



in B. Sarrazin & R. Scrick, eds, *Lire pour lire : la lecture littéraire*.
Paris, Université Paris 7- UER Science des textes et documents, 1990
(« Textuel 34/44 » n° 23).

LOUIS MARIN

UNE LISIÈRE DE LA LECTURE

LE FRONTISPICE DES CONTES DE PERRAULT

Lisière : subst. fém. Le bord d'une étoffe, ce qui borne la largeur des deux côtés. La lisière est l'endroit le plus fort de la toile. Se dit aussi des bornes, des extrémités d'un champ, d'une forêt, d'une Province, d'un Royaume. Les champs qui aboutissent au grand chemin ont souvent leurs lisières mangées par les moutons qui y paissent. Les bêtes fauves endommagent fort les terres qui sont sur les lisières des forêts.

On dit aussi mener un enfant par la lisière quand on le retient par une lisière ou un cordon attaché au dos de sa robe pour lui apprendre à marcher. Les nourrices l'appellent un tata.

Il s'agirait donc de parcourir le bord d'un texte, de ce texte nommé Conte, peut-être en son endroit le plus fort — et de quelle force ? — en vérité de discerner en ce lieu sa borne initiale, ou une de ses extrémités et de mesurer les effets de ce parcours dans la lecture qui en est faite. Il s'agirait aussi — au titre d'un de ces effets — de tirer sur la lisière du conte pour y reconnaître comme un apprentissage du « lire » et plus archaïquement de l'écoute, de la voix du conte, de sa narration à la frontière de son récit ; comme une instruction liminaire, une injonction de seuil ; et puisqu'il s'agit des contes-de-Perrault, d'explorer, dans l'histoire et dans la structure, les effets « tata » du frontispice.

Le frontispice est, on le sait, une espèce de préface en image, une image en lisière de livre et de lisière de sa lecture. *Préface* : de Furetière au Littré, de la fin du XVIII^e siècle à celle du XIX^e, se dessine une remarquable trajectoire de

la « préface », non que le terme enregistre 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 observés, de ce qu'il a besoin de savoir pour en tirer l'utilité et lui faciliter l'intelligence ». Littré, plus sobrement, la définit comme « un discours préliminaire mis à la tête d'un livre ». Mais, on le sait, la 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 toute la *péri-graphie* qui au xvii^e siècle investit l'ouvrage à la manière d'une fortification à la Vauban, préface, avertissement ou avant-propos, qu'aux titre, nom de l'auteur et du livre, 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 l'origine latine *frontispicium*, qui signifie *frontis hominis inspectio*. Le frontispice appartient à la représentation spécifiquement 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 *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 son titre est 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, les parcours historiques et théoriques des lisières du texte littéraire, les évolutions de la préface, du frontispice et des enjeux de leurs usages et de leurs pouvoirs comme celles de l'addition, de ses styles et de ses esthétiques. Il y aurait ainsi une histoire et une esthétique des lisières, sinon à constituer, du moins à développer.

Ce sont précisément ces lisières que nous voudrions « reconnaître » sur un cas singulier, les *Contes* de Perrault¹. 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 principielle dont le sujet est analogue au but et à l'esprit de l'ouvrage. En quoi consiste cette analogie ? 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 encore 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 général, c'est-à-dire de sa fonction à la limite et comme limite ; d'où la nécessaire interrogation sur les valeurs indicielles, iconiques et symboliques de cette mise en représentation de la « limite », par le frontispice comme illustration frontale et principale du volume du livre, de ce livre titré en 1697 *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*.

Mis en regard de ce titre (mais ne l'encadrant pas), le frontispice représente bien une architecture, mais point celle que nous décrivait Furetière au titre du frontispice. Elle en est même le contraire : non point la « face et principale entrée d'un grand bâtiment », mais l'intérieur clos d'une pièce, dans une maison, où se trouvent cadrés non le titre du livre ni même les personnages d'un des contes du temps passé dont le livre se présente comme le recueil, mais au contraire la mise en *représentation de la narration* de ces histoires, celle de leur *énonciation*. L'image frontispice représente, en image, le dispositif producteur du récit et précisément de ces récits que le titre nomme histoires ou contes du temps passé, c'est-à-dire leur énonciation orale. Une vieille nourrice, gouvernante ou « mie », assise sur un tabouret, filant avec son fuseau la laine de sa quenouille, parle (la bouche est ouverte et

1. Perrault, C., *Histoires ou Contes du temps passé*, Paris, C. Bargin, 1697, avec frontispice gravé par Clouzier et colorié à la main et vignettes gravées en taille douce (édition originale) ; *Contes de Perrault*, Paris, G. Rouger, Classiques Garnier, 1974.

sa main gauche esquisse le geste archaïque du comput digital — à trois jeunes personnes « de qualité », un petit garçon debout, portant chapeau, la main posée sur le giron de la vieille, une adolescente avec une coiffure Fontanges, mains glissées dans un manchon et un jeune homme chapeauté, assis dans un fauteuil, dos à la cheminée où flambe un feu de bois : espace clos du foyer et de l'intimité — la vieille narratrice se détache sur le fond d'une porte fermée dont l'huis de la serrure est à hauteur de son œil — espace nocturne de la veillée que signalent non seulement le feu de l'âtre, mais la bougie allumée et rayonnante dans son bougeoir posé sur le manteau de la cheminée, mais un chat pelotonné, tapi, les yeux ouverts, « face au spectateur » : mise en scène de l'oralité dans ses représentants canoniques, la toute-puissante maîtresse de la voix narratrice et ses destinataires, enfants et adolescents, filles et garçons, dans la fascination de l'écoute.

Toutefois, le principe d'encadrement architectural qui, selon Furetière, règle dérivativement le frontispice, réapparaît subrepticement dans l'image que nous venons de décrire. Dans la pénombre du fond de la pièce, à peine éclairée par la bougie et le feu de l'âtre, se déploie une plaque de pierre fichée par quatre clous sur la porte close, une plaque qui porte gravés sur elle les mots *Contes / de ma / mère Loye*, un titre qui pourrait bien valoir pour celui de la page imprimée en regard du frontispice : *Histoires ou Contes du temps passé* ; un titre qui est celui du manuscrit de 118 pages relié aux armes de Mademoiselle, nièce de Louis XIV, à laquelle, en 1695, Perrault avait dédié les contes en prose¹. 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 de 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 de son nom générique 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 où figure 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, les 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

1. Barchilon, J., *Perrault's Tales of Mother Goose. The Dedication Manuscript of 1695 Reproduced in Collotype Facsimile with Introduction and Critical Text*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1956, 2 vol.

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 légitimant dans sa dissimulation : « Pour me dissimuler derrière la voix d'une énonciation anonyme dont j'écris les énoncés narratifs, je n'en suis pas moins auteur de plein droit et écrivain des contes ou histoires du temps passé », voilà ce que fait lire et entendre au 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 Barchilon¹ et Marc Soriano l'ont finement remarqué — Perrault peut en 1697 corriger le texte primitif de la préface 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 qu'à cause des effets de sens du frontispice et de la première page, et de ceux qui résultent de l'interaction de l'image initiale et du titre : ils 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 suffisamment, nous semble-t-il, 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

1. « Beauty and the Beast, from Myth to Fairy Tale », *Psychoanalysis and Psychoanalytic Review* XLVI, 1960.

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 : il s'agit moins de prendre connaissance de son originalité que de reconnaître dans chacune des pièces qui composent le recueil du déjà su, du déjà connu, qui relève 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 indiquées 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 signalerai 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. Or 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 sumaternelles 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 quarts, ou en tout cas qu'elles n'entretiennent aucune relation figurée par le regard ou par le geste avec l'extérieur de la représentation, c'est-à-dire avec l'instance productrice du récit. Ainsi le récit en images trouve son autonomie narrative, ainsi il conquiert 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 de 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 « indications 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 du regard indiscret qui surprend un spectacle qu'il n'est pas supposé voir. Ainsi du jeune prince de « Peau-d'âne » qui *par hasard mit l'œil au trou de la serrure* de la chambre de la servante et qui la découvrit éblouissante princesse solaire. A droite, les deux autres trous, les yeux du chat, sont des trous sans regard, connotant 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 de 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 ; opérateurs de lisières de la lecture et de l'écoute, au double sens de bord indéterminé, de frontière visuelle (où rôdent les bêtes fauves de la forêt, du désert) et de règles d'apprentissage, d'« injoncteurs » et de « prescripteurs » d'appropriation textuelle, de *tata* culturels.

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 de plus vaste portée, envisageant la série des éditions à frontispice de l'ouvrage. Les quelques sondages auxquels nous avons procédé, comme d'autres études récentes, montrent que c'est au début du XIX^e siècle que l'on assiste à une étape sans doute décisive dans le tracé de la lisière et dans 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) due à L. Duprat-Duverger, rue des Grands-Augustins, 21, en 1808, où sous le titre *Contes de 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 et les six enfants et adolescents qui l'entourent, 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 autonome et stéréotypé dont le sens rigide serait « Contes-de-fées-pour-enfants », et dont M. 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 la voix, sans âge et sans nom, de l'oralité s'évanouit peu à peu au XIX^e 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^e siècle.

LOUIS MARIN

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
EN SCIENCES SOCIALES