



**HAL**  
open science

# Le Blanc et le Noir : la gravure comme mode de (re)lecture du Rouge et le Noir dans quelques éditions d'amateur (1884-1922)

Marine Le Bail

## ► To cite this version:

Marine Le Bail. Le Blanc et le Noir : la gravure comme mode de (re)lecture du Rouge et le Noir dans quelques éditions d'amateur (1884-1922). *Revue Stendhal*, 2022, *Revue Stendhal, Les livres* (3), pp.197-216. 10.4000/stendhal.359 . hal-03793570

**HAL Id: hal-03793570**

**<https://hal.science/hal-03793570>**

Submitted on 4 Mar 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



## Le Noir et le Blanc

La gravure comme mode de (re)lecture du Rouge et le Noir dans quelques éditions d'amateur (1884-1922)

*The Black and the White: engraving as a means of (re)reading The Red and the Black in some amateur editions (1884-1922)*

**Marine Le Bail**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/stendhal/359>

DOI : [10.4000/stendhal.359](https://doi.org/10.4000/stendhal.359)

ISSN : 3003-437X

### Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2022

Pagination : 197-216

ISBN : 978-2-37906-085-4

ISSN : 2727-232X

### Référence électronique

Marine Le Bail, « Le Noir et le Blanc », *Revue Stendhal* [En ligne], 3 | 2022, mis en ligne le 01 janvier 2024, consulté le 30 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/stendhal/359> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/stendhal.359>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

## LE NOIR ET LE BLANC

### *La gravure comme mode de (re)lecture du Rouge et le Noir dans quelques éditions d'amateur (1884-1922)*

---

Lorsque Stendhal évoque dans le testament de 1835 son choix d'adjoindre au manuscrit inachevé de *Lucien Leuwen* « quelques eaux-fortes de prix » pour en imposer au vulgaire et pour éviter que « quelque marchand mercier<sup>1</sup> » ne se serve du papier comme allume-feu, il fait « apparaître l'illustration du roman inachevé [...] comme la modalité d'une consécration littéraire aux yeux des sots<sup>2</sup> ». Ce faisant, il prend acte du poids des images dans le succès ou l'échec d'une œuvre littéraire et, plus largement, de l'importance des stratégies commerciales élaborées en aval de l'acte d'écriture par une instance éditoriale dont les choix de mise en forme ne laissent pas d'influer considérablement sur la destinée d'un texte. Conscient que le passage du manuscrit autographe au livre imprimé et donc reproductible entraîne fatalement une forme de dépossession qui fait entrer dans la réception de l'œuvre des facteurs extérieurs à la création littéraire *stricto sensu*, Stendhal se montre donc à première vue relativement suspicieux à

1 Daniel Desormeaux, *La Figure du bibliomane : histoire du livre et stratégie littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p. 128.

2 *Ibid.*



l'égard de l'illustration, envisagée sous un angle essentiellement publicitaire et à ce titre considérée comme un attrape-nigauds destiné aux lecteurs de seconde zone. Pour peu, énonce-t-il ainsi dans son « Projet d'article sur *Le Rouge et le Noir* », que soit mis en devanture des cabinets de lecture un ouvrage dont la couverture comporte le patronyme de « quelque auteur en renom<sup>3</sup> », que la réclame journalistique ait joué son rôle et que le volume soit orné de « gravures de Tony Johannot, le dessinateur à la mode<sup>4</sup> », alors rien ne manque au texte ainsi mis en scène pour toucher un lectorat friand de recettes narratives éprouvées et sensible aux ficelles publicitaires déployées pour le séduire. À cet égard, les propos de Stendhal témoignent d'une conscience aiguë des mutations qui affectent le commerce de la librairie à partir des années 1830, à un moment où « l'image devient la compagne indispensable du texte, le pilier des politiques éditoriales d'envergure<sup>5</sup> ».

Or, chez un auteur aussi soucieux « de la manipulation possible du lecteur » que l'est Stendhal, et aussi préoccupé que lui de « maîtriser les formes de réception de son œuvre<sup>6</sup> », la question se pose de savoir dans quelle mesure cette ambition s'accommode de la présence d'images imaginées, réalisées et sélectionnées par un tiers. Le processus illustratif apparaît en effet comme doublement distinct du geste d'écriture, tout d'abord parce qu'il impose la cohabitation de deux systèmes sémiotiques distincts, l'un verbal et l'autre iconographique, dont le second ne relève pas ou très rarement de la compétence auctoriale, mais aussi parce qu'il s'inscrit dans un ensemble de stratégies promotionnelles dont l'initiative revient principalement à l'éditeur, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'éditions posthumes<sup>7</sup>.

3 « Projet d'un article non publié de Stendhal sur *Le Rouge et le Noir* », in *Le Rouge et le Noir*, éd. Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2000, p. 728.

4 *Ibid.*

5 Hélène Védrine, « Musset dans le livre illustré au XIX<sup>e</sup> siècle », in André Guyaux et Frank Lestringant (éds), *Fortunes de Musset*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2011, p. 159.

6 A. Goldschläger, « Stendhal et le livre », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 19, n° 1-2, 1992, p. 263.

7 Voir à ce sujet le récent ouvrage de Dominique Brancher, Gaëlle Burg et Giovanni Brejola (éds), *L'Éditeur à l'œuvre : reconsidérer l'auctorialité (fin XV<sup>e</sup> s.-XXI<sup>e</sup> s.)*, Bâle,



Le problème se pose en outre avec une acuité toute particulière dans le cas de Stendhal dont l'écriture, tout en possédant un fort coefficient d'évocation visuelle, se révèle « dégagé[e] de tout débordement descriptif<sup>8</sup> », préférant la stylisation à la démonstration et prenant le parti de solliciter l'imagination du lecteur plutôt que de lui livrer un tableau exhaustif des personnages ou des décors dans lesquels ils évoluent. Dès lors, quelle place attribuer au crayon du dessinateur ou au burin du graveur dans le sillage d'une plume stendhalienne oscillant entre attention grossissante au détail et estompement généralisé, entre précision caricaturale et *sfumato* idéalisant, entre adhésion et distance, entre tentative d'élucidation et opacité persistante ? Il ne s'agira donc pas, dans le cadre circonscrit de cette étude, de reconstituer une hypothétique pensée stendhalienne de l'illustration, mais plutôt d'analyser la manière dont le discours à la fois endogène et exogène de l'image vient se surimprimer au texte dans un double mouvement de relecture et de réécriture simultanées, soit pour en combler les béances, soit pour en infléchir la réception en fonction de la politique éditoriale mise en œuvre.

Pour plus d'efficacité, nous avons fait le choix d'adopter une perspective monographique et de nous intéresser au seul cas du *Rouge et le Noir*, roman qui, autant et sans doute davantage encore que *La Chartreuse de Parme*, a donné lieu à une illustration prolifique, et de nous en tenir au champ spécifique de l'édition de luxe ou de semi-luxe telle qu'elle se développe dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, à travers trois éditions successives : celle de Léon Conquet en 1884, qui marque l'entrée de Stendhal dans la sphère des publications bibliophiliques à destination des amateurs, puis celles de François Ferroud et de Georges Crès au début des années 1920, à un moment où le livre illustré trouve à se réinventer en lorgnant du côté des arts décoratifs<sup>9</sup>.

Universitätsbibliothek Basel, Emono, 2020, doi : 10.21255/61.48, <<https://emono.unibas.ch/catalog/book/61>> (consulté le 30/10/2020).

8 Marta Caraion, « Représentations matérielles et fonctions imaginaires des objets dans *Le Rouge et le Noir* », in Xavier Bourdenet (éd.), *Lectures de Stendhal*. Le Rouge et le Noir, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Français », p. 69.

9 Pour plus de commodité, nous renverrons désormais en note à ces éditions à travers les abréviations suivantes : RN 1884 pour l'édition Conquet, RN 1921 pour l'édition

*LE ROUGE ET LE NOIR EN ÉDITION D'AMATEUR :  
STENDHAL POUR LES HAPPY FEW?*

Si Michel Crouzet nuance à bon droit la légende tenace, en partie initiée par Stendhal lui-même, qui voudrait que son œuvre « ait dû attendre de la postérité une reconnaissance qui serait restée hypothétique jusqu'au miracle des années 1890<sup>10</sup> », les années 1880 n'en marquent pas moins un tournant dans l'histoire éditoriale de l'œuvre stendhalienne en général et du *Rouge* en particulier. Certes, les années 1840 et 1850 connaissent déjà une effervescence éditoriale liée à l'entrée de Stendhal dans le domaine public et aux premières entreprises d'envergure d'édition de ses *Œuvres complètes*, qu'il s'agisse de la tentative avortée de Hetzel ou de celle, menée à bien, de Michel Lévy en 1854. Toutefois, cette présence stendhalienne dans le livre bon marché<sup>11</sup> ne recoupe que partiellement les enjeux de la réception de son œuvre au sein d'un champ éditorial bien spécifique, celui de l'illustré contemporain de luxe qui se développe précisément au cours des années 1870-1880 et qui trouve dans des figures telles que Testard, Lemerre, Jouaust, Quantin ou le jeune Léon Conquet des ambassadeurs privilégiés.

Sous l'impulsion conjointe de ces éditeurs novateurs et des sociétés de bibliophiles qui se multiplient, tout « un commerce du rare prend son essor avec d'un côté des tirages systématiques de luxe des éditions courantes et de l'autre une production spécifique<sup>12</sup> », à destination d'une clientèle d'amateurs aisés désireux tout à la fois de se procurer une solide bibliothèque classique et de ménager sur leurs rayonnages une place à des titres plus confidentiels ou à des curiosités de bon aloi, aux « chefs

Ferroud, et *RN* 1922 pour l'édition de Crès. En revanche, dans un souci d'harmonisation, les références au texte du *Rouge* et aux numéros ou intitulés de chapitres sont tirées de l'édition d'Anne-Marie Meininger chez « Folio classique ».

10 Michel Crouzet, préface à *Stendhal. Textes de Duvergier de Hauranne, Janin, Musset [...]*, éd. Michel Crouzet, Paris, PUPS, « Mémoire de la critique », 1996, p. 3.

11 La « Bibliothèque contemporaine » de Michel Lévy frères, dans laquelle paraît l'édition des *Œuvres complètes* de Stendhal en 1854, se signale en effet par son prix abordable (2 à 3 fr.).

12 Olivier Bessard-Banquy, « Du luxe au semi-luxe », *Histoire et Civilisation du Livre*, n° XV, 2019, p. 89.

d'œuvre inconnus » comme aux « petits classiques » du patrimoine littéraire national. Or, le Stendhal en cours de classicisation des années 1880 ne peut que tirer parti de cette double aspiration à la conformité et à la singularité, puisqu'il incarne le paradoxe d'une œuvre dont l'histoire littéraire commence timidement à souligner la portée matricielle tout en lui conservant son statut d'*hapax*. Canonique sans l'être, donc, représentatif de ce moment d'entre-deux où « le classicisme était à l'agonie, et où le romantisme était encore au berceau<sup>13</sup> », Stendhal fait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle office de valeur sûre sur le marché du livre de luxe tiré à petit nombre : « On recherche en ce moment les ouvrages de Stendhal (Henry Beyle<sup>14</sup>) », énonce ainsi sentencieusement Jules Le Petit en 1884 dans son guide à destination des jeunes bibliophiles, avec une prédilection toute particulière, poursuit-il, pour les œuvres romanesques menées par le trio gagnant composé du *Rouge*, de la *Chartreuse* et de *L'Abbesse de Castro*<sup>15</sup>.

Le jeune Léon Conquet, qui commence dans les années 1880 à « publier quelques livres illustrés, qu'on s'arrache dès leur apparition » et qui s'impose dans le créneau des « réimpressions de luxe<sup>16</sup> » des auteurs modernes, ne s'y trompe pas. Il voit dans la publication des deux œuvres maîtresses de Stendhal, la *Chartreuse* et le *Rouge*, ce roman qui « avait tant heurté en 1830 [et qui] se voit [...] progressivement normalisé, c'est-à-dire canonisé<sup>17</sup> », l'occasion d'asseoir son statut de renovateur de l'édition de luxe et de tirer profit de cet engouement conjoncturel, quitte à passablement surjouer le geste héroïque de l'éditeur tirant les mânes du grand homme des limbes d'un injuste oubli. C'est en tout cas ce que suggère complaisamment Francisque Sarcy dans sa préface à la *Chartreuse*, publiée par Conquet en 1883 :

En quarante-huit, j'entrai à l'École normale. Nous nous trouvions là une soixantaine de jeunes gens, qui avions tous la passion des lettres [...]. Eh

13 Jules Le Petit, *L'Art d'aimer les livres et de les connaître. Lettres à un jeune bibliophile*, Paris, chez l'auteur, 1884, p. 63.

14 *Ibid.*, p. 62.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*, p. 89.

17 Xavier Bourdenet, « *Le Rouge et le Noir* en 1830 : "billet gagnant", roman monstre », in *Lectures de Stendhal*, *op. cit.*, p. 33.



bien ! aucun de nous, – entendez bien cela ! – aucun de nous ne connaissait Stendhal, même de nom<sup>18</sup>.

L'ancien normalien attribue à l'entreprise éditoriale de Conquet une fonction compensatoire, comme si le suprême luxe déployé autour de l'objet-livre agissait comme un facteur certes tardif, mais décisif, de consécration et de reconnaissance littéraires. Octave Uzanne ne dira pas autre chose lorsque, commentant la parution du *Rouge* chez le même Conquet un an plus tard, il exaltera à plaisir l'audace mûrement réfléchie d'un éditeur qui fait le choix de proposer « la suite naturelle de la *Chartreuse de Parme* [...], *Le Rouge et le Noir*, le chef-d'œuvre de Stendhal », aux « bibliophiles de premier ordre<sup>19</sup> », sous la forme d'une « réimpression textuelle de l'édition originale » en trois volumes au format in-8°, avec un tirage unique à 500 exemplaires numérotés à la presse et « une illustration considérable, comprenant un portrait, 76 vignettes en-tête, gravées à l'eau-forte et au burin, et trois culs-de-lampe<sup>20</sup> ». Tous les codes de l'édition illustrée de luxe se trouvent ainsi réunis : un tirage limité sur papier choisi<sup>21</sup>, une surabondance d'images gravées à l'eau-forte, procédé particulièrement noble et coûteux<sup>22</sup>, une typographie soignée et un prix à l'avenant, oscillant entre 150 et 250 francs<sup>23</sup>.

18 Francisque Sarcey, préface à *La Chartreuse de Parme*, Paris, L. Conquet, 1883, p. II. Réimpression textuelle de l'édition originale, illustrée de trente-deux eaux-fortes par V. Foulquier.

19 Octave Uzanne, « Vieux airs – jeunes paroles. Variations sur les choses qui passent », *Le Livre. Bibliographie moderne*, Paris, A. Quantin, 1884, p. 358.

20 *Ibid.*

21 Le tirage de tête correspond aux 150 premiers exemplaires numérotés sur papier du Japon en in-8° raisin, tandis que les 350 exemplaires restants sont imprimés sur vélin à la cuve au format in-8° cavalier.

22 La gravure sur cuivre ou acier, à la taille-douce ou à l'eau-forte, impose en effet d'avoir recours à des presses spécifiques pour être imprimée en hors-texte la plupart du temps, ce qui rend les vignettes d'en-tête des chapitres de l'édition Conquet d'autant plus remarquables. Par son ancienneté autant que par son caractère artisanal, l'eau-forte s'oppose en outre aux procédés de reproduction photomécanique alors en plein essor. Voir Anne-Christine Royère et Julien Schuh, *L'illustration en débat : techniques et valeurs, 1861-1931*, Reims, ÉPURE, « Héritages critiques », 2015.

23 Il s'agit des chiffres donnés par Octave Uzanne dans son article précédemment cité. Quelques décennies plus tard, Georges Vicaire dressera des différents tirages de





Les deux autres éditions du *Rouge et le Noir* parues respectivement en 1921 chez François Ferroud, neveu et successeur de l'éditeur bibliophile André Ferroud, et en 1922 chez Georges Crès, qui inaugure dans les années 1900 la fameuse collection des « Maîtres du livre », s'inscrivent dans la continuité de l'entreprise fondatrice de Conquet tout en opérant un infléchissement vers « ce que l'on peut appeler le semi-luxe, modèle hybride qui reprend à son compte certains codes propres au livre de luxe – tirages limités, papiers de qualité, soin apporté à l'ornementation et à la typographie – tout en tâchant de les adapter à un public plus large<sup>24</sup> ». C'est particulièrement le cas chez Ferroud qui, avec son tirage à 1 000 exemplaires<sup>25</sup>, s'éloigne délibérément de la réception ultra-circonsrite des sociétés de bibliophiles, tandis que Crès tente avec sa collection des « Grands livres », dont *Le Rouge et le Noir* constitue le deuxième tome<sup>26</sup>, de trouver un juste équilibre entre confidentialité et ambition de diffuser à plus grande échelle de « beaux textes anciens, impérissables<sup>27</sup> », en tenant compte de la démocratisation de l'édition d'amateur.

#### ILLUSTRE LE ROUGE : POUR QUEL(S) RÉCIT(S) ?

Ainsi se vérifie la tendance forte, propre au contexte éditorial mais aussi à la culture visuelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui consiste à faire de l'image, aussi bien dans l'édition de luxe ou de semi-luxe que dans l'édition populaire,

l'édition Conquet du *Rouge et le Noir* et de leur prix un tableau allant de 225 à 450 francs. Georges Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIX<sup>e</sup> siècle, 1801-1893 : éditions originales, ouvrages et périodiques illustrés, romantiques [...]*, Paris, t. I (A-B), 1894, p. 457.

24 Olivier Bessard-Banquy, art. cit., p. 96.

25 Selon la justification du tirage, 30 exemplaires furent imprimés sur Japon impérial ou vélin d'Arches avec quatre états des eaux-fortes, 70 sur les mêmes papiers avec trois états des eaux-fortes, 100 sur les mêmes papiers avec seulement deux états des eaux-fortes, et enfin 800 sur vélin d'Arches avec un seul état des gravures.

26 Le premier étant le *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, avec des illustrations de Joseph Hémard, et le troisième, annoncé comme à paraître, le *Théâtre complet* de Molière avec des illustrations de G. Bruyer et Jacques Leman, paru en deux volumes en 1924.

27 Olivier Bessard-Banquy, art. cit., p. 96.

un « moyen décisif de diffusion des textes<sup>28</sup> », mais une diffusion nécessairement sélective, partielle et partiale, car reposant sur un choix d'épisodes à illustrer (c'est-à-dire, étymologiquement, à mettre en lumière) ou, au contraire, à laisser dans l'ombre. Dans le cas du *Rouge et le Noir*, la composition d'ensemble du récit, qui fonctionne par succession d'épisodes « dont beaucoup apparaissent clos sur eux-mêmes, sans véritable lien avec le reste<sup>29</sup> », semble dans un premier temps favoriser l'entreprise de l'illustrateur, pour lequel la représentation de la durée et de la continuité dans l'action relève toujours de la gageure. L'ensemble des gravures de nos éditions restitue donc moins un récit linéaire qu'une série d'arrêts sur image qui, sur le mode juxtaposé de la galerie, font émerger d'un arrière-plan narratif indistinct les moments essentiels de l'intrigue, moments d'intense concentration dramatique, de charge émotionnelle forte, ou de fort rendement visuel. L'unité tout à la fois narrative et iconographique, textuelle et visuelle, que constitue la « scène », se trouve donc au cœur du protocole illustratif déployé autour du récit stendhalien, particularité dont Stendhal était lui-même conscient et qui constitue un élément essentiel de sa poétique romanesque, au carrefour de « l'intelligible et du visible<sup>30</sup> ». La scène écrite, qui se distingue dans le *Rouge* par son aptitude à imposer « par avance à l'imagination la qualité particulière d'une présence physique » et par sa « productivité "visuelle"<sup>31</sup> », trouve ainsi dans l'image un auxiliaire privilégié pour organiser la « scansion du récit » en faisant ressortir « des moments de concentration extrêmes de l'activité imaginative du lecteur<sup>32</sup> ».

Aussi ne saurait-on s'étonner de retrouver dans nos trois éditions, peu ou prou, les mêmes passages obligés qui se succèdent en une forme de *reader's / viewer's digest* du *Rouge et le Noir* – la scène de première rencontre entre Julien et M<sup>me</sup> de Rênal, l'arrivée au séminaire, la scène du

28 Hélène Védrine, « Illustration », in Guy Ducrey et Jacques Dupont (éds), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, « Dictionnaires et synthèses », 2018, p. 566.

29 Xavier Bourdenet, art. cit., p. 26.

30 Olivier Bara, « Présences sensibles : les scènes des personnages dans *Le Rouge et le Noir* », *Revue Stendhal*, n° 1, 2020, p. 38.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.*

confessionnal, la première rencontre avec Mathilde de La Mole dans la bibliothèque paternelle, la prison. De fait, le roman stendhalien, dans lequel les événements tendent à se succéder « de manière brute, sans commentaire<sup>33</sup> », et dans lequel le récit secondaire s'impose souvent dans le récit principal au risque de le phagocyter, n'est pas uniformément rentable du point de vue de l'illustration. On trouve un très significatif témoignage de cette logique sélective dans le prospectus de souscription de la librairie Conquet qui assure la promotion de l'édition du *Rouge* à paraître à travers un échantillon représentatif des eaux-fortes de Dubouchet, alors parvenu à la moitié de son travail ; les quatre en-têtes de chapitres, révélés en avant-première selon une pratique bien faite pour allécher le chaland bibliophile, permettent à un lecteur supposément averti de reconstituer le récit autour de quelques éléments narratifs essentiels du livre I : l'*incipit* (chap. II), la rencontre avec M<sup>me</sup> de Rênal (chap. VI), l'entretien de Julien devenu séminariste avec l'évêque de Besançon (chap. XXIX<sup>34</sup>).

L'image se trouve en outre soumise à un double impératif de subordination : au contenu du récit tout d'abord, dont elle ne peut s'écarter outre mesure au risque de susciter l'incompréhension du lecteur, mais aussi à l'agencement matériel du livre imprimé. Aussi le rythme de l'image, largement déterminé par la disposition typographique et la mise en page, s'inscrit-il dans une temporalité qui diffère de celle du récit écrit, non seulement parce que l'appréhension de l'image possède « son temps particulier dans la durée de la lecture<sup>35</sup> », mais aussi et surtout parce que la structuration régulière de l'objet-livre en unités matériellement distinctes, et notamment en chapitres isolés les uns des autres par un feuillet blanc, ne recoupe pas nécessairement celle de l'intrigue, ni la complexité des mouvements de stase et d'accélération successives, de resserrement et de dilatation, qui en sous-tendent la progression. Aussi n'est-il pas rare

33 Daniel Sangsue, *Stendhal et l'empire du récit*, Paris, Sedes, « Questions de littérature », 2002, p. 5.

34 *Le Rouge et le Noir. Tome I/ par M. de Stendhal (Henri Beyle); eaux-fortes par H. Dubouchet; préface de Léon Chapron – Spécimens de l'illustration [...]*, Paris, L. Conquet, 1884, n. p.

35 Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur : Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, « Titre courant », 2005, p. 16.

d'assister à une relative dissociation des contenus textuel et iconographique, ce qui ne manque pas de générer divers effets de prolepse, d'analepse, ou encore de récapitulation. Dans l'édition Conquet, chaque début de chapitre s'accompagne ainsi d'un en-tête gravé à l'eau-forte dont le format demeure identique, indépendamment du passage représenté, et qui scande la lecture en une forme d'*ostinato* visuel. De même, les éditions Conquet et Ferroud comportent à la fin de chacun de leurs trois volumes des culs-de-lampe qui opèrent une saisie rétrospective du récit par le prisme d'une unique image : chez Dubouchet, Julien reconfortant M<sup>me</sup> de Rênal en chemise de nuit, Mathilde occupée à écrire, puis M<sup>me</sup> de Rênal embrassant ses enfants avant de mourir<sup>36</sup> ; et, du côté de Robaudi, Julien demandant son chemin en tenue de séminariste, puis montant à cheval à Paris, tandis que le troisième et dernier volume s'achève avec une vue extérieure de la grotte dans laquelle il est enterré<sup>37</sup>.

Si l'on retrouve chez Paul Quint, auteur des dessins gravés sur bois par Armand Thanron dans l'édition en un volume dirigée par René Kieffer pour les « Grands livres » de Georges Crès, ce principe de scansion régulière de l'image à travers les vignettes carrées disposées en tête de chaque chapitre, l'illustration se caractérise par une flexibilité accrue du fait de la technique de gravure employée, la xylographie, qui autorise une impression juxtaposant au plus près zones de texte et illustration, comme on peut le voir à l'occasion de la scène d'échange de lettres dans le grand escalier de l'hôtel de La Mole<sup>38</sup> [ill. 14].

#### LE PERSONNAGE ILLUSTRÉ DANS *LE ROUGE*, ENTRE PREMIER ET SECOND PLAN

Bien plus que la figuration des décors – villes, demeures ou paysages –, c'est celle des personnages qui cristallise les tensions à l'œuvre entre représentations verbale et iconographique, entre *mimésis* et *sémiosis*. Raymond Hesse, dans son étude sur le livre d'après-guerre, estime ainsi qu'il

36 *RN* 1884, vol. 1, p. 321 ; vol. 2, p. 336 ; vol. 3, p. 374.

37 *RN* 1921, vol. 1, p. 280 ; vol. 2, p. 288 ; vol. 3, p. 275.

38 Voir le cahier d'illustrations p. 257-275.

« y a grand danger à donner corps [à des] personnages<sup>39</sup> » auxquels le lecteur a préalablement associé une certaine image mentale et dont les contours fantasmés ne peuvent qu'imparfaitement recouper ceux, définitifs, de l'illustration :

Chaque lecteur [donne corps aux personnages] avec son tempérament et ses goûts. Je me plais à imaginer l'héroïne du roman svelte et blonde et voici que l'illustrateur heurte cette conception en me présentant une femme petite et brune<sup>40</sup>.

Si la question se pose avec une telle acuité, c'est que le personnage, contrairement à son environnement matériel, concentre la charge émotionnelle et affective de la lecture, et ce particulièrement en Stendhalie, où abondent des « personnages "hors-normes"<sup>41</sup> » dotés d'une présence si forte qu'ils ne peuvent que susciter des réactions d'une grande intensité, soit dans le sens du rejet, soit dans celui de l'empathie. Or, le personnage stendhalien représente pour le dessinateur un défi supplémentaire dans la mesure où, tout en « exer[çant] une force d'attraction spéciale », il se signale également par sa relative immatérialité, « due au dédain de la description et à une présence psychologique instable<sup>42</sup> ». François Kerlouégan a d'ailleurs pu poser dans un article récent la question de savoir s'il existait un corps stendhalien dans un roman comme *le Rouge*, dont le réalisme intériorisé exclut à première vue tout intérêt pour les particularités physiques des personnages, et dont les portraits, au demeurant fort rares, se réduisent à « quelques notations allusives<sup>43</sup> ». Dès lors, comment l'illustrateur peut-il concilier la puissance d'évocation visuelle de

39 Raymond Hesse, *Le Livre d'après-guerre et les sociétés de bibliophiles, 1918-1928*, Paris, B. Grasset, 1929, p. 26.

40 *Ibid.*

41 Yves Ansel, « Personnages, pièges et miroirs de la critique », *Revue Stendhal*, n° 1, 2020, p. 24.

42 Xavier Bourdenet, Marie Parmentier et François Vanoosthuyse, « Présences du personnage », *Revue Stendhal*, n° 1, 2020, p. 15.

43 François Kerlouégan, « Un roman désincarné ? Le corps dans *Le Rouge et le Noir* », in *Lectures de Stendhal*, *op. cit.*, p. 137.

l'écriture stendhalienne avec ce dédain pour la description minutieuse ou matérialiste ?

Pour répondre à ce défi, nos trois illustrateurs adoptent des stratégies différentes. Ainsi, chez Dubouchet comme chez Robaudi prévaut le parti de nous présenter les personnages en pied, à travers des cadrages larges suggérant la présence d'un observateur extérieur à l'intrigue, dont le regard englobe la scène sans opérer de hiérarchisation entre les individus représentés. Cette sensation de nivellement se double d'un effet de focalisation externe qui se substitue aux multiples variations de points de vue caractéristiques de l'écriture stendhalienne. Dans l'édition Ferroud, cette impression d'externalisation et d'objectivation du regard est accentuée par la matérialisation du cadre rectangulaire qui entoure les gravures hors-texte accompagnant chaque chapitre. Ainsi, l'eau-forte correspondant à la fameuse scène de bal chez le duc de Retz nous donne à voir, comme emprisonnés entre les traits verticaux et horizontaux qui délimitent la zone de l'image, un jeune homme fort bien mis, que l'on peut supposer être le marquis de Croisenois, en discussion avec une jeune femme assise, aux épaules dénudées, qui ne peut être que Mathilde, tandis qu'un second personnage masculin en retrait, en partie coupé par la gravure, pourrait être Julien. Se trouve ainsi neutralisé et comme objectivé l'incessant mouvement de va-et-vient perceptif qui conduit dans le texte le regard du narrateur stendhalien à opérer une exploration « sélective et multidimensionnelle de l'espace » en faisant ressortir à la manière d'un peintre ses personnages de premier plan, vigoureusement plantés, sur un « fond grisâtre rapidement brossé<sup>44</sup> ». Dans l'interprétation livrée par Robaudi, l'attention portée au décor – au parquet, au lustre monumental, au délicat bouquet de fleurs qui occupe le coin inférieur gauche de la gravure –, conjuguée au portrait de groupe, contribue à diluer la singularité des personnages au profit d'un effet de scène de genre, cette scène topique du bal au XIX<sup>e</sup> siècle dont Stendhal refuse précisément la facilité : « Aura-t-on vu le bal de M. de Retz ? À peu près pas [...]. C'est précisément parce que Stendhal, au

44 Philippe Berthier, *Espaces stendhaliens*, Paris, PUF, « Écrivains », 1997, p. 235.

fond, refuse la “scène de bal”, qu’il l’exalte au maximum, pour la détruire de l’intérieur<sup>45</sup>. »

Dubouchet favorise lui aussi dans l’édition Conquet des plans larges qui, tout en laissant les visages des personnages, c’est-à-dire la partie la plus individualisée de leur corps, dans une relative indistinction, font la part belle au décor et à l’environnement matériel dans lequel ils évoluent. Ainsi, la vignette du chapitre v, « Une négociation », nous offre une vue assez large de l’église dans laquelle Julien se rend avant de prendre ses fonctions dans la famille de Rênal, son paquet sous le bras, et où il découvre le feuillet imprimé annonciateur de sa fin funeste. Il s’agit de la première apparition iconographique du personnage, fort attendue par le lecteur, donc, d’autant qu’elle intervient après le rapide portrait esquissé par Stendhal quelques pages plus tôt et qui évoque sans les détailler outre mesure les « grands yeux noirs », les « cheveux châtain-forcé, plantés fort bas » sur un « petit front », la « taille svelte et bien prise » du héros<sup>46</sup>. Loin d’aboutir à une élucidation de ces traits largement indistincts, la gravure de Dubouchet accentue cet effet de flou, d’estompement, de *sfumato*, conjugué à une forme de miniaturisation du personnage, dont la taille se trouve contrainte par le format de la vignette et qui se trouve quelque peu perdu au milieu des voûtes gothiques [ill. 15].

Cette sensation d’aplanissement, de nivellement, se traduit également à l’échelle de l’ensemble du personnel romanesque, réparti dans le texte en fonction d’une « ligne de partage très nette entre les protagonistes aimés du narrateur et les personnages secondaires, figurants qui n’ont pas droit au même traitement<sup>47</sup> ». Si, en effet, Stendhal ne se résigne pas à « rapetisser, à *niveler* les héros dans ses fictions<sup>48</sup> », Dubouchet comme Robaudi n’hésitent pas à mettre M<sup>me</sup> de Rênal, Mathilde ou même Julien sur le même plan – au propre comme au figuré – que des figures dont le lecteur conserve un souvenir beaucoup plus pâle. Robaudi fait ainsi à la famille de Rênal au grand complet les honneurs d’un portrait de groupe en pied et donne

45 *Ibid.*, p. 237.

46 *Le Rouge et le Noir*, éd. cit., p. 63.

47 Yves Ansel, art. cit., p. 23.

48 *Ibid.*, p. 24.

au magistrat de Verrières, représenté au moment de sa promenade le long du rempart avec les siens, une posture imposante qui traduit davantage son rang social que son épaisseur réelle dans l'intrigue<sup>49</sup>.

À cette lecture du *Rouge* comme tableau de mœurs ou comme panorama de la Restauration répond l'interprétation beaucoup plus intériorisée de Paul Quint, largement centrée sur les personnages principaux ou sur quelques personnages secondaires qui, à la manière d'Altamira dans la séquence du bal chez le duc de Retz, ont leur « moment » de mise en lumière pour ensuite renouer avec une « existence épisodique<sup>50</sup> » ; ainsi, le curé de Verrières tout comme l'abbé Pirard font tantôt l'objet de représentations individualisées dans les gravures rectangulaires disposées en tête des chapitres lorsque leur importance dans la diégèse le justifie (respectivement les chapitres III, « Le bien des pauvres », et XXV, « Le séminaire »), tantôt des apparitions ponctuelles dans des vignettes à fond perdu, davantage intégrées dans le rectangle typographique et à ce titre moins mises en relief.

Toutefois, ce qui retient surtout l'attention du lecteur, c'est la présence continue, pour ne pas dire obsédante, des trois personnages principaux, dont le triptyque d'une immuable symétrie – Julien au centre, M<sup>me</sup> de Rênal d'un côté, Mathilde de l'autre – domine largement le paratexte éditorial, depuis la couverture jusqu'au médaillon circulaire de la quatrième de couverture, en passant par la page de titre ou de faux-titre. Si les deux éditions antérieures rendaient également justice à l'omniprésence de Julien dans l'intrigue, le lecteur ne peut ici poser les yeux sur quelque page que ce soit sans rencontrer le personnage, qu'il soit représenté en buste ou en pied. La surreprésentation de ce visage, dont l'expression hautaine semble défier le lecteur sur le portrait-médaille apposé au dos du volume, traduit ainsi un resserrement de perspective sur le parcours du héros, autour duquel s'organise tout le programme iconographique [ill. 16].

Aussi l'analyse de l'édition du *Rouge* par Georges Crès n'est-elle pas sans intérêt pour l'entreprise, appelée de ses vœux par Michel Crouzet, qui consisterait à établir les principaux jalons de « la réception de Julien »

49 *RN* 1921, n. p.

50 Xavier Bourdenet, art. cit., p. 133.



et à déterminer « à partir de quelle date la critique s'est mise à l'affairir en masquant ses aspects inquiétants<sup>51</sup> » au profit d'une célébration quasi-hagiographique de ce personnage érigé en figure-type du génie marginal, en révolte contre l'ordre établi. L'illustration de Paul Quint nous semble se situer dans une forme d'entre-deux, dans le sens où la séduction visuelle du personnage de Julien n'évacue en aucun cas chez lui son potentiel inquiétant mais s'inscrit plutôt dans une tradition toute romantique de valorisation du héros solitaire ou ténébreux. Le visage souvent fermé, les poings serrés, la mine altière, Julien conserve avec Quint ce potentiel « sinistre et [...] inquiétant<sup>52</sup> » qui en fait un « personnage-limite, situé aux frontières de l'acceptable<sup>53</sup> », et auquel les premiers lecteurs du *Rouge* avaient été si sensibles.

Par ailleurs, la technique de la gravure sur bois favorise une forte stylisation du dessin et se signale par son économie de moyens autant que par la vigueur de ses traits, surtout lorsqu'on la compare avec l'eau-forte, beaucoup plus à l'aise dans les effets de dégradé et de modelé. Elle tranche ainsi, certes, avec l'esthétique du clair-obscur et de l'estompement, avec cette « imprécision favorable, selon la tradition classique, à l'idéalisation imaginaire<sup>54</sup> », qui caractérise le traitement des personnages principaux chez Stendhal ; en revanche, elle rejoint l'esthétique de la *brevitas* des portraits stendhaliens, cet art de l'esquisse, limité à l'évocation de quelques traits saillants, dont le caractère inachevé laisse toute latitude à l'imagination du lecteur, et qui peut basculer dans la caricature lorsque la vocation satirique du texte le justifie<sup>55</sup>.

51 Michel Crouzet, *Le Rouge et le Noir : essai sur le romanesque stendhalien*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1995, p. 126.

52 Michel Crouzet, préface à *Stendhal*, « Mémoire de la critique », art. cit., p. 16.

53 *Ibid.*, p. 17.

54 Michel Crouzet, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 104.

55 Voir Amélie de Chaisemartin, « Les physiologies des personnages stendhaliens et la caricature de presse », *Revue Stendhal*, n° 1, 2020, p. 177-203, ainsi que *La Caricaturisation des personnages de roman sous la monarchie de Juillet : créer des types*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 2019.

LA GRAVURE ENTRE DIT ET NON-DIT  
OU LA FIGURATION DES POSSIBLES

Plus fondamentalement encore, l'image possède le pouvoir de s'insérer dans les brèches, les failles et les non-dits d'un récit délibérément fragmenté, elliptique et lacunaire, en choisissant de passer certains éléments de la diégèse sous silence ou, au contraire, d'exhiber ostensiblement ce que le texte préfère taire ou, à tout le moins, prend le parti de suggérer plutôt que de montrer. Ainsi on peut relever que dans la gravure hors-texte qui accompagne chez Ferroud la première nuit d'amour entre Julien et Mathilde, nuit si décevante de part et d'autre, Robaudi choisit de nous montrer les deux amants tendrement enlacés échangeant un baiser au moment de l'irruption de Julien dans la chambre<sup>56</sup>. La scène de communion amoureuse ainsi suggérée, si elle souscrit sans conteste aux codes du roman sentimental, s'apparente toutefois à une extrapolation, voire à un remaniement du récit d'origine, puisque le seul baiser explicitement évoqué par Stendhal est celui que Julien, ne sachant quelle attitude adopter, tente d'arracher à une Mathilde réticente lors de son irruption dans sa chambre<sup>57</sup>; c'est aussi, pour Robaudi, une manière d'éviter de traiter l'embarrassant moment de la séparation des deux jeunes gens, puisque la grande armoire d'acajou dans laquelle Julien se réfugie « aux premiers bruits de l'appartement voisin<sup>58</sup> » menace, par sa trivialité, de faire basculer le roman amoureux dans le vaudeville, de la même manière que la fameuse échelle omniprésente dans la scène de retrouvailles avec M<sup>me</sup> de Rênal, au chapitre XXX du premier livre, jette par son encombrante présence à la fois littéraire et figurée une discordance ironique au cœur des transports des deux héros<sup>59</sup>.

56 *RN* 1921, n. p.

57 « Julien était fort embarrassé, il ne savait pas comment se conduire, il n'avait pas d'amour du tout. Dans son embarras, il pensa qu'il fallait oser, il *essaya* d'embrasser Mathilde. – Fi donc! lui dit-elle *en le repoussant*. » (*Le Rouge et le Noir*, éd. cit., p. 456. Nous soulignons.)

58 *Ibid.*, p. 462.

59 Voir ce qu'en dit Marta Caraion dans « Représentations matérielles et fonctions imaginaires des objets dans *Le Rouge et le Noir* », art. cit.

De même, Paul Quint ne cesse dans l'édition Crès d'outrepasser le propos de Stendhal pour expliciter l'implicite textuel et montrer au lecteur ce que l'auteur du *Rouge*, parce qu'il le considère comme immontrable, préfère laisser dans l'ombre. Ainsi, dans une veine fortement marquée par la tradition macabre du roman gothique, la couverture illustrée du volume réactive la tradition éditoriale romantique du frontispice « à la cathédrale » rendu fameux par Célestin Nanteuil<sup>60</sup> en opérant une juxtaposition des moments-clés du récit : dans le coin supérieur droit, la silhouette menaçante de la guillotine semble dominer la page, tandis que le parcours de l'œil allant de haut en bas s'achève avec la vue saisissante de Mathilde de La Mole debout devant la tête décapitée de son amant. À travers cette narrativisation de l'image, Paul Quint programme d'emblée une lecture téléologiquement orientée et comme aimantée par le motif obsédant de l'instrument de mort et du chef coupé qui en constitue le corollaire, deux motifs iconographiques omniprésents tout au long du volume : on retrouve en effet la guillotine surplombant les trois protagonistes dans la vignette en forme de losange allongé, évoquant un cercueil, qui précède la justification du tirage, tandis que la tête coupée refait son apparition au chapitre x du second livre avec le crâne dégouttant de sang de Boniface de La Mole, et surtout dans la vignette d'en-tête du chapitre XLV qui nous révèle le geste spectaculaire de Mathilde dévoilant le corps supplicié de Julien [ill. 17].

Ce faisant, l'illustrateur n'est pas sans réactiver le souvenir de l'édition originale du *Rouge*, parue chez Levasseur en 1831, dont le second volume s'orne précisément d'une vignette de titre gravée sur bois représentant le personnage de Mathilde tenant la tête sanglante du héros entre ses mains (ill. 2). La portée à la fois programmatique et publicitaire de cette image se trouve d'ailleurs soulignée par Stendhal lui-même, qui évoque non sans ironie dans son « Projet d'article » la « vignette que le libraire Levasseur, fidèle à la mode, a placée sur la couverture enjolivée de son livre » et montrant l'héroïne, « M<sup>lle</sup> de La Mole, qui tient entre ses

60 Le frontispice « à la cathédrale », notamment employé par Célestin Nanteuil pour l'édition Renduel illustrée de *Notre-Dame de Paris* en 1832, reprend les marqueurs de l'architecture gothique pour organiser différentes « cases » sur le modèle d'un fronton de cathédrale.

bras la tête de son amant que l'on vient de couper<sup>61</sup> ». Ainsi semblent se confirmer ses craintes quant au traitement de l'image employée selon une logique mercantile qui, pour satisfaire les bas instincts du public, justifie le sensationnalisme le plus décomplexé, alors même que l'auteur du *Rouge* refuse dans son texte d'exploiter le goût gratuit pour l'horreur constitutif du roman noir, macabre et gothique<sup>62</sup> en faisant le choix de l'ellipse pour l'exécution de Julien.

Cependant, plutôt que de restreindre la réflexion à la question de la fidélité ou de la trahison de l'image par rapport au contenu du récit, ce qui reviendrait à lui attribuer un rôle ancillaire largement contesté dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>, peut-être convient-il de se demander si elle ne s'apparente pas davantage à une exploitation des *possibles* du texte, de ses virtualités inaccomplies, des voies qu'il envisage pour mieux s'interdire de les emprunter. L'illustration s'affirme alors comme un mécanisme exploratoire agissant à la manière d'un filtre photosensible pour révéler les impensés, les refus ou les aspirations voilées du roman stendhalien. Paul Quint nous en livre un bel exemple à l'occasion d'une vignette, insérée dans le texte, à quelques pages du dénouement final qui représente M<sup>me</sup> de Rênal assise aux côtés d'une nourrice et veillant sur l'enfant nouveau-né de Julien et Mathilde. Dans le roman, on le sait, la demande adressée par le jeune condamné à mort à son ancienne maîtresse de « mett[re] l'enfant en nourrice à Verrières, [où] Madame de Rênal veillera la nourrice<sup>64</sup> », demeure lettre morte, puisque cette dernière suit de peu son amant dans la tombe. Toutefois, la conviction que « dans quinze ans Madame de Rênal adorer[ait] son fils, et que [Mathilde] l'aur[ait] oublié<sup>65</sup> » demeure ancrée dans l'esprit du lecteur comme un possible non-réalisé, un inaccompli du récit que l'illustration peut précisément se permettre d'actualiser. Le

61 *Le Rouge et le Noir*, éd. cit., p. 731.

62 Sur la position ambivalente de Stendhal concernant le traitement de la laideur, voir Michel Crouzet, *op. cit.*, p. 255 *sqq.*

63 « L'illustrateur ne veut plus être le commentateur bienveillant du livre. Sa personnalité s'affirme davantage à côté de celle de l'auteur », estime ainsi Raymond Hesse (*op. cit.*, p. 23).

64 *Le Rouge et le Noir*, éd. cit., p. 617.

65 *Ibid.*, p. 618.

temps d'une image, M<sup>me</sup> de Rênal aura donc connu, choyé, tenu dans ses bras, l'enfant de l'homme qu'elle a tant aimé, empruntant jusqu'au bout cette bifurcation que l'auteur ne fait qu'esquisser et poussant à son terme la logique éminemment stendhalienne d'un réalisme moins fondé sur la monstration de l'avéré que sur l'« exhibition des possibles<sup>66</sup> » [ill. 18]. L'illustration contribue donc à la dimension plurielle de cet archi-roman, profondément « *intégrateur*<sup>67</sup> », qu'est le *Rouge*, en reprenant non seulement les codes de certains « sous-genres romanesques que la Restauration a développés ou constitués<sup>68</sup> », mais aussi en donnant à voir les potentialités, même avortées, d'un récit qui érige la pratique de la bifurcation en art poétique.

Que dire en somme, au moment de conclure, du rapport de Stendhal au livre illustré et de la manière dont il pouvait concevoir le rôle de l'image aux côtés du texte – contre ou plutôt tout contre lui ? Certes, Victor Del Litto rappelle à bon droit que si « Stendhal a vécu par et pour les livres<sup>69</sup> », ce n'est pas à la manière d'un collectionneur ou d'un bibliophile et que « le livre le passionne pour ce qu'il contient, non par son habillage<sup>70</sup> », comme l'atteste la relative désinvolture avec laquelle il traite ses volumes, « en mauvais état, dépareillés, déreliés<sup>71</sup> ». Toutefois, est-ce pour autant qu'il se montre insensible à ce que qui fait la spécificité de l'objet-livre, à savoir son caractère hybride, « à la fois doté d'une existence matérielle et palpable [...] et porteur d'un contenu<sup>72</sup> » ? L'image, cette image dont la puissance d'évocation suffit à garantir celui qui sait s'y perdre contre la laideur et du dégoût du monde, nous semble ainsi pleinement s'inscrire dans une pratique stendhalienne de la lecture qui ne se réduit pas à une opération purement intellectuelle mais intègre au contraire dans son processus une dimension perceptive, affective et mémorielle ; que l'on songe

66 Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 63.

67 Xavier Bourdenet, art. cit., p. 27

68 *Ibid.*

69 Victor Del Litto, *Les Bibliothèques de Stendhal*, Paris, Honoré Champion, « Histoire du livre et des bibliothèques », 2001, p. 12.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*

72 Marta Caraion, art. cit., p. 74.

aux moments de grâce qui parsèment les *Mémoires d'un touriste*, lorsque l'accord miraculeusement atteint entre le texte consulté, le paysage dans lequel s'inscrit le corps lisant et l'état d'esprit du sujet conduit à une expérience de jouissance vitale intense<sup>73</sup>. Parce qu'elle reste fixée dans la mémoire du lecteur, la gravure d'illustration, motivée ou non, fidèle ou non, est indissociable d'une opération de lecture qui ne se limite pas à la simple production de sens mais qui est aussi souvenir, émotion, évocation et invocation. L'image dans la lecture participe ainsi chez Stendhal à la production d'une certaine image *de* la lecture, une lecture qui vaut comme principe de vie et qui préfère aux « in-folios funèbres<sup>74</sup> » dont les noires reliures tapissent le froid cabinet paternel la « grande bible à estampes reliée en vert avec des estampes gravées sur bois et insérées dans le texte<sup>75</sup> » des lectures enfantines.

Marine LE BAIL  
Université Toulouse II-Jean Jaurès  
PLH-ELH

73 « Je lis avec délices en glissant au milieu des prairies, sur cette belle rivière, vingt pages de mon Shakespeare. Il y a des coteaux charmants : ce pays est d'une beauté douce et tendre qui épanouit le cœur », écrit ainsi Stendhal à l'occasion d'un voyage en bateau à vapeur sur la Saône en 1837 (*Mémoires d'un touriste*, éd. Victor Del Litto revue par Fanny Déchanel-Platz, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2014, p. 133).

74 *Vie de Henry Brulard*, éd. Fabienne Bercegol, Paris, Le Livre de poche, « Les Classiques de poche », 2013, p. 93.

75 *Ibid.*, p. 145.