

LE TEXTE AU SERVICE DE L'IMAGE DANS L'ESTAMPE VOLANTE DU XVIII^e SIÈCLE

par

ANNE SANCIAUD-AZANZA

Les relations entre texte et image dans le livre illustré ont été déjà bien étudiées, à la fois dans le cadre de l'histoire du livre et dans la somme remarquable que Christian Michel a consacrée à Charles-Nicolas Cochin, ainsi que dans le beau volume de Michel Melot sur l'illustration¹. Dans le cas du livre illustré, le rapport qui s'établit entre le texte et l'image est en général celui de la subordination de l'image au texte. L'estampe est alors un argument de vente, une plus-value ajoutée à l'objet livre. Dans le cas de l'estampe volante, en revanche, l'image est prépondérante. Elle est également objet de commerce à part entière. C'est alors la qualité du dessin, de la réalisation technique qui fait la valeur de l'objet, et non le texte. Malgré tout, il est extrêmement rare de rencontrer une estampe volante qui ne comporte aucun texte, ni au bas de l'image, ni dans l'image elle-même². Il semble donc légitime de s'interroger sur la fonction du texte et de la lettre, et sur les rapports qu'ils établissent avec l'image qu'ils accompagnent. L'estampe est à la fois une création de l'esprit et un objet de commerce multipliable, qui doit plaire à plusieurs personnes pour être bien vendu. Elle est ainsi à la croisée des chemins entre le monde de la peinture et du dessin, dont la rareté fait une partie de la valeur, et le monde de l'édition et du livre, dont le tirage élevé est un signe de succès.

Au XVIII^e siècle, l'estampe volante est en outre le support de l'image le plus répandu dans la société, la peinture étant réservée à une élite ou à la décoration des édifices religieux ou publics. Or si, au XX^e siècle, le texte est un moyen de communication essentiel, même s'il est désormais largement concurrencé par les médias audiovisuels, l'image avait au XVIII^e siècle un atout important : elle s'adressait à

1. *Histoire de l'édition française*, sous la dir. de Henri-Jean Martin et Roger Chartier, t. II, *Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris, 1984 (en particulier Alain-Marie Bassy, « Le texte et l'image », p. 140-161). M. Melot, *L'illustration, histoire d'un art*, Genève, 1984. C. Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle*, Genève, 1987 (*Histoire et civilisation du livre*, 18).

2. Quand toutefois cela se produit, c'est qu'il s'agit soit d'une épreuve imprimée « avant la lettre », soit d'une estampe dont la marge a été rognée, faisant ainsi disparaître le texte qu'elle comportait. La présente étude ne portera donc que sur des estampes que l'on peut considérer comme achevées (états définitifs, dits « avec la lettre ») et qui n'ont pas été rognées.

tous, même aux illettrés qui représentaient alors les deux tiers de la population. Selon la formule de Daniel Roche, « l'image est partout (...) ; 50 % des inventaires des salariés parisiens ont au moins une estampe, 13 % seulement un livre ». Pour cet auteur, l'image ne représente pas seulement un moyen de christianisation et de moralisation, ce dont témoignent les estampes comme *La Vie de l'homme de bien qui le conduit à sa fin bien heureuse* — *La Vie de l'homme débauché dont la fin est toujours honteuse* ³ ; elle est aussi un instrument de divertissement. Enfin, elle est sans doute l'instrument de propagande le plus fréquent et le plus utilisé à l'époque moderne ⁴.

Tous ces éléments sont à prendre en compte pour qui s'intéresse au rapport entre texte et image dans l'estampe volante. Les estampes qui seront étudiées ici appartiennent toutes à la production française du XVIII^e siècle, mais l'étude des estampes du siècle précédent conduirait sans doute à des conclusions assez similaires ⁵, car il n'y a pas de rupture marquée dans les usages des graveurs et des éditeurs d'estampes parisiens entre l'édit de Saint-Jean-de-Luz (26 mai 1660) et la période révolutionnaire ⁶.

On étudiera d'abord les mentions relatives aux circonstances de fabrication de l'estampe : la lettre et la signature autographe, puis le titre et la légende ; celle-ci peut prendre différentes formes : récit ou vers, à l'adresse du spectateur ou de l'un des personnages ; dialogue. On analysera ensuite le cas où texte et image, conçus simultanément, sont indissociables l'un de l'autre.

1. *Les mentions relatives aux circonstances de fabrication de l'estampe : lettre et signature.* — Sur la majorité des estampes, des indications relatives aux circonstances de réalisation de la gravure et de sa mise en vente figurent au bas de l'image. On désigne l'ensemble de ces informations sous le nom de « lettre », qui est ainsi définie par André Béguin :

« Toute inscription écrite, par opposition au dessin qu'elle accompagne, que les inscriptions aient été exécutées avant ou après une première impression de la figure de l'estampe, et qu'elles aient été gravées sur la même planche ou imprimées à part. Les inscriptions manuscrites ne font pas partie, en principe, de ce qu'on appelle la lettre » ⁷.

La lettre est présente dans tous les types d'estampes, qu'il s'agisse d'estampes originales, c'est-à-dire d'images conçues pour la gravure, celles de Boissieu par exemple, ou bien d'estampes d'interprétation, gravées d'après les tableaux ou les dessins d'artistes célèbres à des fins de diffusion commerciale. Elle existe aussi

3. Voir fig. 2.

4. Pierre Goubert et D. Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, t. II, *Culture et société*, Paris, 1991, p. 204 et p. 277-279, « Le marché des images ».

5. Eddy de Jongh et Ger Luitjen, *Mirror of everyday life : genreprints in the Netherlands, 1550-1700*, trad. angl. par Michael Hoyle, Amsterdam, 1997.

6. Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Genève, 1986 (*Histoire et civilisation du livre*, 16).

7. A. Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe*, nouv. éd., Paris, 1998, « Lettre », p. 239.

Intervenant	Mention
Peintre	<i>pinx[it]</i> = a peint + date éventuelle
Dessinateur	<i>inv[enit]</i> = a créé + date éventuelle
Graveur	<i>sculp[sit]</i> = a gravé + date éventuelle
Éditeur	<i>exc[udit]</i> = a fait imprimer + date éventuelle
Directeur des travaux	<i>dir[exit]</i> = a fait graver + date éventuelle
Marchand	<i>chez ...</i> , + localisation éventuelle
Propriétaire	<i>du cabinet de ...</i>
Dédicataire	<i>à ou dédié à ...</i>

Tableau n° 1. — Les intervenants cités dans la « lettre » de l'estampe.

dans les différentes qualités d'estampes, issues des meilleurs ateliers ou de ceux des marchands les plus populaires.

Elle peut être plus ou moins complexe et comporte des informations différentes selon la nature de l'estampe. Toutefois, c'est dans le cas de la gravure d'interprétation que la lettre comporte le plus grand nombre d'éléments. On l'étudiera donc dans ce cas précis, sachant que l'un ou l'autre de ces éléments peuvent figurer dans tous les autres types d'estampes (tableau n° 1). En premier lieu, figurent le nom du peintre ou du dessinateur, ou des deux s'il y a lieu, le nom du ou des graveurs, éventuellement la date de réalisation et le nom du marchand ⁸. À cela s'ajoute parfois la dédicace ou la provenance du tableau interprété. Si l'on examine *Le Fruit de l'amour secret* (fig. 1), on trouve au-dessous de l'image, à gauche le nom du peintre, « *Baudoin pinx.* », à droite le nom du graveur, « *Voyez junior sc.* », puis le titre suivi d'une dédicace « Dédié à Monsieur Louis Henry de la Tourdupin, chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint Louis, brigadier des armées et premier veneur de M^r le Duc d'Orléans par son très humble et très obéissant serviteur, Alibert ». Vient en dessous et dans un caractère plus petit l'adresse des marchands d'estampes, qui sont aussi les éditeurs de l'image, « À Paris chez Le Père et Avaulez, rue Saint-Jacques à la ville de Rouen, et chez Alibert, jardin du Palais-Royal ». La lettre comporte ici des éléments qui reviennent très fréquemment dans l'estampe d'interprétation au XVIII^e siècle. Outre les noms du créateur de l'image (le peintre) et du graveur qui a su la traduire en noir et blanc, elle renseigne sur le lieu où l'acquéreur potentiel pourra se la procurer, c'est-à-dire dans les deux endroits de Paris où les marchands d'estampes sont les plus nombreux à cette époque : rue Saint-Jacques et au Palais Royal.

La dédicace est une autre source d'information à prendre en compte ⁹. Le dédicataire est généralement une personnalité de la noblesse, dont le graveur

8. En général, le marchand est en même temps l'éditeur de la planche. Quand il ne l'est pas, la mention d'édition figure en plus de l'adresse du marchand.

9. William McAllister Johnson, *Le Bas et Madame de Pompadour : dépenses et protocole autour de l'estampe dédicacée au XVIII^e siècle*, dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 162, décembre 1998-février 1999, p. 51-54.



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 1.— Pierre-Antoine Baudoin, *Le Fruit de l'amour secret*, gravé par Voyez le Jeune, 1777.
(Bibl. nat. de Fr., Estampes, Dc 6b, fol. ; cliché Bibl. nat. de Fr.)

sollicite un geste de mécénat ou auquel il rend hommage. Mais la décision de dédicacer la planche à un grand personnage est parfois seulement l'occasion de créer un nouvel état et d'augmenter la valeur marchande de l'estampe. Un grand nombre d'estampes porte une mention un peu différente, « Du cabinet de M^r... ». Dans ce cas, le dédicataire est le propriétaire de la toile dont a été tirée la gravure. Il est parfois aussi le commanditaire de l'estampe, s'il décide de faire graver tout ou partie des pièces qui figurent dans son cabinet de peinture. C'est le cas de Jean de Julienne, ami de Watteau, qui, après la disparition de ce dernier, décide de faire graver l'ensemble des tableaux du peintre. Pour résumer, la lettre complète fournit des renseignements sur l'ensemble des personnes qui ont pris part à la réalisation de l'estampe, depuis le propriétaire de l'œuvre originale interprétée jusqu'aux acteurs de la diffusion et de la mise en vente.

La signature autographe, c'est-à-dire le nom du réalisateur de la gravure, vient parfois en complément ou en remplacement de la lettre. On la trouve en général quand c'est la même personne qui a réalisé le dessin préparatoire et qui a ensuite gravé la planche. Elle est parfois accompagnée de la date de création. Elle figure donc très souvent sur les estampes d'amateurs ¹⁰ ou de peintres-graveurs. Boissieu, par exemple, mentionne toujours au bas de l'image son nom et la date, et parfois la technique employée, « *aqua forti* », comme on peut le voir sur *Les Bulles de savon*, gravée par Jean-Jacques de Boissieu en 1799 ¹¹. La signature autographe est donc accompagnée ici d'un minimum d'informations et a la même valeur que pour une œuvre peinte ou un dessin : elle est le fait d'un créateur unique, qui signe son travail. Le cas de Boissieu est particulièrement intéressant. Peintre, dessinateur et graveur installé à Lyon, il a travaillé avec plusieurs imprimeurs et éditeurs successifs mais a toujours contrôlé l'impression de ses tirages, qu'il retouchait parfois à l'encre de Chine et annotait à la main pour les adresser à ses amis. En réalité, il tirait presque exclusivement à la demande d'un acheteur potentiel. Il n'avait donc pas besoin de porter au bas de sa planche toutes les indications pratiques qui facilitent l'achat d'une estampe à un amateur désireux de l'acquérir, et qui constituent la raison d'être de la lettre. À un amateur qui lui demandait d'indiquer au bas de ses estampes le titre de ses œuvres et de les numéroter, il répondit qu'il ne voulait mettre « ni numéro ni titre sur ses estampes », disant « qu'elles se désignent par leur sujet comme bien d'autres estampes de peintres » ¹². Cette réponse est bien la preuve, si nécessaire, qu'il considérait ses œuvres gravées comme tout aussi précieuses et rares que ses dessins ou ses peintures, et qu'à ce titre elles n'avaient aucun besoin de texte pour les accompagner.

L'estampe d'actualité reprend en revanche les mentions habituelles figurant dans la lettre. Le nom du peintre ou du dessinateur et celui du graveur sont presque toujours mentionnés, de même que le titre et l'adresse de l'éditeur d'estampes.

10. Françoise Arquière-Bruley, *Les graveurs amateurs français du XVIII^e siècle*, dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 50, mars-avril 1980, p. 5-13, donne quelques relevés de signatures.

11. Musée national de l'éducation, 6.5.11.02 : 27 565-1 (grand format, H 9).

12. Cité par Marie-Félicie Pérez, *L'œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu, 1736-1810*, Genève, 1994, p. 19.

Dans certains cas, seul le nom de l'éditeur d'estampes est mentionné, soit parce qu'il est lui-même l'auteur de la gravure, soit parce que celui-ci appartient à son atelier et que son nom n'est pas suffisamment connu pour figurer au bas de l'image. Des dynasties de graveurs et de marchands d'estampes, tels les Basset ou les Guérard, utilisent ce procédé et ne mentionnent en général que leur adresse. Ainsi, dans une estampe édifiante en deux parties qui compare la vie de l'homme de bien et celle de l'homme débauché, publiée vers 1730, la seule mention d'origine est « À Paris chez Basset le jeune, rue Saint-Jacques au coin de la rue des Mathurins à Sainte-Genève » (fig. 2). Il faut ajouter à cela que l'estampe populaire ou semi-fine reprend bien souvent des thèmes traditionnels qui sont réutilisés pendant des années sans y apporter de grandes modifications. Dans ce cas, il n'est pas nécessaire de préciser le nom de l'inventeur et du graveur, car l'image copiée préfère rester anonyme et se réfugier derrière une dimension universelle, celle de la tradition et de la répétition de motifs connus qui, du fait de leur portée générale, appartiennent à tous.

Toutefois, si l'estampe semi-fine reprend les formes de la lettre de l'estampe de qualité pour l'adapter à ses usages, elle en détourne parfois le sens, en particulier dans l'usage de la dédicace. Ainsi, sur *Le Charlatan françois*, dessiné par Bertaux et gravé par Gleich en 1777, la dédicace est la suivante : « Dédié à Messieurs les défenseurs des charlataneries, par un ami de vérité pour se donner de garde des frippons »¹³. L'auteur introduit ici une critique sociale sous la forme apparemment bien codifiée de la dédicace à un grand personnage.

La présence d'indications textuelles plus ou moins précises liées aux circonstances de fabrication de l'estampe est donc conditionnée par le processus de sa mise en circulation sur le marché. La lettre comporte en effet des informations qui sont extérieures à la raison d'être de l'estampe, mais qui ont pour but de la rendre identifiable et accessible à l'acheteur potentiel. Toutes proportions gardées, elle joue un rôle comparable à celui de l'ours dans une publication périodique, ou de la page de garde dans un ouvrage. Son existence est donc limitée à l'essentiel (la signature, voire le monogramme), quand la diffusion de l'estampe se fait par relations et par voie orale, dans le cas de Boissieu par exemple. Dans le cas contraire, plus les intervenants sont nombreux dans la fabrication et la mise en vente, plus la lettre est développée.

2. *Une aide à la lecture de l'image : la légende.* — Si, comme on le voit dans *Le Charlatan françois*, la lettre peut être détournée de sa fonction informative, d'autres mentions écrites ne concernent plus les circonstances de la fabrication de l'estampe mais apportent une information sur l'image elle-même. On les désigne sous le terme générique de légende.

Le titre, s'il est le meilleur moyen d'identification de l'estampe, est également le premier élément de contextualisation de l'image. Dans *Le Fruit de l'amour secret* (fig. 1), c'est effectivement lui qui sert de clef à la lecture de l'image, car il lui

13. Bibl. nat. de Fr., Estampes, collection Hennin, 9267.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 2. — Basset le Jeune, *La Vie de l'homme de bien qui le conduit à sa fin bien heureuse* —
La Vie de l'homme débauché dont la fin est toujours honteuse, 1730.
(Bibl. nat. de Fr., Estampes, collection Hennin, 8128 ; cliché Bibl. nat. de Fr.)

fournit un contexte. Dans un intérieur aisé, une jeune femme confie son nouveau-né emmailloté à un serviteur qui va le déposer à la porte d'un hôpital d'enfants trouvés. Elle détourne son regard de l'enfant pour le tourner vers l'homme qui lui tient la main et à l'amour duquel elle sacrifie sa progéniture. Sans le titre, on pourrait croire qu'il s'agit d'un simple départ en nourrice, ne serait le billet glissé dans les langes du nouveau-né et destiné à indiquer son prénom à ceux qui vont le recueillir. Or il s'agit bien ici de l'abandon d'un enfant illégitime afin de dissimuler des amours adultères ; le jeune homme n'est point le mari mais l'amant.

Le titre est parfois complété par d'autres éléments destinés à préciser la signification de l'image. Certaines estampes volantes, bien que peu nombreuses, accordent même une place plus importante au texte qu'à l'image, à la manière d'une illustration d'ouvrage. La volonté narrative prédomine alors par rapport à la volonté descriptive. Basset, graveur de la rue Saint-Jacques et producteur de *Cris de Paris* et autres images de ce type, a comparé sur une seule planche *La Vie de l'homme de bien qui le conduit à sa fin bien heureuse* et *La Vie de l'homme débauché dont la fin est toujours honteuse* (fig. 2), en une succession de cinq vignettes superposées. Sur la partie haute, l'homme de bien, toujours en présence de sa femme et de son fils, auxquels il donne l'exemple, se consacre à la prière et à la méditation à toutes les heures du jour et de la nuit, ainsi qu'à des occupations sérieuses comme la peinture. Dans la partie basse, l'homme débauché est successivement exécuté sur l'échafaud, assassiné en duel, adonné à la passion du jeu de cartes, à la débauche et à la boisson. Chacune des vignettes est accompagnée de deux vers rudimentaires qui prennent la forme d'un dicton facile à retenir, du type « La Débauche et les amours / ne peuvent jouer qu'un mauvais tour », ou « Qui prie Dieu soir et matin / ne manque jamais de rien ». La légende est donc ici assimilable à un proverbe, dont la vignette est la traduction visuelle, d'ailleurs assez pauvre. C'est le message qui prime dans ce type d'estampes et la présence de l'image a seulement été souhaitée pour rendre le texte plus accessible à un public qui maîtrise mal la lecture, ou pour la faire plus attrayante. L'auteur a d'abord pris en compte le texte et l'a ensuite illustré sommairement. Il ne décrit pas des personnes ou des objets, il met en image ce qu'il a lu. La pratique de l'illustration dans l'estampe volante est souvent, comme ici, liée à des proverbes ou à des maximes traduites en images qui puisent leur source dans une tradition littéraire. Ainsi cette estampe trouve-t-elle sans doute son inspiration dans les onze estampes qui illustrent le *Miroir des âmes* de Pierre Galays, sur le modèle des images morales du Père Huby.

Toutefois, l'image est en général plus importante que le texte, qui se limite à quelques phrases explicatives. Celles-ci peuvent revêtir plusieurs formes : un récit narratif à la troisième personne, un commentaire en vers, un dialogue entre deux personnages représentés sur l'image.

L'utilisation du récit convient particulièrement à l'estampe d'actualité, qui nécessite souvent qu'on apporte des précisions sur le contexte de la scène et sur l'identité des personnages représentés. Une estampe de chez Charpentier, un marchand de la rue Saint-Jacques, représente un rhinocéros dans son milieu

naturel. Dans le lointain, un autre rhinocéros combat un éléphant sous les flèches de deux sauvages. Le titre, *Véritable portrait d'un rhinocéros vivant que l'on voit à la foire Saint-Germain à Paris* (fig. 3), renseigne sur les raisons qui ont poussé à la réalisation de l'estampe. C'est un fait divers qui est à l'origine de sa fabrication. Au bas de l'image, on apprend que :

« Cet animal ou monstre icy représenté fut pris en 1741 en Asie, dans la province d'Assam, qui appartient au grand Mogol, par le capitaine Dowemout vander Meer, qui l'a amené en Hollande et ensuite en France au mois de janvier 1749. Il n'avoit que 3 ans quand il fut pris ; sa taille étoit alors de 5 pieds 7 pouces de hauteur, 12 pieds de longueur et 12 de grosseur ; il est devenu depuis ce tems-là beaucoup plus grand et plus gros. Ce monstre est de couleur musc : il n'a point de poil comme l'éléphant, sinon aux extrémités des oreilles et au bout de la queue où on en voit tant soit peu. Il a une corne placée sous le nez, laquelle corne lui sert à se défendre contre son ennemi antipathique qui est l'éléphant ; il court avec une légèreté étonnante ; il sçait nager et il aime à se plonger dans l'eau comme un canard ; sa tête se rend un peu pointuë au devant, ses oreilles ressemblent à celles d'un asne ; ses yeux sont excessivement petits pour sa taille qui est énorme : il semble que sa peau soit couverte de coquilles ; elles se battent l'une contre l'autre quand l'animal se remue : elles sont épaisses de deux pouces, ses pieds sont carrés et fort gros ; il a 3 griffes. Cet animal, comme il est dit ci-dessus, est l'ennemi juré de l'éléphant, quand ils se rencontrent il est infailible qu'ils ne se battent ; le rhinocéros se met sous le ventre de l'éléphant et lui enfonce sa corne dans le ventre jusqu'à ce que l'éléphant succombant à la douleur se laisse tomber et écrase son ennemi par le propre poids de son corps. Pour sa nourriture, il mange 60 livres de foin et 20 livres de pain par jour, il boit 14 sçeaux d'eau et de la bière ; il a été pesé à Stouquart dans le pays de Wurtemberg, le 6 mars 1748. Il pesoit 5000 livres. Il n'est point farouche ; il est tout au contraire très apprivoisé, doux (si on peut se servir de ce terme) comme une tendre colombe, parce qu'il n'avoit qu'un mois quand quelques Indiens l'attrapèrent avec des cordes ; ils tuèrent sa mère à coups de flèches. À 2 ans, ce rhinocéros couroit dans les appartemens, comme pourroit faire un chien ; il alloit autour de tables des seigneurs où on le menoit pour le faire voir et se laissoit caresser par tout le monde. Il faut mener ce monstre en chariot et que le chariot soit couvert ; il faut quelque-fois (c'est à dire quand les chemins sont mauvais) mettre jusqu'à 20 chevaux pour le tirer ; il sort de sa cabane sans aucune difficulté. Cet animal a été vu à la cour de France, d'Allemagne et autre cours étrangères, où il a fait l'admiration de tous les souverains. »

Le texte, bien que long, se cantonne à l'anecdotique, alors que c'est l'image qui fournit l'information essentielle aux yeux de tous ceux qui n'ont pu se rendre à la foire Saint-Germain : à quoi ressemble un rhinocéros. L'étude de Timothy Clarke consacrée aux images du rhinocéros ¹⁴ tend pourtant à prouver que Charpentier lui-même n'a pas nécessairement vu le rhinocéros, mais qu'il a sans doute réutilisé une estampe antérieure, elle-même inspirée du rhinocéros de Dürer, dont la planche est devenue la propriété d'un éditeur d'estampes d'Amsterdam ¹⁵, qui l'a

14. T. H. Clarke, *The rhinoceros from Dürer to Stubbs, 1515-1799*, Londres, 1986.

15. Voir le catalogue de l'exposition *Albrecht Dürer, œuvre gravé*, Musée du Petit-Palais, Paris, 1996, p. 254.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 3. — Charpentier, *Véritable portrait d'un rhinocéros vivant que l'on voit à la foire Saint-Germain à Paris, janvier 1749*.
(Bibl. nat. de Fr., Estampes, collection Hennin, 8630 ; cliché Bibl. nat. de Fr.)

réemployée maintes fois. Une autre estampe parisienne publiée en 1749, anonyme celle-là et inversée par rapport à celle de Charpentier, a repris le portrait du rhinocéros avec une légende beaucoup plus sommaire, en quatre langues (français, hollandais, anglais et allemand) et sans l'arrière-plan¹⁶. Cette contrefaçon montre, s'il en fallait la preuve, que l'élément essentiel de l'image est la représentation anatomique du rhinocéros et rien d'autre. Dans l'estampe de Charpentier, l'image est d'autant plus intéressante qu'elle comporte deux types d'informations : la description anatomique du rhinocéros, avec son épaisse carapace d'une part, mais aussi, au second plan, l'histoire de l'animal. Les Indiens armés de leurs flèches, le combat du rhinocéros contre un éléphant, le navire qui pénètre dans un bras de mer, le portrait en médaillon du capitaine se rapportent tous au récit qu'ils illustrent.

Analysant la peinture hollandaise du xvii^e siècle, qui a été une source d'inspiration très importante pour l'estampe de genre du siècle suivant, Svletana Alpers a opposé l'art descriptif de la peinture hollandaise à l'art narratif issu de la Renaissance italienne et de la tradition des emblèmes. Selon elle, « bien qu'il puisse sembler que la véritable nature de la peinture soit d'être descriptive — un art de l'espace, non un art du temps, dont la nature morte est le thème de base —, il était essentiel pour l'esthétique de la Renaissance que l'habileté de l'imitation fût liée à des fins narratives ». La peinture hollandaise, au contraire, était un moyen de connaissance du monde : « En Hollande, la culture visuelle était au centre de la vie sociale (...). On peint tout — depuis les insectes et les fleurs, jusqu'aux indigènes du Brésil en grandeur nature et aux agencements domestiques des Amstellodamois ». L'image du rhinocéros se situe en quelque sorte à la croisée de ces deux traditions. Mais l'analyse de S. Alpers ne s'arrête pas là : l'utilisation du texte dans la peinture hollandaise est elle aussi différente de celle que connaît l'art italien. Selon la tradition des emblèmes issue de l'*Iconologie* de Cesare Ripa, on considèrerait généralement que « la peinture constituait le corps d'une invention et que le texte en était l'âme ». Or, dans la peinture hollandaise, le rapport du texte et de l'image est plutôt un rapport d'égalité¹⁷. C'est exactement le cas dans l'estampe examinée, où le texte et l'image apportent des informations complémentaires. Le texte ne donne pas la définition de ce qu'est un rhinocéros, car c'est plutôt l'image qui en propose une définition visuelle, mais il fournit un certain nombre d'éléments utiles à la connaissance de l'animal, alors que l'image permet de le voir, de le reconnaître. Apparemment banal, le *Rhinocéros de la foire Saint-Germain* est donc le reflet des influences multiples qui s'exercent sur le monde de l'estampe au xviii^e siècle. Charpentier a donné à voir le rhinocéros, mais il a aussi voulu que son estampe, à la façon des canards ou des almanachs, raconte une histoire, quelque fantasque qu'elle soit, à son public.

Le *Véritable portrait d'un rhinocéros vivant* est également assez représentatif de l'usage du texte dans l'estampe d'actualité, que l'on retrouve par exemple dans

16. Bibl. nat. de Fr., Estampes, collection Hennin, 8631.

17. S. Alpers, *L'art de dépeindre : la peinture hollandaise au xviii^e siècle*, Paris, 1990 (*Bibliothèque des histoires*), spéc. p. 17, 25 et 358-359.

les estampes relatives aux naissances d'enfants royaux. L'image met généralement en scène la présentation, par le roi, du nouveau-né à la cour. Elle permet de voir comment se déroule la cérémonie et de reconnaître les personnages, alors que le texte donne l'identité du nouveau-né et sa date de naissance. Ces estampes commémoratives de naissances d'enfants royaux sont particulièrement intéressantes pour notre propos car, très souvent, les éditeurs d'estampes, à des fins d'économie, réutilisent la même planche légèrement retouchée pour des naissances successives. Ils effacent ou ajoutent le cordon bleu du Saint-Esprit sur la poitrine du nourrisson et modifient son nom et sa date de naissance¹⁸. Cette utilisation réitérée de la même image pour un événement similaire, codifié par l'étiquette, montre bien que c'est l'image qui « met en scène », qui donne à voir l'événement, alors que le texte fournit un contexte, c'est-à-dire le nom des participants et la date. Ces images obéissent elles aussi à des codes de lecture que le public comprend et analyse. Toutefois ces codes puisent leur source dans la réalité, dans l'oralité, et non dans des références érudites. Le public reconnaît ainsi le roi à ce qu'il est le seul à conserver son chapeau. Le costume propre à chacun des personnages permet ensuite de les identifier selon leur rang, et le texte différencie, si nécessaire, tel ou tel prince d'un autre.

Dans l'estampe d'actualité, le texte est donc d'autant moins nécessaire que l'événement représenté revêt un caractère d'évidence pour le public. La tradition descriptive est dominante et le récit ne vient au secours de l'image que lorsque l'éditeur le juge nécessaire. La logique de l'information s'accommode en effet beaucoup mieux de la description d'événements ou d'objets issus du monde réel que d'idées ou de sentiments traduits en image.

La légende prend parfois d'autres formes que celle du récit. La versification est d'utilisation fréquente, en particulier dans l'estampe d'interprétation de la peinture de genre dans la première moitié du XVIII^e siècle, elle-même issue de la tradition de l'estampe de genre au siècle précédent¹⁹. W. McAllister Johnson, qui a consacré une étude aux versificateurs d'estampes²⁰, remarque que les estampes accompagnées de légendes versifiées « présentent un double intérêt : d'abord, celui de la peinture interprétée en premier lieu par la gravure, et ensuite celui qui tient à l'explication en forme de moralité, d'ailleurs partie intégrante de la lettre de l'estampe qui en résulte ».

La plupart des œuvres de Chardin qui ont donné lieu à des gravures d'interprétation ont ainsi été accompagnées de quatrains. Les deux pendants du *Singe peintre* et du *Singe antiquaire*²¹, peints entre 1735 et 1740, ont été gravés par Surugue en 1743 et accompagnés des deux quatrains suivants :

18. A. Sanciaud, *L'Enfant des dieux : les représentations d'enfants royaux en France au XVIII^e siècle*, dans *Nouvelles de l'estampe*, n° 156, décembre 1997, p. 4-22.

19. Les estampes d'Abraham Bosse, en particulier, comportent très souvent des légendes en vers au bas de l'image.

20. W. McAllister Johnson, *Petits métiers d'autrefois : les versificateurs d'estampes en France au XVIII^e siècle*, dans *Le vieux papier*, n° 30, octobre 1985, p. 377-384.

21. Bibl. nat. de Fr., Estampes, Db 22, fol., t. I.

« Le Singe, imitateur exact ou peu fidèle
Est un animal fort commun.
Et tel homme icy bas, est le peintre de l'un
Qui sert à l'autre de modèle.

Dans le dédale obscur des monumens antiques,
Homme docte, à grands frais, pourquoi t'embarasser ?
Notre siècle, à des yeux vraiment philosophiques,
Offre assez de quoi s'exercer. »

Ces quatrains, signés de Pesselier, se veulent donc un simple commentaire du tableau. Ils font en outre référence à la pratique de la maxime qui tend à stigmatiser les traits de caractère des contemporains, dans la tradition de La Bruyère ou de La Rochefoucauld. Or, pour reprendre les mots de W. McAllister Johnson, « il reste à voir si l'interprétation offerte est bonne ou mauvaise, si elle montre une réelle compréhension de la peinture française qu'elle prétend expliquer ».

Dans certains cas, en effet, les vers peuvent orienter la lecture de l'image de façon plus marquée. Le cas de Chardin est à cet égard intéressant car les gravures d'interprétation de son œuvre ont été nombreuses et ont remporté un grand succès. Elles ont presque systématiquement été accompagnées de quatrains. *Le Bénédicité*, par exemple, est accompagné de ces phrases :

« La sœur en tapinois se rit du petit frère
Qui bégaye son oraison.
Lui, sans s'inquiéter, dépêche sa prière :
Son appétit fait sa raison » ²².

Comme celui-ci, la grande majorité des quatrains qui accompagnent les images de Chardin mettent en scène la duplicité des enfants, leur paresse ou leur désobéissance et font la part belle à l'ironie et à la réprimande. Ainsi dans *La Mère laborieuse*, où une mère, abandonnant son rouet, enseigne à sa fille un élément de broderie ²³, la légende précise-t-elle ce que la mère dit à la fille :

« Un Rien vous amuse, ma fille.
Hier ce feuillage étoit fait.
Je vois par chaque point d'aiguille
Combien votre esprit est distrait.
Croiez moi, fuiez la paresse
Et goutez cette vérité
Que le travail et la sagesse
Valent les biens et la beauté. »

Cette interprétation toujours moralisatrice et sévère entre en contradiction avec la peinture de Chardin, exemplaire par la douceur des visages et la tendre attention qu'il accorde au petit monde de l'enfance et de l'éducation, avec le sentiment de

22. *Ibid.*

23. *Ibid.* (gravé par Lépicié, 1740).

recueillement et de fragilité qui se dégage des expressions enfantines et maternelles.

Les légendes versifiées avaient sans doute pour but de faire vendre, en associant à une image reconnue pour ses qualités plastiques une leçon de morale à l'usage des enfants comme des adultes. À tel point que le succès commercial de ces images a même entraîné la réalisation par Charpentier ou Dupin l'aîné de fausses estampes d'interprétation, déformant grossièrement le style du maître. La plus caricaturale est sans doute *La Mère trop rigide* ²⁴, gravée par Charpentier, prétendument d'après un tableau de Chardin qui n'a jamais existé, et où la mère armée de verges réprimande vertement sa fille qui se tient agenouillée devant elle pour implorer son pardon ²⁵. L'auteur s'est-il rendu compte qu'il avait été trop loin ? En tout cas, le texte, pour une fois, atténue la sévérité de la scène :

« Pour cette jeune enfant, ayez de l'indulgence,
Et laissez-vous toucher par son air d'innocence.
Peut-on être coupable, étant sans jugement ?
Malgré tout votre orgueil et votre front sévère,
Climène, j'oserois affirmer par serment
Que vous en avez fait plus qu'elle n'en peut faire. »

Le point commun de toutes ces légendes en vers demeure une misogynie bien affirmée, qui témoigne du sexe des versificateurs, par ailleurs bien mal connus ²⁶.

La versification est donc utilisée dans l'estampe d'interprétation comme un moyen de rendre l'image accessible à un public plus populaire que celui de la peinture. On constate en effet que les éditeurs jugent utile d'accompagner la reproduction d'un tableau d'un commentaire rédigé à l'adresse du public. Le succès de la gravure d'interprétation étant intervenu dans le domaine de la scène de genre, considérée par les académiciens comme un genre mineur, bien inférieur à la peinture d'histoire, il est difficile de savoir si la légende ajoutée par les éditeurs d'estampes était vraiment la conséquence d'une demande du public, ou le fait d'une idée préconçue selon laquelle la bourgeoisie parisienne, friande de ces images qui la mettaient en scène, était réellement demandeuse d'une explication ou d'un commentaire. En tout cas, le fait que les éditeurs accompagnent leurs images de genre de légendes en vers depuis plus d'un siècle et continuent à le faire jusqu'au début du XIX^e siècle au moins est une preuve du succès de cette formule.

L'étude du recueil Julienne, dont les circonstances de fabrication sont bien connues ²⁷, peut nous permettre de formuler une hypothèse sur la pratique de la versification. Ce recueil a été réalisé à l'initiative de Jean de Julienne, directeur de la Teinturerie et draperie des Gobelins, après la disparition de son ami Watteau,

24. Bibl. nat. de Fr., Estampes, Oa 22, fol.

25. Philip Conisbee, *La vie et l'œuvre de Jean-Siméon Chardin*, Paris, 1985 (*La vie et l'œuvre*).

26. W. McAllister Johnson, *Petits métiers d'autrefois...*

27. Émile Dacier et Albert Vuaflart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, 1929, 4 vol. (*Société pour l'étude de la gravure française*).

dont il possédait nombre de dessins et quelques tableaux. Il a d'abord fait réaliser des gravures d'après des dessins de Watteau, qui ont été mis en vente en novembre 1726 et février 1728, sous le titre des *Figures de différents caractères*. Ces deux premiers recueils, édités dans des délais très brefs (Watteau s'est éteint le 18 juillet 1721), ne comportent pas de lettre. Fort du succès des volumes précédents et de l'exemple du recueil Crozat, Jean de Julienne décide alors de faire graver l'ensemble des peintures de Watteau, qu'il achète parfois afin qu'elles soient disponibles pour la reproduction, quand il ne les possède pas. *L'Œuvre gravé* est achevé et mis en vente en 1739. Trente-cinq planches, sur les trois cent douze qui composent le recueil, sont accompagnées de légendes en vers. La majorité d'entre elles portent la mention d'une adresse de marchand d'estampes, très souvent chez Chéreau, « rue Saint-Jacques aux deux Piliers d'or », qui avait fait graver de nombreuses pièces d'après Watteau, que Jean de Julienne a choisi d'intégrer dans son recueil. En revanche, les estampes qui portent la mention « Du cabinet de M^r de Jullienne » n'ont pas de légende en vers, à deux exceptions près, l'autoportrait de Watteau et *L'Enseigne de Gersaint*, pour lesquelles on peut penser que les vers ont été écrits de la main même de Jean de Julienne en hommage à son ami. En effet, l'autoportrait de Watteau inaugure le recueil avec ces vers :

« Assis auprès de toy, sous ces charmans ombrages,
Du temps, mon cher Watteau, je crains peu les outrages,
Trop heureux si les traits d'un fidelle burin,
En multipliant tes ouvrages,
Instruisoient l'univers des sincères hommages
Que je rends à ton art divin ! » ²⁸.

De même, les vers qui accompagnent *L'Enseigne de Gersaint*, tenu pour l'un des chefs-d'œuvre de Watteau, rendent hommage au talent de l'artiste.

À ces deux notables exceptions près, toutes les autres légendes en vers ont trait à ce que représente l'image et non à leur auteur. Elles adoptent en outre un ton beaucoup plus trivial. En certaines, comme le *Détachement faisant alte*, caractères et figurants s'adressent au spectateur :

« Si nous reprenons quelque haleine,
Après les plus rudes travaux,
Ce court plaisir nous fait sans peine
Oublier l'excès de nos maux.

La gloire a cent fois plus de charmes
Pour de magnanimes guerriers
Toujours prêts à prendre les armes
Pour cueillir de nouveaux lauriers » ²⁹.

Dans d'autres cas, c'est l'allusion grivoise et le jeu de mots qui sont mis en valeur :

28. Bibl. nat. de Fr., Estampes, Db 15, fol., t. I.

29. Bibl. nat. de Fr., Estampes, Db 15, fol., t. IV.

« Iris, c'est de bonne heure avoir l'air à la danse,
Vous exprimez déjà les tendres mouvemens,
Qui nous font tous les jours connoître à la cadence
Le Goust que votre sexe a pour les instrumens »³⁰.

Très souvent, les quatrains ont un double sens, qui prête à rire ou à sourire. Le détournement du sens de l'image est ici manifeste, puisque le tableau de Watteau représente une fillette fort gracieuse esquissant un pas de danse au son de la flûte de l'un de ses petits compagnons, à l'orée d'un bois. La légende comporte en outre un autre trait assez courant, celui de donner un nom aux personnages représentés, afin de les rendre plus présents à l'esprit du spectateur. Le même procédé sera repris dans l'estampe de mode (et jusque dans la photographie de mode des journaux féminins actuels), et ce dès la parution de la *Seconde suite d'estampes pour servir à l'histoire des modes et du costume en France dans le XVIII^e siècle* de Moreau le Jeune, où la jeune épouse se prénomme Céphise, toujours dans le dessein de rendre les personnages plus vivants et, de ce fait, plus proches du spectateur.

La variété de ton que prennent les légendes du recueil témoigne de son caractère composite. Mais elles nous apprennent également, si on compare leur existence à la mention des adresses, que la pratique de la légende en vers est apparemment liée à la volonté de certains marchands d'estampes de la rue Saint-Jacques d'ajouter une plus-value à l'image gravée, en lui adjoignant un texte en vers qui commente l'image, assez comparable, toutes proportions gardées, aux culs-de-lampes destinés à embellir les éditions des romans de l'époque. En revanche, Jean de Julienne, pour les estampes qu'il a lui-même commandées, n'a pas souhaité faire écrire de vers, et a seulement voulu rendre hommage à son ami sur la pièce qui sert de frontispice au volume, s'inspirant ainsi de la pratique, courante dans les éditions contemporaines, de mettre le portrait de l'auteur, accompagné d'un éloge en vers, en tête de l'ouvrage.

Ces quelques remarques incitent à penser que, contrairement à ce que l'on pourrait croire, plus l'estampe est destinée à un public populaire, plus elle est entourée d'explications, ce qui tendrait à prouver que le langage de l'image est moins facilement compréhensible au tout venant que celui de l'écrit, contrairement à cette fausse évidence selon laquelle l'image s'adresse à tous, lettrés ou illettrés.

Le fait que la présence ou l'absence de la lettre est liée à la nécessité de fournir au public les éléments indispensables à la commercialisation montre toutefois que le même raisonnement est valable quant à l'addition d'une légende à l'image. L'estampe volante, du fait même qu'elle circule librement, doit comporter en elle-même tous les éléments nécessaires non seulement à son identification, mais encore à sa compréhension, au contraire, par exemple, d'un tableau d'église, une autre forme d'image à laquelle tous ont accès. Ce tableau ne comporte générale-

30. Bibl. nat. de Fr., Estampes, Db 15, fol., t. II.

ment aucune mention écrite, mais le desservant y fait sans doute souvent allusion en chaire, quand la lecture du jour s'y rapporte. La connaissance orale de l'histoire sainte, l'enseignement du catéchisme fournissent au public les clés requises pour son intelligence. Il n'en va pas de même pour le genre nouveau et profane de la peinture et de l'estampe de genre, que le grand public découvre dans les années 1720. Les marchands d'estampes jugent alors nécessaire de vendre, avec l'image, l'explication qui leur semble indispensable à sa compréhension, bien qu'on puisse, avec du recul, la juger réductrice ou même erronée.

3. *Une conception simultanée de l'écrit et de l'image : le phylactère.* — Le texte prend aussi parfois la forme d'un dialogue entre les personnages représentés à l'intérieur de l'image. Mais on ne peut plus alors le qualifier de légende car, même s'il figure souvent au bas de l'image comme une légende, il n'est plus seulement une aide à la lecture de l'image, il en fait partie. Il est un des moyens d'expression de l'estampe. Ainsi, dans *La Femme mise à la raison par son mary*³¹, gravée par Crépy dans les années 1720, une femme en pleurs est agenouillée devant son époux qui l'admoneste, l'index levé et le bâton à la main, tandis que les enfants s'interposent entre eux³². Sous l'image, on peut lire :

« C'est dans cette rencontre Madame, que je veux vous faire connoître qu'elle (*sic*) est mon couroux et assurer sur votre Sacro Bosco les manques de respect et de désobéissance que vous avez toujours eue pour moy après bien des affaire et des dépençe que vous m'avée faite, vous voulez encore Madame la Carogne anéantir mon autorité et continuer vos désordres, et m'empêcher qu'à la rencontre d'un amy, je ne pouré pas boire bouteille sans que vous me feisié des reproche ; non, avec la racine d'hola³³ il faut que je vous mette à la raison pour vous apprendre vôte devoir.

— Ha mon chère amy, pardon, je suis votre servante et vous serez toujours le maître. »

L'image donne ainsi à voir la scène, alors que la légende la donne à entendre, comme au théâtre. Parfois, c'est un seul personnage qui parle, comme dans les *Cris de Paris*, mais l'idée est la même. Le texte pourrait, comme dans une bande dessinée actuelle, être inscrit dans une bulle sortant de la bouche du personnage qui parle. Il est indispensable à la conception de l'image.

Dans certaines estampes populaires, et en particulier dans nombre d'estampes des *Embarras de Paris*, le texte est inscrit dans l'image et à proximité du personnage qui s'exprime, parfois même avec une accolade qui indique de quelle bouche il sort. On est donc ici à l'origine de la bande dessinée et l'idée de la bulle est

31. Bibl. nat. de Fr., Estampes, collection Hennin, 7877.

32. Ce type d'images a été étudié par Laure Beaumont-Maillet, *La guerre des sexes, XV^e-XIX^e siècles*, Paris, 1984 (*Les albums du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale*), chap. 11, « La racine de hola ».

33. Maxime Préaud (*Les effets du soleil : almanachs du règne de Louis XIV*, Paris, 1995, p. 88) explique que la racine de hola est un bâton vendu par le docteur Tricotin et destiné à soumettre les épouses rebelles à l'autorité de leur mari.

déjà en germe. Une estampe de chez Chiquet, des années 1720 et intitulée *La Nouvelle confrairie au pot au lait établie et conservée depuis le commencement du monde de père en fils jusqu'à présent* (fig. 4), comporte tous les aspects qui viennent d'être décrits. Un grand nombre de scènes y sont représentées, chacune comportant un dialogue. Ainsi, à gauche, un homme s'adresse à la laitière qui verse



Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 4. — Chiquet, *La Nouvelle confrairie au pot au lait établie et conservée depuis le commencement du monde de père en fils jusqu'à présent*, 1721.

(Bibl. nat. de Fr., Estampes, collection Hennin, 7880 ; cliché Bibl. nat. de Fr.)

du lait dans son pot en lui déclarant : « Dépêche, ma femme est en travail », ce à quoi la laitière répond : « Dieu lui donne bonne délivrance et la bienheureuse sainte Marguerite ». La lettre A qui figure devant l'homme l'identifie comme étant « M^r Audurc inventeur de la présente susdite confrairie ». Un peu plus loin, une autre laitière dit : « Voilà un biau enfant », ce à quoi son interlocuteur répond : « J'ay un enfant qui crie sans cesse, il a deux grosses dents qui luy perce. Je l'ay jour et nuit sur les bras »... Un peu plus loin encore, on distingue les « laitnières de Bagnolet » qui arrivent, leur pot sur la tête, accompagnées d'un « nourrissier » qui transporte sur sa mule « les enfans d'un procureur de la cour ». Les dialogues alternent donc avec l'identification des personnages au sein même de l'image.

Mais, même quand le texte figure au bas de l'image et non à l'intérieur du cadre de l'image, il en fait parfois partie. Une estampe anonyme publiée en 1737, au moment de la querelle qui entoure les miracles du diacre Pâris et qui oppose les jansénistes au pouvoir royal, met ainsi en scène Louis Basile Carré de Montgeron agenouillé devant le roi Louis XV auquel il remet son ouvrage sur *La Vérité des miracles opérés par l'intervention du diacre Pâris* (fig. 5). L'auteur est représenté dans l'attitude du suppliant et la légende bilingue, en français et en latin, lui prête

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 5. — Louis Basile Carré de Montgeron présentant à Louis XV son livre sur « *La Vérité des miracles opérés par l'intervention du diacre Pâris* », gravure anonyme, 1737. (Bibl. nat. de Fr., Estampes, collection Hennin, 8256 ; cliché Bibl. nat. de Fr.)

les paroles suivantes : « O roy, si j'ay trouvé grâce devant vos yeux, je vous conjure de m'accorder, s'il vous plaît, ma propre vie, et celle de mon peuple, pour lequel j'implore votre clémence ». Après cette citation, qui se veut véridique, des paroles de Basile Carré de Montgeron (arrêté aussitôt après l'entrevue), l'éditeur a cru bon de faire graver une citation biblique : « Car nous avons été livrés moy et mon peuple pour être foulés aux piés, pour être égorgés et exterminés (...) et nous avons un ennemi dont la cruauté retombe sur le roy même » (Esth. 7, 3-4).

Il va sans dire que l'estampe, bien que datée du 29 juillet 1737, est postérieure à l'arrestation de Carré de Montgeron. Tout ici est propagande savamment orchestrée et l'image comme le texte s'associent pour délivrer un message. L'attitude de l'auteur, en position de suppliant, le place dans la position du martyr venu humblement implorer le pardon du roi. L'introduction d'une phrase prétendument rapportée renforce le sentiment de réalisme de la scène. Enfin, la citation biblique entraîne la comparaison implicite entre les jansénistes et le peuple élu de la Bible et accuse directement le roi. Au contraire du cas des estampes d'interprétation d'après Chardin, où texte et image étaient en légère contradiction, texte et image s'allient ici pour donner foi à une interprétation des faits historiques dans un but affirmé de propagande. Cette différence renvoie à celle des modes de production. Dans le premier cas, l'éditeur a voulu ajouter un texte à l'image, pour l'illustrer, l'embellir ; dans le second, en revanche, l'estampe a été pensée comme un tout cohérent, et ce à des fins politiques.

Cette constatation amène à définir l'étroitesse des liens entre le texte et l'image en fonction de la façon dont l'estampe a été pensée et conçue. Alors que la présence et la longueur de la légende en prose ou en vers sont soumises à l'appréciation du producteur de l'estampe qui, selon les cas, jugera ou non nécessaire de la faire graver, le phylactère est en revanche conçu en même temps que l'image. Il fait partie du processus créatif de l'artiste et ne peut en être dissocié sous peine d'une perte de sens. Le fait que l'image est conçue avant ou en même temps que le texte qui l'accompagne permet de différencier l'image autonome (l'estampe volante dans la plupart des cas) de l'illustration. Dans le cas de l'illustration, en effet, la conception du texte précède celle de l'image et subordonne celle-ci à celui-là, parce qu'elle a été pensée en fonction du texte et non l'inverse.

*
* * *

Pour aborder la question du rapport entre texte et image dans l'estampe, il ne faut donc pas interroger celle-ci en fonction de la nature des supports (livre ou estampe volante), mais plutôt en fonction de l'intention qui a présidé à sa fabrication. Si la création du texte est antérieure à celle de l'image et si celle-ci a été réalisée en fonction du texte, on peut alors parler d'illustration, qu'il s'agisse d'un livre ou d'une estampe vendue isolément. Même quand aucune mention écrite ne figure sur l'estampe, la référence à un texte littéraire, à une fable ou à un discours est très souvent présente dans l'image de fiction, ce qui peut parfois justifier l'ajout de quatrains aux estampes d'interprétation d'après les peintres.

C'est dans le domaine de l'estampe d'actualité ou de l'estampe descriptive que l'image devient totalement autonome. Contrairement à l'image de fiction, « l'image scientifique tire désormais sa force de la réalité »³⁴. Dans ce cas précis, l'image et le texte sont créés simultanément et conjointement : ils sont indissociables. La simultanéité du texte et de l'image préside également à la réalisation de certains ouvrages où l'image est dominante, comme les livres de cérémonies, édités à l'occasion d'une fête royale, d'un mariage princier ou d'un sacre, et qui décrivent par le menu, en images, tous les fastes déployés à cette occasion.

L'analyse de la présence du texte dans l'estampe volante ne peut donc faire l'économie d'une réflexion sur les raisons qui poussent le créateur de l'estampe à assortir l'image de texte. La présence d'une lettre complète est liée à un processus complexe de fabrication et de mise en vente de l'estampe, auquel un dessinateur, un éditeur, un marchand d'estampes, et parfois même un versificateur prennent part, tous également avides de reconnaissance et de notoriété, alors que l'estampe de peintre est plus rarement accompagnée des mentions d'édition ou de l'adresse du marchand. Dans ce domaine, c'est donc la nécessité de se faire connaître du public qui préside à la décision d'introduire des informations portées au bas de l'image. Ainsi, quand un marchand d'estampes reprend par achat ou héritage le fonds de l'un de ses collègues, il modifie l'adresse des planches qu'il réutilise. Paradoxalement, l'abondance d'estampes anonymes pendant la période révolutionnaire relève de la même logique, mais inversée, en une époque où il n'est pas toujours bon de clamer trop fort ses convictions politiques. La lettre est donc soumise à des considérations commerciales. Le développement du marché de l'estampe au XVIII^e siècle a même incité marchands et graveurs à multiplier les états et les variations de détail dans le corps de la lettre sur les épreuves afin d'accroître l'illusion de la rareté, en proposant à la vente des états légèrement différents. On trouve donc encore aujourd'hui beaucoup d'épreuves avant la lettre, ou avec la lettre gravée en partie seulement, « avec lettre blanche », « avec lettre grise », etc.³⁵.

La présence de la légende obéit à d'autres impératifs encore. La nécessité de fournir des explications sur l'image est soumise à l'appréciation du créateur ou de l'éditeur de l'estampe, qui devra estimer le degré de connaissance de son public. Ainsi, l'éditeur de la rue Saint-Jacques qui fait graver des estampes de maître à destination d'un public bourgeois souhaitant décorer son intérieur, présume parfois de sa méconnaissance des thèmes picturaux et fait ajouter quelques commentaires en vers. En revanche, Jean de Julienne, quand il commande la gravure des tableaux de Watteau pour la réalisation de son recueil vendu par souscription à un public fortuné, ne juge pas nécessaire d'y adjoindre d'autres textes qu'une épitaphe en vers sous l'autoportrait du peintre.

Ainsi, contrairement à ce que l'on aurait pu croire, plus l'éditeur souhaite s'adresser à un public populaire, plus volontiers il assortit l'image de texte, cherchant par là même à fournir aux acquéreurs l'image accompagnée de tous les

34. M. Melot, *L'illustration, histoire d'un art...*, p. 107.

35. A. Béguin, *Dictionnaire technique...*, « Lettre », p. 239-241.

éléments nécessaires à sa compréhension. En revanche, l'éditeur visant un public fortuné et cultivé ne jugera pas nécessaire de donner quelque information que ce soit à un lecteur dont le savoir présumé suffira à interpréter l'œuvre dans toute sa richesse et sa complexité.

Dans le cas de l'estampe d'actualité, c'est la notoriété supposée de l'événement traité par l'image — appréciation particulièrement subjective — qui justifie la décision de l'accompagner ou non d'un texte plus ou moins explicite. Parfois enfin, le graveur ne se pose pas la question de l'adjonction d'un texte à l'image, mais cherche tous les moyens, visuels ou textuels, pour faire comprendre le message qu'il entend délivrer.

En bref, étudier le rapport entre texte et image dans l'estampe volante, c'est aussi rendre vie au monde des dessinateurs, graveurs, éditeurs et marchands, qui se penchent successivement sur la feuille de papier ou la plaque de cuivre, dans le silence d'un atelier ou dans le brouhaha d'une boutique ouverte sur la rue, qui argumentent en faveur de telle ou telle décision, s'amusent de la mine d'un personnage ou d'un vers à double sens. La complexité des rapports entre les mentions écrites et l'image dans l'estampe est aussi le reflet de ces hésitations, de cette agitation et de ces contradictions qui sont la vie même, avant qu'elle ne s'endorme sagement sur le papier.

Anne SANCIAUD-AZANZA.