant est qu'elle est à la fois riche et cohérente), mais probablement pas que ses composantes soient suffisamment suggestives pour signifier en autonomie. D'autant plus que, comme l'écrit John Harthan :

Books are not meant to be known or assessed from isolated pages, illustrated books in particular. These contain usually a sequence of pictures which cumulatively form a visual commentary on the text. To see only one is like hearing no more than a few words of a poem or stanzas of a song. In illustrated books [...] [w]e are not looking at single prints which may be judged for technical skill or for the beauty and interest of individual designs but at pictures which relate directly to a text and are largely dependent on it for their significance.²⁷

Le commentaire visuel fourni par la séquence d'illustrations ne poindra, et surtout ne fera sens, que lorsque les images individuelles seront mises bout à bout et confrontées avec le texte qu'elles accompagnent. La célèbre série dessinée par William Blake pour illustrer le texte de Bunyan en est sans doute le meilleur exemple dans la mesure où, selon Gerda S. Norvig : « [...] they can be thought of as

²⁷ Harthan, *The History of the Illustrated Book*, p. 7.

constituting a parallel or competing 'readable' text of their own, an answering volume with a distinct narrative ordering arranged to draw out and displace elements of the original ».²⁸

C'est sans doute pour cette raison que John Harthan prône une lecture globale plutôt que fragmentée du livre illustré. Pour lui, la clé non seulement des images individuelles mais aussi de l'ensemble qu'elles forment se trouve dans le texte, texte dont le lecteur ne peut par conséquent faire l'économie. Harthan semble pourtant beaucoup plus optimiste que certains de ses confrères quant à la suprématie du texte sur les images dans le livre illustré. Aron Kibédi Varga, par exemple, dans un article qui étudie « la pragmatique des limites » entre le texte écrit et l'image, avance que « le seuil qui sépare texte et image n'est pas aussi souvent franchi dans les deux sens ». Selon lui, « [l]e regard précède la lecture, mais il n'est pas nécessaire que la lecture suive ». Varga conclut du reste son article en déclarant : « On n'a pas encore suffisamment mesuré les effets radicaux de l'autonomie de l'image : cette autonomie engendre un nouveau type de savoir qui réussit à se passer du verbe ».²⁹

Si on retient nonobstant l'idée que « le seuil qui sépare texte et image » est franchi dans les deux sens, et que lecteur s'engage bel et bien dans une activité dialogique, le livre illustré s'avère être le lieu d'une rencontre bien plus interactive qu'il n'y paraît de prime abord. La production de sens n'y dépend en effet pas uniquement de l'auteur (ou du texte) ; il dépend aussi de l'illustrateur (ou des images), et du lecteur, et plus précisément de la lecture « relationnelle » que ce dernier en fait et que Kooistra détaille ainsi :

To begin with, the eye usually 'takes in' the picture before reading through the lines of the text. Thus the image has an immediate impact on the reader's reception. Depending on the kind of illustration – and

²⁸ Gerda S. Norvig, *Dark Figures in the Desired Country: Blake's Illustrations to The Pilgrim's Progress*, Berkeley : University of California Press, 1993, p. 6. Pour Norvig : « Blake [was] energetically advancing the potentialities of the genre of interpretive graphic narrative beyond the limits he had already so successfully mastered. [...] he was at the height of his powers as an interpretive illustrator when he took on the Bunyan project » (p. 7).

²⁹ Kibédi Varga, « Entre le texte et l'image », p. 89.

Le lecteur face au livre illustré

on how long the reader views it – the image’s influence can vary from the superficial drawing of attention to a particular scene or character to the more subtle direction of how the situation is to be understood. On first reading, the illustration mediates between the reader and the text. That is, the text is initially read *through the image*. Once readers have read the page (or the chapter, or the book), they can – and often do – return to the picture. At this point, the image is reviewed from the standpoint of textual knowledge. At all times, reading is relational, conditioned by the action of pictures on words and words on pictures. Throughout the reading process, the reader participates in a dialogue between image and text which activates the interpretation of the book as a whole.³⁰

Dans le dialogue entre l’image et le texte, le lecteur averti pourra, s’il s’en donne la peine, repérer des traces du rapport entre l’illustrateur et l’auteur, rapport dont dépend nécessairement le sens produit par la lecture du livre illustré. Car avant l’interprétation du lecteur vient celle de l’illustrateur, qui se pose bien comme un véritable médiateur entre l’auteur et son lecteur, entre l’énonciateur et le récepteur. Puisque chaque lecteur adoptera un mode de décryptage qui lui est propre (parce que soumis à son individualité même, à sa sensibilité littéraire et artistique, ainsi qu’à son bagage culturel), l’interaction qui va s’établir entre lui, le texte, et les images au fil de l’acte de lecture sera nécessairement unique. La phase de réception du dialogue entre le texte et ses illustrations, comme la phase de production, se refuse par conséquent à toute catégorisation réductrice. Dans l’estimation des liens qui se tissent entre un texte, ses illustrations, et ses lecteurs, il est donc essentiel de prendre en compte la spécificité de ces trois éléments co-producteurs de sens.

III. 2. Le lecteur de *The Pilgrim’s Progress* illustré, entre texte premier et “texte” dérivé

Lorsqu’on consulte les éditions illustrées de *The Pilgrim’s Progress* qui ont été produites au fil des siècles, on s’aperçoit qu’on a affaire à toute une gamme de séries iconographiques, qui vont de celles qui s’appliquent à traduire graphiquement la quasi totalité des

³⁰ Kooistra, *The Artist as Critic*, pp. 12-13.

scènes des pèlerinages de Christian et de Christiana (notamment au dix-neuvième siècle, époque à laquelle les éditions illustrées offrent souvent aux lecteurs des dizaines, voire des centaines d'illustrations), à d'autres qui en traduisent l'essentiel (ou du moins ce que les éditeurs et les illustrateurs successifs de l'œuvre ont jugé être l'essentiel), à d'autres encore qui se contentent d'agrémenter le texte de quelques illustrations éparses qui en donnent une lecture très partielle et donc nécessairement arbitraire. De la même manière, certaines séries illustratives témoignent d'une volonté que j'appellerai mimétique, c'est-à-dire d'un désir de reproduire le texte source aussi fidèlement que possible malgré la différence de nature qui les sépare (les séries dites archaïques ou archaisantes de la fin du dix-septième siècle en sont les meilleurs exemples), tandis que d'autres manifestent un véritable esprit critique (l'exemple le plus probant est sans doute la série dessinée par Blake, dont la portée interprétative a été savamment mise à jour par Norvig).³¹ D'autres encore oscillent entre représentation fidèle et servile et interprétation libre, c'est-à-dire soumise à l'imaginaire de l'illustrateur plutôt qu'à celui de l'auteur.

Tout d'abord produites et vendues séparément du texte, puis adjointes à lui et intégrées à la typographie à partir de 1680 (Figure 2), rejetées hors texte dès 1684 en Hollande (Figure 6) et dès 1728 en Angleterre (Figure 7), mêlées à lui à partir des années 1830 (Figure 8), et enfin publiées sans lui dans les années 1860 (Figure 9), les illustrations de *The Pilgrim's Progress* ont peu à peu retrouvé l'indépendance matérielle qui était la leur à l'origine. Subordonnées à la lettre du texte jusque dans le premier tiers du dix-huitième siècle, fondées sur elle jusque dans les années 1770 puis simplement (ou vaguement) inspirées par elle pendant toute la période romantique, elles ont graduellement aspiré à l'autonomie pour constituer non plus tant un miroir du texte (fidèle, grossissant, ou déformant) qu'un texte à part entière, capable de concurrencer celui qui les avait générées.

Jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, la tendance était à la gravure sur bois associée physiquement au texte, et à l'interprétation littérale et servile. L'illustrateur restait au service du texte et

³¹ Norvig, *Dark Figures*.

Le lecteur face au livre illustré

composait des images qui s'attachaient le plus souvent à le reproduire terme à terme dans un autre langage. Si ces dernières ne satisfont pas aux exigences des critiques de notre ère,³² l'énorme succès rencontré par les éditions illustrées qui se sont succédé sans relâche à cette époque montre qu'elles charmaient incontestablement toutes les classes de lecteurs (ce qui prouve bien leur rôle primordial dans la réception du texte). Le passage progressif de la dépendance à l'autonomie de forme et de sens est en fait symptomatique des relations changeantes entre texte et images : si les illustrations de *The Pilgrim's Progress* se sont peu à peu libérées de la contrainte textuelle, c'est que leur support physique d'une part, et leur nature d'autre part, le permettaient. L'évolution du livre, et celle du statut de l'image et de son créateur ont en effet été pour beaucoup dans les fluctuations du dialogue entre le texte de *The Pilgrim's Progress* et ses illustrations. L'évolution de la réception de l'œuvre, et avec elle les changements de mentalité et d'esthétique, ont également beaucoup contribué à la transformation graduelle de ce dialogue.

Originellement secondaires et accessoires au texte, les illustrations de *The Pilgrim's Progress* l'ont progressivement accaparé, puis perdu de vue, voire relégué au rang de prétexte à l'image, au dix-neuvième siècle notamment où elles ont souvent pris le dessus sur lui.³³ Car si jusqu'au dix-huitième siècle, l'illustrateur reste au service du texte et réalise des images principalement narratives et littérales, l'illustration aspira ensuite de plus en plus au statut de peinture, et l'illustrateur à celui d'artiste. L'attention toute particulière (et souvent ridicule) portée aux cadres qui les entourent

³² Les premières séries d'illustrations de *The Pilgrim's Progress* ont été largement décriées par la critique, qui s'accorda longtemps à les trouver « archaïques » et indignes de tout intérêt artistique.

³³ Edward Hodnett souligne, dans *Five Centuries of English Book Illustration* (Aldershot : Scolar Press, 1988) : « Almost from the beginning of printing, artists with established reputations have been called on to illustrate books. The disciplined masters of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries had no trouble accepting the restrictions placed on them by their interpretative role. By the eighteenth century, a certain indifference to the texts on the part of illustrators begins to show » (3).

alors en témoigne (Figure 10). Il faut dire qu'au cours du dix-huitième siècle, et plus encore au dix-neuvième siècle, le livre vient à être considéré comme un objet d'art digne d'intérêt. Le perfectionnement et la diversification des techniques de gravure font que le peintre (le dessinateur) tend à se dissocier de l'artisan (le graveur), ou plus exactement à s'adjoindre l'artisan pour mieux rivaliser avec l'œuvre littéraire. L'émancipation progressive de l'illustration face au texte, et de l'illustrateur face à l'auteur (qui fut l'une des conséquences de l'emploi massif de la gravure sur cuivre après celui de la gravure sur bois), déboucha sur une inversion de la hiérarchie originelle, celle incarnée par le « trope marital » dont parle Kooistra : le texte passa en effet du statut de maître à celui de prétexte, et l'imaginaire de l'illustrateur s'imposa à celui du texte original.

Au fil de l'histoire de la mise en images de *The Pilgrim's Progress*, on assiste bien entendu à des rencontres plus ou moins fructueuses entre l'imaginaire et la sensibilité du texte source et ceux des illustrateurs. Rares sont en fait les synergies heureuses, d'autant plus que le temps ne joue pas en leur faveur. Selon que la littérarité et la sensibilité théologique du texte sont prises en compte ou non, selon que l'illustrateur adhère aux propos de l'auteur ou pas, selon qu'il s'efforce de leur rendre justice ou qu'il entreprend de les critiquer, voire de les contrecarrer, on obtient des versions iconographiques de l'œuvre qui sont plus ou moins en accord avec sa version textuelle première. Quiconque consulte les éditions illustrées de *The Pilgrim's Progress* dans la diachronie assiste par conséquent à un dialogue sans cesse changeant entre le texte et ses images. Comme le souligne Kooistra :

Classics of all kind were continually revisioned: Coleridge's *Ancient Mariner*, for example, had at least eight Victorian illustrators. Works which are reillustrated in this way set up new dialogues between image and text, illustrator and predecessor(s), past work and contemporary culture, and bitextual product and reader.³⁴

Contrairement aux illustrateurs de Charles Dickens, par exemple, ou encore de Lewis Carroll, ceux de Bunyan n'ont de toute évidence pas eu de contacts avec l'auteur, pas même dans le cas des

³⁴ Kooistra, *The Artist as Critic*, p. 6.

Le lecteur face au livre illustré

premières éditions illustrées (il y en eut une dizaine du vivant de Bunyan). Il est envisageable que Nathaniel et Robert Ponder (leurs éditeurs) aient servi d'intermédiaires entre l'auteur et ses « metteurs en images », mais aucune preuve n'existe, à ma connaissance, d'une collaboration ou plus simplement d'une concertation entre les deux parties. Seulement deux séries d'illustrations originales étant apparues avant la mort de Bunyan, on peut avancer que la tradition iconographique de *The Pilgrim's Progress* est le fruit de ses principaux acteurs, les dessinateurs et les graveurs, et que le dialogue entre le texte et ses images s'est tissé sans son principal intéressé.

A la lecture du corpus, il apparaît clairement que le dialogue avec le texte, passage obligé du travail de tout illustrateur, s'est parfois transformé en monologues d'artistes, ou encore, en dialogues par illustrateurs interposés. Les séries d'illustrations produites pour accompagner le texte de *The Pilgrim's Progress* aux dix-septième siècle et pendant une bonne partie du dix-huitième siècle affichent en effet un fort lien de parenté (plus ou moins évident au fil du temps mais immanquablement repérable par un parcours diachronique du corpus) avec les images mères ou leurs dérivés. La traduction du texte en images s'est alors plus souvent faite en fonction de la tradition iconographique antérieure et des courants esthétiques ambiants que dans un rapport privilégié avec le texte source. Aussi semble-t-il qu'il faille minimiser la part de la conscience interprétative de l'illustrateur dans l'appréhension des rapports entre le texte de Bunyan et ses images, du moins jusque dans les années 1790.

L'évolution du traitement iconographique de *The Pilgrim's Progress* telle qu'elle se manifeste lorsque l'on consulte chronologiquement les éditions illustrées est indéniablement liée au rapport des générations successives d'illustrateurs à un texte dont le contexte d'origine leur est devenu de moins en moins familier au fil du temps. Comment en effet illustrer un texte dont le genre (allégorique) est tombé en désuétude, dont la forme (un récit de vision en rêve) n'est plus familière, dont la substance même (essentiellement biblique) échappe à l'entendement, et aux propos duquel (la doctrine puritaine) on n'adhère plus guère ? Si on peut toujours avoir recours à l'ironie ou à l'humour pour traduire le désaccord ou la distance, quelle

solution technique ou artistique peut bien combler la distance temporelle et donc le manque de familiarité avec un auteur, une œuvre, un genre littéraire, une époque, ou encore une doctrine religieuse ? « *The Pilgrim's Progress* has breadth enough to embrace extremes in both religious and artistic interpretation », écrivait Harrison en 1936.³⁵ C'est peut-être la raison pour laquelle toutes les séries d'illustrations qui ont été produites soit pour l'accompagner, soit pour le raconter sans son appui (on pense ici aux versions « chapbook » illustrées du dix-huitième siècle et aux *Pictorial Pilgrim's Progress* du dix-neuvième), méritent l'attention des spécialistes de Bunyan, et plus généralement de tout chercheur intéressé par le phénomène de la mise en images des textes de fiction littéraires.

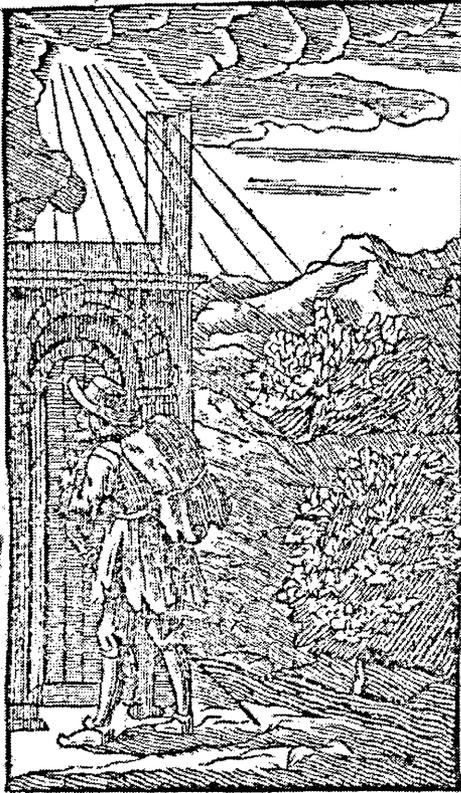
Puisque l'examen de la tradition iconographique d'une œuvre comme *The Pilgrim's Progress* aboutit à un constat de grande hétérogénéité, il apparaît clairement qu'on ne peut se cantonner à un modèle d'analyse unique des relations texte - images telles qu'elles se trament dans les éditions illustrées successives d'une œuvre de fiction. Attendu que le corpus en question est composé d'une grande variété d'éditions et d'illustrations, il implique forcément un large éventail de relations texte - images. Par conséquent, il paraît bien plus opportun de repérer les points de glissement d'un mode de fonctionnement à un autre, non seulement au sein d'une même série ou entre séries d'une même époque (c'est-à-dire dans la synchronie), mais aussi au fil du corpus (dans la diachronie), que de figer l'analyse des rapports entre le texte d'une œuvre comme *The Pilgrim's Progress* et ses illustrations dans un modèle nécessairement biaisé et parcellaire. Il ne faut pas perdre de vue que la relation entre un texte et ses illustrations sera non seulement produite mais également jugée différemment selon les époques et les sensibilités – notamment un texte comme celui de Bunyan, à contenu religieux et à visée didactique, de mode allégorique et de style biblique –, et que l'envisager selon un modèle particulier reviendrait à mener une analyse inadaptée parce que décontextualisée.

³⁵ Frank Mott Harrison, *Some Illustrators of The Pilgrim's Progress (Part One) : John Bunyan*, Londres : The Bibliographical Society, 1936, pp. 246-247.

Conclusion

Dépendant non seulement de l'acte de production mais aussi de l'acte de lecture du livre illustré, le dialogue entre un texte de fiction et ses illustrations résiste à toute tentative de définition ou de catégorisation stable car il met en œuvre une série de paramètres variables : d'une édition à l'autre, voire d'une page à l'autre, selon le bagage socio-culturel, la sensibilité ou encore l'état d'esprit de l'illustrateur comme du lecteur, ce dialogue pourra être perçu comme harmonieux ou dissonant, comme satisfaisant ou décevant, comme stimulant ou ennuyeux. En partie déterminé par la forme, la place, le contenu et le nombre des images dans le volume, le dialogue texte - illustrations de fiction est aussi le résultat d'une double subjectivité : celle de l'illustrateur qui l'encode, et celle du lecteur qui le décode. De la mise en rapport physique des deux composants du livre illustré naît un sens tout particulier, qui ne sera véritablement activé que lorsque le lecteur l'aura interprété.

Qu'elle colle de près à la lettre du texte dont elle procède ou qu'elle s'en éloigne, qu'elle le transpose plus ou moins littéralement ou qu'elle en adapte la teneur au public auquel elle est destinée, l'illustration est inévitablement une lecture, et donc une interprétation de l'œuvre qu'elle accompagne. Le lecteur d'une édition illustrée est par conséquent fatalement confronté à deux textes : celui de l'auteur, et celui de l'illustrateur (on pourrait même dire à une multiplicité de textes lorsqu'une série illustrative est réalisée par plusieurs artistes), qui tantôt se complètent et se renforcent mutuellement, tantôt se font concurrence. On peut ainsi conclure que les illustrations participent non seulement de la mise en livre d'une œuvre mais aussi de sa réception (au sens collectif) et de sa lecture (au sens individuel). Lorsqu'elles l'accompagnent de manière substantielle et durable (comme ce fut le cas avec *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, ou encore *Tristram Shandy* de Laurence Sterne), elles deviennent, pour les générations de lecteurs qui la côtoient, partie intégrante d'une œuvre devenue composite et de l'acte de lecture dialogique que celle-ci déclenche.



He that will enter in must first without
 Stand knocking at the Gate, nor need he doubt,
 That is a knocker but to enter in
 For God can love him, and forgive his sin.

Figure 1

The Pilgrim's Progress, 1^{ère} Partie
 12^{ème} édition (Londres: Robert Ponder, 1689)

gravure sur bois anonyme

The British Library



Figure 2
The Pilgrim's Progress, 1^{ère} Partie
 7^{ème} édition (Londres: Nathaniel Ponder, 1681)
 gravure sur bois anonyme
 Early English Books Online



Figure 3
The Pilgrim's Progress, 1^{ère} Partie
 3^{ème} édition (Londres: Nathaniel Ponder, 1679)
 portrait du narrateur endormi
 gravure de Robert White
 The British Library

Le lecteur face au livre illustré

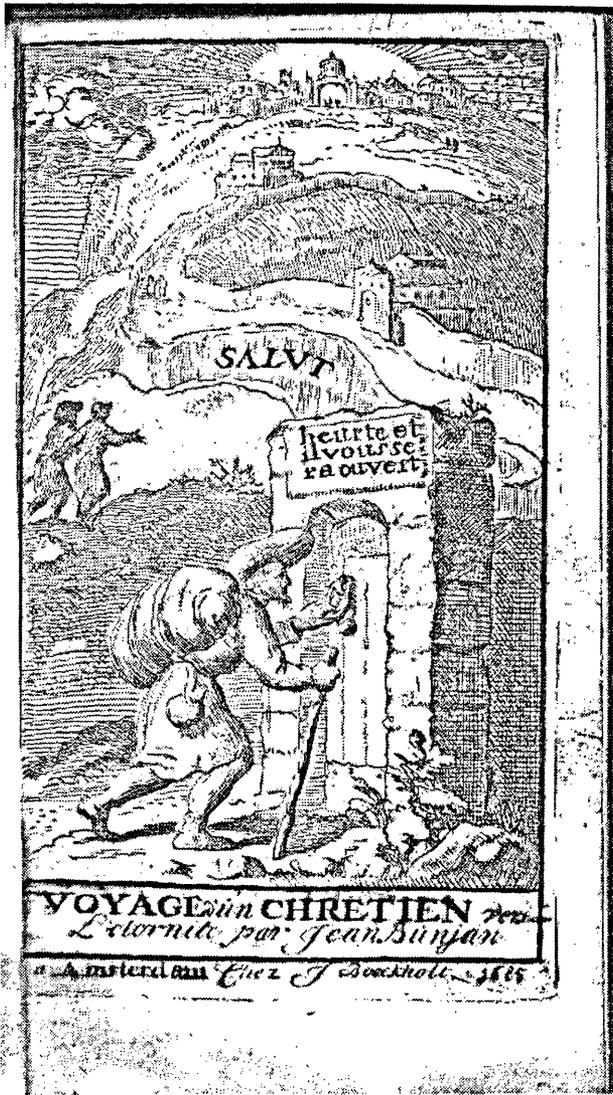
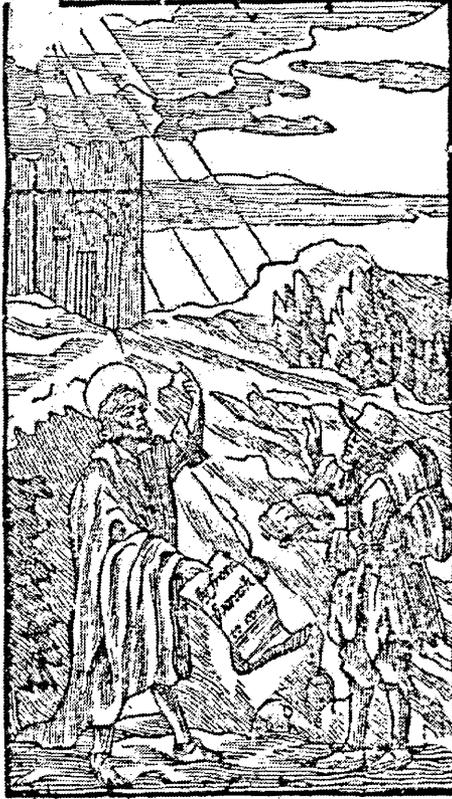


Figure 4

Voyage d'un Chrestien vers l'Eternité
 (Amsterdam: Joannes Boekholt, 1684)
 gravure sur cuivre de Jan Luyken
 frontispice
 The British Library

The Pilgrims Progress.

3



Christian no sooner leaveth this world but meets
 Evangelist, who lovingly him greets
 With tidings of another: and doth show
 Him how to mount to that from this below.

Figure 5

The Pilgrim's Progress, 1^{ère} Partie
 12^{ème} édition (Londres: Robert Ponder, 1689)
 gravure sur bois anonyme
 The British Library



Figure 6
Voyage d'un Chrestien vers l'Eternité
(Amsterdam: Joannes Boekholt, 1684)
gravure sur cuivre de Jan Luyken
The British Library

Page 4.



Christian leaves the City of Destruction, and meets Evangelist.

Figure 7
The Pilgrim's Progress, 1^{ère} et 2^{ème} Parties
 23^{ème} édition (Londres: John Clarke, 1741)
 gravure sur cuivre de John Sturt
 The British Library



THE PILGRIM'S PROGRESS:

IN THE SIMILITUDE OF A DREAM.



S I walked through the wilder-
 ness of this world, I lighted on
 a certain place where THE SAOL.
 was a den, and laid me
 down in that place to sleep; and,
 as I slept, I dreamed a dream. I
 dreamed, and behold I saw a man
 clothed with rags, standing in a certain place, with
 his face from his own house, a book in his hand, and
 a great burden upon his back.¹ I looked, and saw

¹ Isa. lxi. 6. Luke, xiv. 38. Psalm xxxviii. 4. Heb. ii. 2. Acts, xvi. 31.

Figure 8

The Pilgrim's Progress, 1^{ère} et 2^{ème} Parties
 (London, 1830)

gravures sur bois de J. Jackson et J. Wright
 Vrije Universiteit van Amsterdam,
 Department of Manuscripts and Early Printed Books,
 Study Centre for Protestant Book Culture

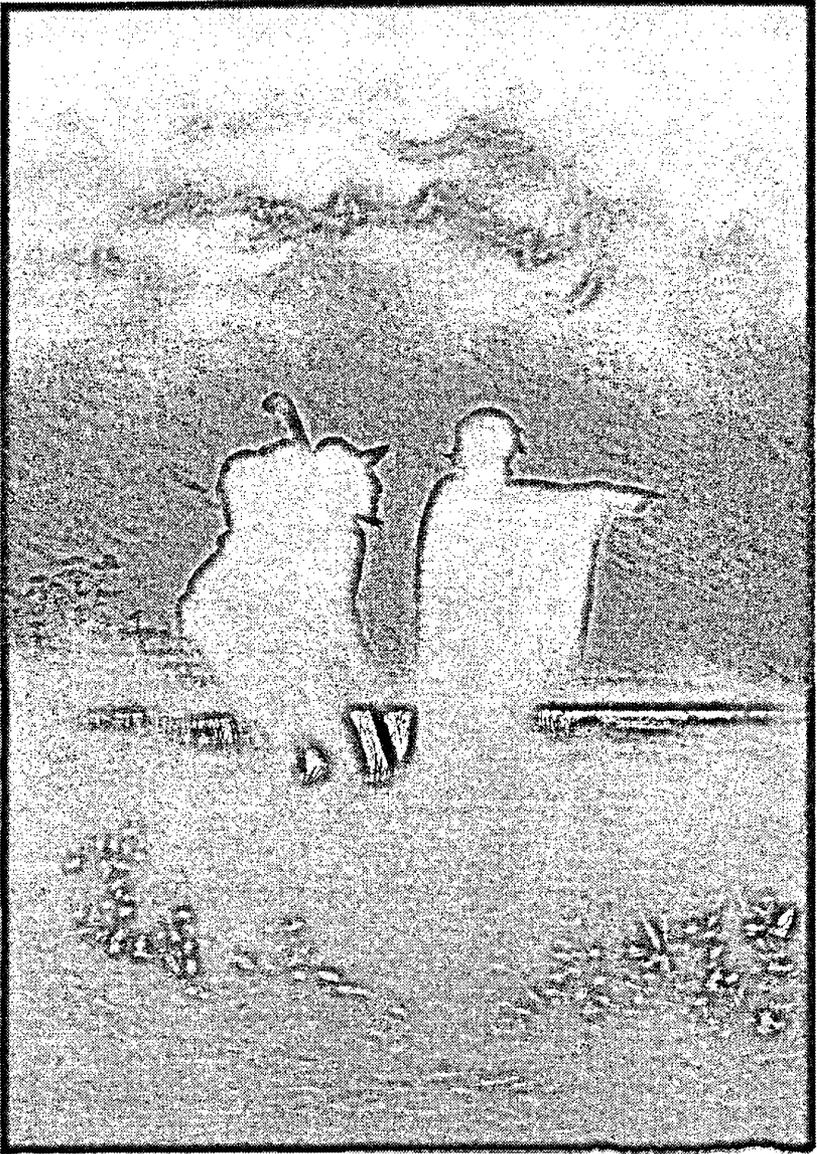


Figure 9
Claude Reignier Conder,
Pictorial Scenes from Pilgrim's Progress (Londres, 1869)
Bedford Central Library, The John Bunyan Library

Le lecteur face au livre illustré



Christian lost his way and meets Evangelist
a second time.

Figure 10
The Pilgrim's Progress, 1^{ère} - 3^{ème} Parties
 (Londres, 1792)
 gravure sur bois anonyme
 Bedford Central Library, The John Bunyan Library