

## Les enjeux d'un frontispice

Louis Marin

**D**E FURETIÈRE AU LITTRÉ, de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle à celle du XIX<sup>ème</sup>, se dessine une remarquable trajectoire de la "préface", non que le terme enregistre, en moins de deux siècles, un changement sémantique important, mais plutôt par implication d'un trait de sa définition: pour Furetière, une préface est l'"avertissement qu'on met au devant d'un livre pour instruire le lecteur de l'ordre et de la disposition qu'on y a observé, de ce qu'il a besoin de savoir pour en tirer de l'utilité et lui en faciliter l'intelligence". Littré, plus sobrement, la définit comme le "discours préliminaire mis à la tête d'un livre". Mais, on le sait, le préface garde ses pouvoirs cognitifs sur l'ouvrage qu'elle introduit et sa force prescriptive sur la lecture à laquelle elle engage. Toutefois, comme si ces opérations stratégiques et tactiques allaient de soi, le dictionnaire ne prend plus la peine de les désigner dans l'essence définitionnelle du terme.

L'illustration du frontispice quoique relevant d'une autre substance sémiotique non point celle du langage, mais celle de l'image participerait de ces mêmes opérations—c'est là notre hypothèse de travail—selon d'autres principes cependant et d'autres modalités qu'il conviendrait de décrire et d'analyser, moins directement en relation, d'ailleurs, à la préface, l'avertissement ou l'avant-propos, à toute la "périgraphie" qui, au XVII<sup>ème</sup> siècle, investit l'ouvrage à la manière d'une fortification à la Vauban qu'au titre, nom de l'auteur et du livre, marque, nom et adresse de l'imprimeur-éditeur.

"Frontispice", le terme est importé dans le livre, ou à sa frontière, du champ de l'architecture. Le même Furetière le définit primordialement comme "la face et principale entrée d'un grand bâtiment qui se présente de front aux yeux des spectateurs" et évoque Du Cange et la dérivation latine de "*frontispicium*" qui signifie "*frontis hominis inspectio*". Le frontispice appartient spécifiquement à la représentation orthographique d'un édifice, ou pour citer Vitruve, traduit par Claude Perrault en 1684, à "l'élévation d'une des faces de l'ouvrage qu'on veut bâtir". C'est, en l'occurrence, la face principale et frontale d'un volume, celle qui l'"illustre". Ce n'est pas un hasard si Furetière illustre cette "illustration" principale par "le plus beau morceau d'architecture qui soit en France", le frontispice du palais du Prince, celui du Louvre.

Le frontispice glisse alors, secondairement, du volume d'architecture au volume du livre et de la face principale de l'un à la première page de l'autre, de l'illustration architectonique à l'ornement et à la représentation. Furetière trace ce passage puisque l'image qui orne cette première page, celle où est son titre gravé, représentera aussi bien le frontispice d'un bâtiment. Mais par un remarquable chassé-croisé, les caractéristiques de la préface que Littré omettait dans sa définition réapparaissent dans celle qu'il donne du frontispice: "gravure que l'on place en regard du titre d'un livre et dont le sujet est analogue au but et à l'esprit de l'ouvrage." Tous ces déplacements, glissements et échanges baliseraient, à bien les entendre, autant une évolution de la préface, du frontispice et des enjeux de leurs usages et de leurs pouvoirs qu'une histoire de l'édition, de ses styles et de ses esthétiques.

Ce sont précisément de telles trajectoires que nous voudrions étudier sur un "cas" singulier, les *Contes* de Perrault. Quels sont les *effets* de sens, c'est-à-dire de lecture (entendue comme la saisie ou l'appropriation plurielle de sens) lorsqu'un livre, qui est un recueil de récits écrits titrés "contes", se trouve introduit par une gravure qui en illustre le titre et qui peut être la première d'un ensemble d'images disposées dans le volume pour l'illustrer? D'où une deuxième question qui porterait sur la notion même d'illustration. D'après Littré, le frontispice était la gravure principale dont le sujet était analogue au but et à l'esprit de l'ouvrage. En quoi consiste cette analogie? Quels en sont les enjeux? Si le terme même d'analogie implique, dans la définition, une subordination de l'image illustrante au texte illustré, en retour elle devra être entendue comme ce qui donne du lustre, du prix et de la valeur au livre, non seulement sur le plan économique ou esthétique, mais aussi au sens où elle met en valeur et en lumière certains de ses aspects ainsi privilégiés. Certes on retrouverait là une phase historiquement dérivée du frontispice, gravure placée *en regard* du titre du livre. Mais selon Furetière, le frontispice du livre était essentiellement l'encadrement par une représentation d'architecture—précisément celle d'un frontispice d'un grand édifice—du titre du livre, d'où la valeur d'illustration sortait renforcée. Elle l'était cependant non dans sa matière ou son contenu—la représentation d'architecture n'a nulle analogie (mimétique) au sujet, au but ou à l'esprit de l'ouvrage—mais bien plutôt dans sa manière et son effet, pour sa prégnance, ornementale, de "mise en valeur" du titre de l'ouvrage et par là du livre tout entier. D'où cette importante et sans doute décisive relation de l'illustration à l'encadrement du texte écrit et du livre en

pice: *Histoires/ou/Contes/du temps passé*; un titre qui est celui du manuscrit de 118 pages relié aux armes de la Mademoiselle, nièce de Louis XIV, à laquelle, en 1695, Perrault avait dédié les contes en prose. Du même coup, l'image de l'édition de 1697 perd une part de sa cohérence, "interne", de mise en représentation d'une scène de narration orale, pour retrouver la valeur normative "externe" du genre "frontispice". Mais en même temps, ce retour de l'écrit sous forme d'une inscription gravée, hétérogène à l'image paradigmatique de l'oralité narrative, manifeste, au prix de cette incohérence et sans doute grâce à elle, la stratégie de l'écrivain Charles Perrault, cet auteur qui avait effacé son nom de la page de titre imprimée en regard. Et ce, d'autant plus explicitement qu'à côté de la plaque gravée où se trouve nommée le nom générique de la narratrice anonyme de l'image—Ma Mère LOYE—il en est une autre, plus petite, qui est représentée, elle aussi clouée par quatre rivets à la porte et qui porte une inscription de signes biffés par les rayures obliques de la gravure: une inscription *illisible* d'un nom crypté: celui du graveur? Celui de l'écrivain? Des initiales? un monogramme? Peut-être simplement un signe qu'il y a là de l'écriture sous sa forme la plus mémorable, la plus "monumentale", une inscription épigraphique.

Le frontispice de l'édition de 1697 expose ainsi, en "préface" au recueil, les deux lieux, des deux *topoi* de la genèse du livre: d'une part la *transcription* de récits en situation *orale*; d'autre part, et comme lié à ce pointage, l'effacement de l'*auteur écrivain*, dont le nom *signerait* l'ouvrage, devant une instance d'énonciation orale, celle d'une *voix* du conte dont la caractéristique la plus forte est d'être *sans nom propre*. Mais ces deux lieux exhibent, à leur tour, par la mise en image du frontispice et ses "incohérences", une double stratégie de l'auteur. Une première face de cette stratégie le concerne. Elle vise sa représentation, c'est-à-dire la représentation de lui-même qu'il propose et impose à ses lecteurs, son statut nouveau—"moderne", pourrait-on dire—et par là même, elle l'autorise dans sa modernité en le légitimant dans sa dissimulation: "Je n'en suis pas moins auteur de plein droit et écrivain des contes ou histoires du temps passé pour me dissimuler derrière la voix d'une énonciation anonyme dont j'écris les énoncés narratifs", voilà ce que fait lire et entendre au regard du lecteur, le frontispice en préface à sa lecture. L'autre dimension de la même stratégie concerne la lecture du recueil. Son titre en regard du frontispice et plus encore, l'image que celui-ci montre, annoncent les protocoles obligés—pour ne pas dire obligatoires—du livre: voici comment il faut lire: plus précisément

encore, voici comment il faut, pour bien lire, que le lecteur retrouve imaginativement ou réellement les mêmes circonstances que le frontispice lui représente: il faut que la lecture se fasse écoute, et les pages imprimées, voix sans nom.

Et l'on comprend dès lors pourquoi—comme Jacques Barchilon et Marc Soriano l'ont finement remarqué—Perrault peut en 1697 corriger le texte primitif de la préface ou du petit Chaperon rouge. S'il remplace "ceux qui les écoutent" (ces Contes) par "ceux qui les lisent," s'il supprime la didascalie qui accompagne le mot du Loup "c'est pour te manger" ("On prononce ces mots d'une voix forte pour faire peur à l'enfant comme si le loup l'allait manger"), c'est moins parce que Perrault en deux ans a évolué du manuscrit calligraphié à l'édition Barbin, mais que les effets de sens du frontispice et de la première page, ceux résultant de l'interaction de l'image initiale et du titre, lui paraissent suffisamment explicites pour construire et proposer des scénarios efficaces d'appropriation de l'ouvrage, pour définir, avec des types spécifiques de lecture, des types de lecteurs à la fois probables et souhaités.

Nous disons bien, "types de lecture": la description que nous avons tentée du frontispice de l'édition de 1697 dans sa complexité montre, nous semble-t-il, suffisamment qu'il ne s'agit nullement d'une régression à un stade archaïque de la voix tant sur le plan de l'histoire des "publics" des Contes que sur celui de leur "consommation" singulière; il ne s'agit pas d'un retour des publics lettrés à l'oralité populaire, ni d'une régression de l'adulte à l'enfance, mais bien plutôt d'un certain jeu de la lecture lettrée avec elle-même: d'abord lire en regardant les images puisque ce sont des contes illustrés; aussi faudrait-il ici analyser la nature et la fonction des vignettes (qui sont autant de "préfaces iconiques" à la lecture de chacun des contes du recueil) dans leur relation avec l'image du frontispice qui est comme la tête de leur série; ensuite lire à haute voix et éventuellement réciter puisque l'étude du frontispice nous a montré que la mise en scène de la nourrice dans sa situation d'énonciation narratrice n'est pas seulement la représentante des sources orales "populaires" des contes qu'elle raconte; enfin, et peut-être surtout, lire en adoptant une autre attitude mentale, voire imaginaire, de réception des contes, proposés comme un nouveau mode de littérature dont il s'agit moins de prendre connaissance de l'originalité que de reconnaître dans chacune des pièces qui composent le recueil, comme du déjà connu, du déjà su, comme faisant partie d'une sorte de culture inconsciente de l'enfance.

Certes, il est hors de doute que certaines des stratégies ou des tactiques dont le frontispice, dans sa relation avec la page de titre, est la matrice opératoire, n'y sont indiqués qu'à l'état virtuel et que du même coup les scénarios de lecture qu'elle propose ne sont que des possibles en attente d'investissements cognitifs ou affectifs dont il appartient à une recherche indissolublement historique et sémiotique de repérer les réalisations. Pour le montrer, tel ou tel élément du frontispice, telle ou telle de ses figures pourraient apparaître comme des "indicateurs vides" susceptibles d'être remplis par des lectures ultérieures. J'en signalerais deux. La bougie d'abord. Posée sur le manteau de la cheminée, elle est avec le feu dans l'âtre l'une des deux sources d'éclairage de la scène: le marquerait la répartition des ombres sur les personnages et les objets figurés. Mais à la différence du feu, sa lumière n'est pas représentée, mais *signifiée* presque arbitrairement ou abstraitement, par une sorte de mandorle que dessinent ses rayons autour de la flamme, rappelant celle qui entoure les figures surnaturelles des représentations religieuses ou leurs symboles emblématiques. La bougie du frontispice "fonctionne" comme un ostensor mystique et par là offre un départ de sens, comme aurait dit Roland Barthes, ou un effet de vision et de lecture qui transforme la récitation des contes du temps passé en profération oraculaire et la nourrice, sinon en Pythie, du moins en voix sacrée ou magique dont l'enchantement à son écoute serait la merveille.

L'autre "indicateur" demande d'être introduit par une remarque de plus grande ampleur. La représentation classique d'un récit, dans la grande peinture d'histoire par exemple, présuppose que certaines des figures qui racontent l'histoire, en étant ses *acteurs*, soient représentées de profil ou de trois quart ou en tout cas qu'elles n'entretiennent aucune relation figurée par le regard ou le geste avec l'extérieur de la représentation, c'est-à-dire avec l'instance productrice du récit. Ainsi le récit en images trouve-t-il son autonomie narrative; ainsi conquiert-il son "objectivité" historique. Ce point est apparu si important que les théoriciens de la peinture ont explicitement donné à toute figure regardant "hors scène" la fonction de "commentateur", la fonction iconique, non plus narrative mais discursive, de lien affectif et cognitif avec le spectateur. En représentant de profil les deux figures extrêmes de gauche et de droite de la nourrice et du jeune homme assis de dos à la cheminée, le graveur du frontispice obéit au dispositif classique, mais ce faisant, il met en "récit" la narration du récit. Il raconte, par figures interposées, l'histoire d'une narration orale d'un conte.

Toutefois, il introduit dans cette scène narrative de narration deux figures qui, tout en appartenant au récit, “regardent hors scène”; certes elles sont si discrètes qu’elles peuvent passer inaperçues. Mais c’est bien cette caractéristique de détail adventice et infime qui en fait des “indicateurs vides”. Il s’agit, à gauche, de l’huis de la serrure et devant la cheminée, du chat: le trou noir de la serrure à hauteur de la tête de profil de la narratrice en train de conter et les deux trous noirs des yeux du chat dans le dos du jeune homme, assis de profil, en train d’écouter. Le premier trou est le lieu d’un regard indiscret qui surprend un spectacle qu’il n’est pas supposé voir. Ainsi dans *Peau d’Ane*, le jeune Prince qui “par hasard mit l’œil au trou de la serrure” de la chambre de la servante et qui la découvrit éblouissante princesse solaire. Les deux autres trous—les yeux du chat—sont des trous sans regard, d’autant plus fascinants qu’ils sont vides. Ces trois trous, un à gauche, deux à droite, connotent sans doute dans l’image d’ensemble les valeurs de l’espace privé, clos, intime, réservé, l’espace de la récitation du conte; mais ils ouvrent aussi—quoique de manière microscopique—le lieu d’un secret pour un “autre” regard qui, tout en voyant tout ce qu’il y a à voir—nous regardons l’image sans obstacle et naïvement—en est cependant exclu: nous sommes de l’autre côté de la porte close regardant par le trou de la serrure; nous sommes rejetés par les yeux maléfiques du chat de l’autre côté du miroir (de la représentation) en étant cependant attirés magiquement en elle: indicateurs vides de toutes les lectures des contes de fées comme lieux textuels de transgressions à la fois insoutenables socialement et culturellement, et symboliquement acceptables, lectures dont on peut se demander si Perrault ne les avait pas entrevues.

Ces quelques indications sur les fonctions et les valeurs du frontispice en préface de l’édition des *Contes* de Perrault de 1697 ne pourraient trouver leur validité théorique et historique que d’une recherche diachronique comparative de plus vaste portée portant sur la série des éditions à frontispice de l’ouvrage. Les quelques sondages auxquels nous avons procédé, comme d’autres études récentes, montreraient que c’est au début du XIX<sup>ème</sup> siècle que l’on assiste à une étape sans doute décisive de la trajectoire de sens du frontispice des *Contes*. Ainsi dans une édition “populaire” (mais on sait que les éditions dites “populaires” n’ont pas pour destinataire exclusif un public “populaire” condamné par inculture à l’oralité) de 1808 de L. Duprat Duverger, rue des Grands Augustins 21, où sous le titre *Contes des Fées par Monsieur Charles Perrault de l’Académie française*, le frontispice que nous avons étudié réapparaît,

mais comme une sorte de marque d'éditeur. Certes nous retrouvons la vieille avec son fuseau et sa quenouille entourée de six enfants et adolescents, mais désormais ils sont sortis de l'espace réservé, intime et clos de la narration, celui du foyer et de la veillée, pour être disposés sur une sorte de présentoir de terre, d'herbes et de plantes. Le frontispice a disparu comme tel, même si quelques uns de ses éléments sont conservés, pour devenir un signe iconique autonome et stéréotypé dont le sens "rigide" serait: "Contes-de-fées-pour-enfants", et dont Monsieur L. Duprat-Duverger se serait fait une spécialité d'éditeur. En revanche, en regard de la page de titre, et dans la position du frontispice, deux vignettes représentent une scène de *la Barbe-bleue*, et une autre du *Petit Chaperon rouge*: elles annoncent les deux premiers contes du recueil.

La vieille nourrice qui en contant tenait nos esprits enchantés, la maîtresse de la voix, sans âge et sans nom, de l'oralité s'évanouit peu à peu au XIX<sup>ème</sup> siècle de l'illustration du livre et des protocoles iconiques de ses usages et consommations de lectures, pour être remplacée par les personnages des contes en situation narrative (ou hors récit) et souvent parmi eux, la fée: le lecteur assiste à sa promotion à l'entrée du livre. Mais en transitant des pages du recueil des Contes où elle intervenait activement, à l'image du frontispice l'agent de l'histoire contée par écrit perd sa dimension et ses prédicats narratifs pour devenir la figure abstraite du prédicat d'un genre littéraire: contes de "fées", en attendant que le nom de l'auteur écrivain Charles Perrault s'anonymise en forme de qualificatif de ce genre: "Contes-de-Perrault". Peut-être est-ce là, en fin de compte, une des plus grandes illustrations que connut l'écrivain du XVII<sup>ème</sup> siècle.

*Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales—Paris*

#### *Ouvrages et articles consultés*

- Barchilon, Jacques. "Beauty and the Beast. From Myth to Fairy Tale". *Psychoanalysis and Psychoanalytic Review*, XLVI (1960).
- . *Perrault's Tales of Mother Goose. The Dedication Manuscript of 1695 Reproduced in Colotype Facsimile with Introduction and Critical Text*. New York: The Pierpont Morgan Library, 1956, 2 vols.
- Bellemin-Noël, Jean. "Contes et mécomptes". *Critique* (mars 1960).
- Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des Contes de fées*. Paris: Laffont, 1976.
- Brémond, Claude. "Le meccano du conte". *Magazine littéraire*, Contes et mémoire du peuple, n° 150 (juillet-août 1979).
- Compagnon, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Darnton, Robert. *The Great Cat Massacre and Other Essays*. New York, 1984; trad. fse., Paris: Laffont, 1985.

- Delarue, Paul. "Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire". *Bulletin Folklorique de l'Île de France* (1951-1953).
- . "Les contes merveilleux de Perrault. Faits et rapprochements nouveaux". *Arts et traditions populaires*, n° 1 et n° III (1954).
- et Marie Louise Tenèze. *Le Conte populaire français*. Paris: Maisonneuve et Larose, t. II, 1965; t. III, 1976.
- Fumaroli, Marc. "Les enchantements de l'éloquence: les *Fées* de Charles Perrault ou de la littérature", in *Le Statut de la littérature. Mélanges Paul Benichou*. Genève: Droz, 1982.
- Laufer, Roger. "Les espaces du livre"; Alain Marie Bassy. "Le texte et l'image"; Roger Chartier. "Livres bleus et lecture populaire", in *Histoire de l'édition française*, éd. J.-J. Martin et Roger Chartier, t. II, *Le Livre triomphant, 1660-1830*. Paris: Promodis, 1984.
- Marin, Louis. *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*. Paris: Klincksieck, 1986.
- Perrault, Charles. *Histoires ou Contes du Temps passé*. Paris: chez Cl. Bargin, 1697, avec frontispice gravé par Clouzier et colorié à la main et vignettes gravées en taille douce (éd. originale).
- . *Contes de Perrault*. Ed. G. Rouger. Paris: Classiques Garnier, 1974.
- Robert, Raymond. *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>ème</sup> à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle*. Nancy: Presses Universitaires, 1982.
- Roche-Mazon, Jeanne. "Les fées de Perrault et la véritable mère l'Oye". *Revue hebdomadaire*. Paris (décembre 1932).
- Saintyves, Pierre. *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*. Paris: Nourry, 1923.
- Soriano, Marc. *Les Contes de Perrault. Culture savante et tradition populaire*. Paris: Gallimard, 1968.
- Storer, Mary Elizabeth. *La Mode des Contes de fées (1685-1700)*. Paris: Champion, 1928.
- Tchmerzine, Avenir. *Bibliographie d'éditions originales ou rares d'auteurs français des XV<sup>ème</sup>, XVI<sup>ème</sup>, XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles*. Paris: Ed. des Bibl. Nationales de France, 1933, t. IX.
- Tenèze, Marie Louise. "Si Peau d'Ane m'était conté. A propos de trois illustrations des *Contes de Perrault*". *Arts et Traditions populaires* (1957).
- Velay-Vallantin, Catherine. "Le miroir des contes. Perrault dans les bibliothèques bleues". *Les Usages de l'imprimé*. Ed. Roger Chartier. Paris: Fayard, 1987.