



HAL
open science

**L'illustration au sein du roman : cinq études de cas :
Tolkien et Lee ; Hugo et Lacombe ; Royo ; Francès ; Sire
Cédric**

Ingrid Cadet

► **To cite this version:**

Ingrid Cadet. L'illustration au sein du roman : cinq études de cas : Tolkien et Lee ; Hugo et Lacombe ; Royo ; Francès ; Sire Cédric. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02894865

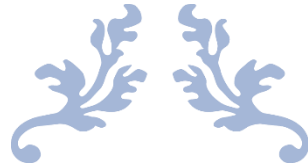
HAL Id: dumas-02894865

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02894865>

Submitted on 26 Oct 2020

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.



L'ILLUSTRATION AU SEIN DU ROMAN

Cinq études de cas : Tolkien et Lee ; Hugo et Lacombe ; Royo ; Francès ; Sire
Cédric.



04 AVRIL 2019

UNIVERSITE DE PICARDIE JULES VERNE – MMES GAUTHIER M.-H. & RICORD M.
CADET Ingrid, Master 2 Esthétique comparée

Table des matières

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUCTION..... | 2 |
| I – Quand les illustrations se complètent avec les représentations de l’auteur | 15 |
| Le cas de Tolkien..... | 15 |
| HUGO Victor, <i>Notre-Dame de Paris</i> | 28 |
| II – Quand les illustrations donnent plus à voir que le texte lui-même..... | 53 |
| ROYO Luis, <i>Dead Moon</i> , | 54 |
| FRANCES Victoria, <i>Favole</i> | 81 |
| III – Quand le texte se suffit à lui-même | 95 |
| La représentation chez Baudelaire..... | 95 |
| SIRE Cédric, <i>Avec tes yeux</i> | 102 |
| Conclusion..... | 118 |
| ANNEXES..... | 122 |
| Biographies | 123 |
| Table des Illustrations..... | 127 |
| Bibliographie webographie..... | 130 |
| Webographie..... | 133 |

Introduction

Avant d'arriver au problème que pose l'illustration, il faut d'abord comprendre d'où elle vient. Celle-ci vient de la notion d'imitation, qui engendra la représentation, donc la *mimésis*. Les philosophes de l'Antiquité ont été les premiers à parler, discourir sur la notion de mimésis. C'est d'ailleurs dans la *Poétique* d'Aristote que cette notion prend une tournure artistique. Il écrit :

« [i]miter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres [...]. On se plaît en effet à regarder les images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait-là est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas tant que la représentation que ce portrait procurera le plaisir, mais en raison du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre.¹ »

C'est grâce à Aristote que l'imitation de ce réel qui entoure l'homme a été établie comme artistique et donc au fil du temps, de l'art. Cependant, cette notion de *mimésis* pose problème pour certains philosophes car elle engendre le mensonge pour le citoyen qui en contemplant les images, ne regarde qu'en fait une illusion du réel. Or, ce que dit Aristote sur l'imitation et l'apprentissage de l'homme est exact. En effet, l'homme, dès son plus jeune âge, imite le langage de ses parents pour ensuite imiter l'écriture. Il en va de même avec l'artiste qui imite la nature pour créer des images. Ces créations d'images sont des objets, des personnes qu'il voit ou alors qu'il a pu croiser durant son existence. Aristote est le philosophe qui a donc permis à la *mimésis* d'avoir une légitimité dans l'art puisque celle-ci a été étudiée sous le prisme de la

¹ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, coll. Classique, 2007, pp.88-89.

tragédie, un genre théâtral de l'Antiquité. Et comme nous le savons, le théâtre est une forme d'art. Il est donc légitime que cette notion soit considérée sous tous les angles de l'art.

Au fur et à mesure, cette notion d'imitation a cessé de poser problème dans l'art, mais elle a engendré une hiérarchisation des différents domaines – qui, eux posent problème dans l'établissement d'une idée, d'un canon. En effet, cette hiérarchisation se fait entre plusieurs arts tels que la peinture, la sculpture, ou encore tout ce qui peut toucher la performance artistique. En revanche, le domaine, qui aujourd'hui n'est plus considéré comme de l'art par les professionnels, est l'illustration.

Cependant l'illustration fait partie intégrante des représentations picturales telles que la peinture ou la gravure. Haskell écrit la chose suivante :

« [a]près quelques années de négligences, on allait ressusciter Pharamond, une fois de plus, et l'on recommanda à l'artiste qui se chargeait de lui de bien soigneusement distinguer les costumes des Gaulois de ceux des Francs, et de consulter à ce dessein les portefeuilles de Roger de Gaignières, ainsi que divers volumes de gravures et que les *Monuments* de Montfaucon. Particulièrement frappante est ici la continuité des sources visuelles utilisées pour représenter l'histoire de France, plutôt que la continuité de l'histoire de France elle-même.² »

Ce que Haskell montre ici, c'est le lien qui existe entre la peinture ou la gravure et l'histoire. Et tout cela par un exemple précis – *Monuments* de Montfaucon –, la volonté de représenter une histoire déjà existante. Ces types de tableaux sont appelés : tableaux d'histoire. Ces représentations devraient, toujours selon Haskell, être mis du côté d'une « illustration de livres d'histoires³ ».

Didi-Huberman, un philosophe, permet de poser les premières bases solides du sujet qui va nous occuper – l'illustration – dans son essai *L'Image ouverte* :

« Fondamentale est cette dimension temporelle de la peinture, repérable en de nombreuse *ekphrasis*, y conditionnant peut-être

² HASKELL, Francis, *L'Historien et les images*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des historiens, 1995, p.378.

³ *Ibid.*, p.386.

le temps futur, souvent adopté dans les descriptions de tableaux :
comme si le texte visait à produire la séquence temporelle « con-
tinuée » d'une image, qui, elle vacillait entre un *déjà* et un *pas*
encore.⁴»

Certes, ici, il n'est pas encore question d'illustration mais d'*ekphrasis*. Ce terme est souvent usité pour définir des passages dans des récits où le narrateur décrit un tableau, une sculpture. Or, l'*ekphrasis* est un moyen pour l'auteur de décrire une image dans un texte. Nous pouvons alors parler d'illustration par les mots. Ce qui est important dans cette pensée de Didi-Huberman est le temps, ce « temps *déjà* » et le « temps qui n'est *pas encore* ». Ces deux temps sont des séquences qui permettent alors à l'auteur, à l'artiste et au lecteur d'appréhender une vision claire du texte et donc de mieux le comprendre. La plus célèbre *ekphrasis* est « le bouclier d'Achille » situé dans l'*Illiade* d'Homère.

L'illustration vient du latin *illustratio* qui signifie alors l'action d'éclairer. L'illustration était à lire en vis-à-vis d'un texte afin de mieux comprendre le texte en question. Or, ces illustrations étaient souvent des gravures, des dessins ou autres. Selon Michel Butor, à la quatrième de couverture d'*Illustrations*, « [les] Illustrations [sont des] images absentes qui étaient elles-mêmes des Illustrations de textes absents qui seraient eux-mêmes leurs illustrations. » Or, cette définition est quelque peu déroutante. L'effet déroutant de cette définition est le rôle même de l'illustration : il est d'illustrer un texte, ce qui n'est guère le cas dans son livre *Illustrations*. En fait, ce qu'il donne dans son livre ce sont des illustrations d'images existantes par le biais des mots. Il inverse alors le principe même de l'illustration. Il est donc possible de penser l'illustration comme un moyen d'exprimer quelque texte par le principe de l'*ekphrasis*. Nous reviendrons sur cette notion d'illustration qui sera notre propos à étudier dans cette réflexion.

La représentation est le fait de présenter une idée par des moyens de création comme le dessin ou encore l'écriture. Cependant, la représentation est un terme utilisé à tort et à travers. Au départ, la représentation était le fait de présenter une pièce dans le théâtre ou plus récemment un spectacle, qu'il soit de danse, de musique ou de théâtre. Il s'agit d'une sorte de performance. Mais qu'en est-il dans les romans ou textes écrits ? Il nous faut d'abord expliquer plusieurs termes qui sont en lien à la fois avec la littérature et l'art. Pour expliquer ces notions, nous allons nous appuyer sur Tolstoï et son essai *Qu'est-ce que l'art ?* C'est dans la préface, écrite par

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des images, 2007, p.88.

Meyer, que se trouvent les idées qui nous sont nécessaires. « [...] Tolstoï se penche sur les rapports de l'art et de la beauté, en dressant au pas de charge, et de manière percutante, une histoire de l'esthétique.⁵ » Les trois termes importants, selon Meyer, dans l'essai de Tolstoï sont donc : l'art, la beauté et l'esthétique. Cependant, une chose doit être prise en compte par le lecteur : l'écrivain russe a écrit cet essai sous le prisme de son œuvre littéraire. Or, la mention de l'art est très présente et doit être comprise comme le domaine de l'Art, ce qui englobe alors la littérature, l'art et la musique.

De plus, Meyer met le doigt sur quelque chose de très important aux yeux de Tolstoï : la transcendance. Cette idée que quelque chose nous est supérieur et nous met ainsi en présence d'une beauté transcendante. Dans l'essai même, cette idée de beauté est expliquée et définie par Tolstoï. Voici ce qu'il écrit :

« Suivant [Baumgarten], la connaissance logique a pour objet la *vérité*, et la connaissance esthétique (c'est-à-dire sensible) a pour objet la *beauté*. La beauté est le parfait, ou l'absolu, reconnu par les sens ; la vérité est le parfait perçu par la raison. Et la *bonté*, d'autre part, est le parfait de la volonté morale. Il définit la beauté « correspondance », c'est-à-dire un ordre entre les parties, dans leurs relations mutuelles et dans leur rapport avec l'ensemble. Quant au but de la beauté, il est de « plaire et d'exciter un désir ». ⁶ »

Ici, la volonté de Tolstoï de montrer cette définition de la beauté est importante, car la sienne ne dément pas celle de Baumgarten. Au contraire, il la complète dans les pages suivantes avec deux autres points : « [I]e premier, c'est que la beauté est une chose qui existe par elle-même, une manifestation de l'Absolu, du Parfait, de l'Idée, de l'Esprit, de la Volonté, de Dieu. Le second, c'est que la beauté est seulement un plaisir particulier que nous éprouvons dans certaines occasions [...].⁷ » Nous pouvons voir, ici, que le complément apporté par Tolstoï indique qu'il y a deux formes de beauté : une transcendante et l'autre que l'on pourrait nommer vulgairement une « beauté banale ». Ces deux types de beauté peuvent alors jouer un rôle très important dans l'art mais également dans le roman, et dans toutes les autres formes d'art.

⁵ TOLSTOÏ, Léon, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 2006, p.5.

⁶ *Ibid.*, p.33.

⁷ *Ibid.*, p.45.

Nous pouvons passer à la définition de la représentation donnée par Michel Foucault. Dans son essai *Les Mots et les choses*, il donne une définition de la représentation par l'image du peintre qui est l'archétype même de l'image : « Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'œil sur le modèle ; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait pas été posé.⁸» Ici, Foucault définit la représentation par une représentation qui se doit d'être peinte, or elle se fait « par les mots » c'est-à-dire que la représentation passe par un autre moyen que celui de la peinture. Mais ce peintre est lui-même en train de faire une représentation d'un modèle. Mais cette représentation sur la toile est-elle une représentation du réel ? Or, la question du réel pose une autre question : qu'est-ce que le réel et comment peut-il être représenté ? Il ne s'agit ici que de deux questions parmi tant d'autres. Or, dans le chapitre « Représenter », Foucault dément totalement la première définition qu'il fait de la représentation et cela devient alors une représentation toujours déçue et qui, selon lui, creuse la parole des livres⁹. Cette expression de Foucault « creuser la parole des livres » est importante car elle permet de s'intéresser au cas du roman, afin de pouvoir le définir. Il va de soi que le roman a une certaine forme de beauté au sein de chaque style d'écriture de chaque auteur.

Le roman vient du latin *romanice* qui signifiait alors en langue romaine parlée ou vulgaire, par opposition au latin classique savant. Le roman est une œuvre littéraire qui mêle l'imagination et le réel. Le roman est un moyen de susciter le plaisir chez le lecteur, ou plutôt, de ressentir une certaine émotion dans la lecture du roman. Pavel donne quatre grandes périodes du roman :

- « - le roman pré-moderne, qui, tout en séparant l'homme de son milieu, projette l'idéal moral à l'extérieur du monde ambiant ;
- l'enchantement de l'intériorité, qui, en plaçant l'idéal moral dans le cœur de l'homme, croit découvrir une manière de lier volontairement les hommes entre eux ;
- l'âge de l'enracinement, qui réfléchit aux liens involontaires entre les hommes et leur milieu, et enfin,
- l'âge de la nouvelle coupure, qui redécouvre l'incommensurabilité entre l'homme et le monde qui l'entoure.¹⁰»

⁸ FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, « Les suivantes », Paris, Gallimard, coll. Tel, 2016, p.19.

⁹ *Ibid.*, « Représenter », *Ibid.*, p.61.

¹⁰ PAVEL Thomas, « Réflexion sur l'histoire du roman », *Le Débat*, n°120, 2002/2003, p.94.

Il donne alors une histoire du roman avec ces quatre grandes divisions. Il y a donc le roman hellénistique, qu'il définit en ces termes : « [l]es œuvres appartenant à ce genre racontent d'ordinaire l'histoire d'un couple qui, guidé par l'amour, traverse une longue série d'épreuves figurant l'injustice de l'univers ambiant.¹¹ » ; le roman dit chevaleresque ou « récits de chevalerie » par exemple. Nous savons qu'il y a bien d'autres genres dans le domaine du roman. Pour ce qui est de dater le roman, il faut donc remonter au Moyen-Age qui sont des romans écrits en vers, et non en prose comme vers les siècles du XVI^{ème} ou du XVII^{ème}. Les romans en prose vont devenir au fil du temps une sorte de ligne de conduite, une norme. Durant ces deux derniers siècles, les romans étaient souvent des retranscriptions de légendes ou de mythes mais aussi des romans d'aventures, bien sûr pas comme aujourd'hui, où les romans d'aventures appartiennent à la catégorie de la fantaisie – ces romans d'aventures sont des réinterprétations des modèles mythiques d'une jeune femme en détresse sauvé par un héros ; ce qui change, c'est le décor ainsi que la langue utilisée. Avec cette petite histoire du roman, nous pouvons donc nous intéresser à ses différentes définitions théoriques.

Commençons par celle de Walter Benjamin. En effet, il a défini le roman à travers l'Œuvre de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*. Pour définir le roman, il reprend alors l'expression de Max Untold, un peintre allemand, qui voit dans cette Œuvre de Proust un « pont qui mène vers le rêve¹² ». Et c'est le rêve qui est important ici. Or, le rêve dont il est fait mention n'est ni plus, ni moins, la représentation d'un souvenir transmis par les mots de l'auteur au lecteur, qui n'est alors plus un lecteur à proprement parler mais un « spectateur » de ce souvenir. En effet, la représentation du souvenir de Proust passe par les mots car il est écrivain, donc, c'est plus facile d'écrire des images de son enfance que de les dessiner à son lecteur. Or, cette vision des images d'enfance est en quelque sorte des dessins puisque du point de vue graphique, l'écriture peut se confondre avec le dessin. Benjamin dans son essai intitulé « La crise du roman », publié dans les *Œuvres II*, mentionne l'origine du roman qui serait, selon lui, « l'individu dans la solitude, qui ne dispose plus d'expression exemplaire de ses intérêts les plus vitaux et qui, n'étant conseillé par personne¹³ ». Il continue en disant ceci :

¹¹ *Ibid.*, p. 95.

¹² BENJAMIN, Walter, « L'image proustienne », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p.140.

¹³ *Ibid.*, « La Crise du roman », *Ibid.*, p. 189.

« Ecrire un roman, c'est pousser l'incommensurable dans la représentation de l'existence humaine à son extrême [...] Le roman est distinct de toutes les autres formes de prose – conte, légende, proverbe, facétie – en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale et n'y conduit pas davantage. Il se distingue surtout de la narration qui, dans la prose, représente l'essence épique de la façon la plus pure. ¹⁴»

Donc, si l'on suit la logique de Benjamin, le roman est quelque chose qui pousse l'auteur dans l'existence humaine jusqu'à l'extrême. Benjamin détermine ce qu'est le roman pour lui, ce qui entraîne une sorte de limite au roman. Le roman est un domaine à comprendre avant de parler d'illustration car les deux sont liés de manière étroite. L'illustration ne va pas sans le roman, et le roman, quant à lui, donne des pistes pour l'illustration. Mais où se trouve l'extrême dont parle Benjamin et faut-il le franchir ou non ? La définition de Benjamin est mis en danger par celle de Butor qui la définit ainsi :

« une forme particulière du récit. [C'est] un phénomène qui dépasse considérablement le domaine de la littérature [à ceci près qu']il est un des constituants essentiels de notre appréhension de la réalité. [...] nous sommes perpétuellement entourés de récits, dans notre famille tout d'abord, puis à l'école, puis à travers les rencontres et les lectures. ¹⁵»

Cette définition de Butor est importante car elle permet de situer le roman dans notre réalité - notion qu'il utilise dans sa définition. L'aspect que revêt le roman dans la réalité permet alors au lecteur de s'immerger dans cette réalité décrite, qui l'éloigne de son quotidien. De plus, Butor écrit un peu plus loin :

« [a]u milieu de tous ces récits grâce auxquels se constitue une grande partie de notre monde quotidien, il peut y en avoir qui sont délibérément inventés. Si, pour éviter toute méprise, on donne aux événements racontés des caractéristiques qui les distinguent d'emblée de ceux auxquels nous avons l'habitude d'assister, nous nous trouvons devant une littérature fantastique,

¹⁴ *Ibid.*, p.190.

¹⁵ BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2013, p.7.

mythes, conte etc. Le romancier, lui, nous présente des événements semblables aux événements quotidiens, il veut leur donner le plus possible l'apparence de la réalité, ce qui permet jusqu'à la mystification.¹⁶ »

Ici, il parle des différents types de récits parmi lesquels Butor distingue deux types de récits : un qui est en lien avec notre quotidien et un autre qui est en lien avec le fantastique, le mythe, le conte. Le corpus, qui nous intéresse et qui sera expliqué un peu plus loin dans cette introduction, montre que la distinction est exacte car Tolkien a rédigé un récit fantastique, et Hugo et Sire Cédric ont, quant à eux, rédigé un récit avec un quotidien qui rappelle celui du lecteur.

A contrario, Daunais écrit que « le roman n'a pas de forme fixe et que sa définition est par conséquent en jeu à chacune de ses œuvres.¹⁷ » Or, cette définition qu'elle donne du roman est plus une caractéristique de la définition donnée par Butor. La définition donnée par Daunais serait alors une caractéristique de la définition du roman établie par Butor. Or, si pour elle la définition du roman n'est pas fixe, alors la définition de Butor serait fautive, ce qui n'est pas le cas car, cette définition de Butor est principale pour entrevoir cette notion du roman. La définition de Butor alors se mêle au roman, se modifie et se lie à l'histoire écrite par son auteur, ce qui donne une nouvelle définition à chaque roman mais dont les caractéristiques principales sont respectées telles que la longueur du texte ou le sujet par exemple. Daunais explique que le roman, surtout au XVIII^{ème} siècle, est une « entreprise¹⁸ » donc comme un projet. Elle continue en écrivant ceci sur l'idée du roman :

« [...] comme une nécessité d'ordre soit moral (les mauvais romans corrompent les mœurs), soit pédagogique (les intrigues invraisemblables empêchent le roman d'instruire le lecteur). [...] Sortir le roman des ténèbres de ses intrigues et le faire advenir à la clarté de la raison, faire naître une forme de l'informe, délimiter le domaine de l'esthétique, en un mot circonscrire le champ d'action du roman tout en lui donnant sa pleine visibilité, voilà la tâche à accomplir non seulement pour légitimer le genre romanesque mais aussi pour le faire exister comme genre.¹⁹ »

¹⁶ *Ibid.*, p.8.

¹⁷ DAUNAIS, Isabelle « L'Histoire du roman par les romanciers. Un récit d'une fondation et d'une disparition. », *Roman 20-50*, n°63, 2017, p.97.

¹⁸ *Ibid.*, p.98.

¹⁹ *Ibid.*, p.98.

Elle donne donc une solution au genre romanesque du XVIII^{ème} siècle. Mais cette solution est-elle encore valable au sein du roman d'aujourd'hui ? Si nous prenons le roman d'aujourd'hui, toute la dimension irréaliste des romans semble avoir pris un chemin plus ou moins caché des lecteurs. En effet, les genres de la Fantaisie ou de la Science-fiction sont des genres littéraires qui sont certes reconnus de tous mais, qui, pourtant n'ont pas réellement leur place dans le grand genre qu'est le roman. Il faut donc comprendre que les romans qui ne cessent d'être publiés sont des romans dits « réalistes » sans aucun fondement qui relèverait de la magie. Il s'agirait donc, ici de faire sortir le roman de « ses ténèbres » et alors de l'inscrire dans une « clarté de la raison » comme essaie de le faire Sire Cédric avec son roman *Avec Tes Yeux*. Il faut comprendre que ce qu'essaie de faire cet auteur, c'est de pénétrer dans l'âme humaine par le billet de ses personnages afin de donner une autre réalité au roman.

Parlons un peu d'histoire pour ce qui est de l'illustration. L'illustration, dès le Moyen-âge, a été usitée pour représenter principalement les textes sacrés de l'Eglise Catholique par ce que l'on appelle les enluminures. Mais que sont les enluminures ? Ce sont des représentations peintes par des moines pour les textes bibliques, par exemple. Cependant, elles ont pu être illustratives afin de créer un cadre décoré pour mettre en valeur le texte. Cette idée de l'enluminure perdura mais surtout évolua vers la fin du Moyen-âge. Dès l'époque moderne, soit à partir de la Renaissance italienne, la peinture dite religieuse prit une place importante dans la représentation et a donné ainsi des illustrations que l'on pourrait qualifier de plus réalistes pour cette époque. Un grand nombre de peintres du XVI^{ème}, XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles comme Goya, Velasquez ou encore Le Pérugin pour ne citer qu'eux, ont produit des crucifixions ou des annonces. Il faut savoir alors que ces peintures sont des représentations illustratives de ce qui est écrit dans les textes sacrés ; or, le côté réaliste de ces peintures est bien entendu le traitement du corps qui devient de mieux en mieux proportionné et donc qui confère alors une vision réaliste du texte.

Les gravures, elles, étaient principalement usitées pour illustrer quelques propos sur des réclames. Néanmoins, les gravures illustratives en tant que telles étaient publiées dans des contes ou dans des romans ou encore dans des pièces de théâtre comme *Faust* de Johan Wolfgang von Goethe, un auteur allemand, qui a écrit la pièce en 1808 et qui a été illustrée par Eugène Delacroix, lui-même (*Fig. 1*).

Ces gravures de Delacroix plantent un décor sombre avec très peu de lumière. La technique utilisée par le peintre est la lithographie. La lithographie est la technique selon laquelle il faut tracer le dessin avec une pierre dite lithographique. Le procédé est long et fastidieux. Le but était qu'un œil non habitué y voit un dessin et non une gravure. Analysons brièvement la gravure ci-dessus (*Fig.1*) : il s'agit ici d'une gravure représentant Faust dans son cabinet, genou posé sur le siège. Le personnage est pensif. Il est au centre de la gravure ce qui lui confère une certaine autorité sur le décor. Mais, le décor a une part importante de l'image car elle se pose comme un fond et non comme une pièce de quatre murs. En effet, le fond est plat malgré la volonté de l'artiste, a donné un effet de profondeur qui est visible dans la partie gauche de l'illustration. Ce qui est très frappant, ici, c'est de voir, pour nous spectateur, le détail de l'illustration de la pièce de *Faust* car il s'agit tout bonnement d'une pièce de théâtre donc, il n'y a aucun repère de décor hormis les didascalies qui donnent quelques indications mais ce n'est rien par rapport à la description d'une scène entière dans un roman. Il est donc intéressant de voir comment l'artiste a donné à voir au spectateur avec très peu d'éléments donnés quant à eux par l'auteur lui-même. Delacroix donne par le traitement de l'image la sensation ou plutôt la tension qui ne cesse d'augmenter au fil de la pièce de théâtre.

Delacroix a également illustré *Hamlet* de William Shakespeare avec la même technique que pour *Faust*. Cependant, il a fait une représentation de *La Mort de Juliette* issue de la pièce de théâtre *Roméo et Juliette* de Shakespeare (*Fig.2*). Cette représentation est différente car il a utilisé la peinture pour faire l'illustration. Il y a une très nette différence entre ces deux techniques chez Delacroix : le fond. Dans les deux cas, il y a un fond. Le fond de la gravure est visible à l'œil, ce qui n'est pas forcément le cas dans la peinture. En effet, Delacroix utilise des couleurs sombres pour le fond ce qui donne un effet vaporeux à la scène et donc qui ne permet pas au spectateur d'identifier de quel type de fonds il s'agit. Le décor sombre est en opposition aux deux corps qui, quant à eux, sont lumineux. Ce sont les personnages qui donnent la lumière au tableau. Comme pour *Faust*, il s'agit ici, d'une pièce de théâtre donc, Delacroix s'est confronté aux mêmes difficultés de représentations.



2 - DELACROIX, Eugène, *Roméo et Juliette au tombeau des Capulets*, v.1850, huile sur papier maroufflé sur toile, Paris, Musée national Eugène Delacroix.

Bien évidemment, bien d'autres artistes reconnus comme peintres ont fait de l'illustration comme Gustave Courbet, peintre français. Mais certains artistes comme Gustave Doré ont été reconnus seulement comme artistes illustrateurs.

Au fil du temps, l'illustration chez les artistes reconnus s'est estompée et est redevenue un art désuet, peu digne d'intérêt pour les critiques d'art et les artistes contemporains. Dans les institutions comme les universités, l'art dit illustratif n'est pas reconnu comme un art mais plutôt comme un dessin concret, représentatif. Soit il est très réaliste, soit il peut faire penser à un style de dessin japonais sous le nom de manga ou le style de la bande-dessinée européenne ou américaine – les comics.

Aujourd'hui, l'illustration est utilisée pour tout autre chose que les livres. Elle devient une pochette de disque ou une couverture d'un livre ou encore une affiche comme le fait l'illustratrice Alexandra V. Bach. Tout ce qui fait illustration à l'heure actuelle relève principalement de la société de consommation et non plus d'art.

Notre *corpus* littéraire est constitué de Victor Hugo avec son roman de *Notre-Dame de Paris*, ainsi que de John Ronald Reuel Tolkien avec son roman *Le Hobbit*, et de Sire Cédric avec son roman *Avec Tes Yeux*. Pour ce qui est du *corpus* d'illustrateurs, il se constitue de Benjamin Lacombe qui a illustré *Notre-Dame de Paris* en 2011 et 2012 pour les deux tomes, d'Alan Lee qui illustre une majeure partie des œuvres littéraires de Tolkien dont *Le Hobbit*. Nous verrons également deux illustrateurs qui ont illustré leur propre texte : Luis Royo avec *Dead Moon* et Victoria Francès avec *Favole*.

Deux questions s'imposent et se complètent : en quoi l'illustration de l'artiste montre-t-elle une image différente du texte, par conséquent, de la représentation qu'en fait l'auteur ? Et comment l'Artiste – l'écrivain et ou l'artiste – peut-il représenter une image : par « les mots » ou par l'art ? Pour répondre donc à ces questions, la réflexion suivante se fera en trois parties : une première partie qui montrera alors que les illustrations peuvent se compléter avec les représentations de l'auteur ; la seconde, elle, déterminera si l'illustration doit être utilisée ou non, par conséquent établir une certaine hiérarchie dans les illustrations et donc définira si l'illustration peut être entendue comme Art. Enfin la troisième partie développera un point de vue tout autre sur l'illustration et nous mènera à nous concentrer sur la question du roman.

I- Quand les illustrations se complètent avec les représentations de l'auteur :

Cette partie servira à répondre à la première problématique qui est la suivante : en quoi l'illustration de l'artiste montre-t-elle une image différente du texte ?

Il s'agit principalement de montrer qu'un lien existe entre les différentes représentations données soit par l'auteur même dans les descriptions, soit par l'artiste qui use alors de moyens graphiques. Nous nous attarderons donc sur le cas de Tolkien qui inspire encore aujourd'hui beaucoup d'illustrateurs mais également sur l'œuvre de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris* qui rappelle-le, a été publiée en 1832.

a. Le cas Tolkien :

Le cas de Tolkien est intéressant car il a passé toute sa carrière d'écrivain sur un même projet, il faut comprendre par là qu'il s'agit d'un unique univers où se déroulent plusieurs histoires, non terminées pour certaines. Ce monde est inventé par Tolkien et se nomme la Terre du Milieu²⁰. Comme chaque artiste a son coup de crayon, ou son coup de pinceau en fonction de la technique utilisée, l'écrivain a son style d'écriture, sa propre vision des choses. Pour commencer prenons *Tolkien, L'Encyclopédie illustrée*, de Day. Dans cet ouvrage, il n'y a pas moins de dix illustrateurs pour un seul et même ouvrage qui se veut théorique mais qui n'est qu'une encyclopédie afin de mieux comprendre l'univers de Tolkien. Il détermine un plan en plusieurs parties : une partie sur l'auteur qui donne des informations sur ce dernier, une partie histoire qui explique comment s'est formée la Terre du Milieu de manière théorique, une partie géographique qui rassemble alors des données et cartes des différentes régions ; ensuite, il y a une partie sur les peuples donc une dimension sociologique qui est donnée au lecteur et, enfin, il y a une partie sur la faune et la flore dans l'univers de Tolkien. La toute dernière partie regroupe les personnages et une petite biographie de ceux-ci. Nous nous intéresserons à quelques illustrations d'Alan Lee issue du *Hobbit* de Tolkien.

Avant de nous plonger dans cet univers de la « Terre du Milieu », il faut d'abord définir de quel type d'univers il s'agit et donc de définir le genre pour les romans de cet auteur. Nous pourrions nous référer à *Faëries* qui est une conférence qu'il a donnée en 1939. Lors de cette conférence, il définit ce qu'est le conte de fées. Si on reprend la définition du conte de fées

²⁰ Univers d'où sont tirés les textes du *Hobbit* ou du *Seigneur des Anneaux* parmi les autres textes se référant à ce monde-là.

donnée par l'*Oxford English Dictionary*, qu'il a lui-même cité durant cette conférence, « le conte de fées [...] depuis l'année 1750, [a] pour sens principal : a) un conte sur les fées ou plus généralement une légende se rapportant aux fées ; avec ses dérivées, b) une histoire imaginaire ou incroyable, et c) une fausseté. ²¹» Or, les textes de Tolkien, on le sait, regroupent les deux premiers sens donc « un conte » sur les fées ou – plutôt elfes car les fées et les elfes dans le folklore sont les mêmes créatures – et restent surtout une histoire certes imaginaire mais qui se veut un peu comme une légende. Le lecteur peut voir cette « légende » par l'utilisation des expressions « le troisième âge de l'ère... ». Cependant, la définition qu'il donne à ce genre littéraire est différente de l'*Oxford English Dictionary*. Pour lui « la définition d'un conte de fées [...] ne dépend donc d'aucune définition ou relations historiques des elfes ou des fées, mais de la nature de la *Faërie* : du Royaume Périlleux lui-même et de l'atmosphère qui règne dans ce pays. ²²» Si l'on s'en tient à cette nouvelle définition, alors, l'univers de Tolkien est un monde, un « royaume périlleux » du monde *Faërie*.

Pour étayer cette théorie du rêve chez cet auteur, allons du côté de Kundera. Il écrit dans son essai *L'Art du roman* :

« [l']imagination endormie du XIX^{ème} siècle fut subitement réveill[é] par Franz Kafka, qui réussit ce que les surréalistes postulèrent après lui sans vraiment l'accomplir : la fusion du rêve et du réel. Cette énorme découverte est moins l'achèvement d'une évolution qu'une ouverture inattendue qui donne à savoir que le roman est le lieu où l'imagination peut explorer comme dans un rêve et que le roman peut s'affranchir de l'impératif apparemment inéluctable de la vraisemblance. ²³ »

Il est intéressant de voir à quel point la théorie du rêve coïncide avec tout l'univers de Tolkien qui lie habilement le rêve et le monde du vraisemblable. Tout cela montre que Tolkien est très proche d'une réalité, qui, elle, se rapproche d'un monde médiéval, ce qui donne ici les récits que nous connaissons.

²¹ TOLKIEN, J. R. R., *Faëries et autres textes*, Paris, Pocket, coll. Science-fiction / fantasy, 2003, p. 55.

²² *Ibid.*, p.62

²³ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2008, p. 27.

Dans cette idée du monde médiéval, Flieger décrit l'œuvre de Tolkien comme une œuvre « médiévale, moderne, et post-moderne²⁴ ». D'ailleurs, selon elle, cette œuvre possède à la fois les traits de plusieurs genres littéraires tels que l'épopée, le roman de chevalerie, du conte ainsi que de la tragédie²⁵. Ainsi *Faërie* constitue tout un ensemble de choses, de décors, pourrait-on dire, à des choses qui relèvent du rêve, des fées, et autres créatures dans un cadre qui se veut médiéval.

Comme nous le disions plus haut, Tolkien a consacré sa vie littéraire à la création de cette « Terre du Milieu ». Or, les textes les plus connus sont au nombre de cinq : le *Silmarillion* (1917), *Le Hobbit* (1937), *La Communauté de l'Anneau* (1954), *Les Deux Tours* (1954) et enfin *Le Retour du Roi* (1955) – les trois derniers textes forment *Le Seigneur des Anneaux*. Si nous prenons en compte la définition de Tolkien dans *Faërie* par l'intermédiaire du conte de fées, car c'est de cela qu'il s'agit en réalité, il faut donc s'intéresser à ces différents textes. Le *Silmarillion* est le texte fondateur de l'univers de Tolkien. Il regroupe tout ce qu'un texte fondateur doit avoir : comment s'est créé le monde, qui a peuplé en premier cette nouvelle terre vierge de toutes créatures, *et cetera*. Là, un texte fondateur va s'arrêter, c'est-à-dire au moment où les ténèbres ou ce qu'il y a de plus mauvais chez les premiers peuples, sont « anéanties », Tolkien, lui va plus loin ; il recrée un nouvel ennemi, issu du premier et ainsi de suite. Cependant, l'ennemi dont Tolkien parle dans *Le Hobbit*, même s'il n'est mentionné qu'une ou deux fois ; est l'ennemi principal dans la saga *Le Seigneur des Anneaux* : Sauron.

²⁴ FLIEGER, Verlyn, « Ne perdons pas Frodo de vue », in, *Europe*, Trad. PARA J.-B., Paris, n°1044, avril 2016, pp.109-110.

²⁵ *Ibid.*



3 – MOCKETT, Andrew, *Sauron*, 2012.

Ce personnage englobe tout ce qui est mauvais dans les créatures et donc symbolise la noirceur qu'il y aurait en chaque être de ce monde. L'illustration de Mockett (*Fig.3*) représente Sauron, le Mal absolu sur La Terre du Milieu. Il est ici représenté sous une forme semi-humaine. Son visage peut faire penser au traitement des visages sous les traits des portraits dessinés par Pablo Picasso. Du point de vue du traitement de l'image, le personnage prend les trois quarts de l'image. Les couleurs ont une dominance d'ocre et de bleu. Cette représentation de Sauron est présente dans *Tolkien, L'Encyclopédie illustrée*. Sauron est un personnage qui est œil au-dessus d'une tour dans la Saga *Le Seigneur des Anneaux*, mais cette représentation qu'en fait Mockett rappelle la représentation qu'en a fait Peter Jackson dans ses films sur la saga *Le Seigneur des Anneaux*.

Avant d'analyser les illustrations de Lee et le texte en lui-même, commentons d'abord la question de la *subcreation* chez Tolkien. Que signifie ce terme anglais très exactement ? Kocher et Tron ont mentionné ce terme dans leur article.

Selon Kocher, « la *subcreation* [est présentée] comme le processus par lequel l'imagination humaine invente des mondes « secondaires » étrangers au monde « primaire », celui de tous les jours, dans lequel nous vivons [...] mais qui possèdent néanmoins une cohérence interne qui leur est propre²⁶ ». Ici, Kocher définit la *subcreation* chez Tolkien et, montre ainsi une superposition des mondes entre le monde « primaire » donc réel et le monde « secondaire » qui est imaginaire.

Pour Tron, cette *subcreation* est visible

« dans les détails de l'image, qui empruntent et prolongent les illustrations préexistantes que le spectateur touche des yeux la profondeur de la *subcreation* de Tolkien. Libre à nous de faire des arrêts sur image pour lire les runes gravées sur les roches de la Moria, les inscriptions sur les vêtements des elfes ou explorer les détails des ruines núménoréennes des autres plans²⁷ ».

Cette histoire d'images préexistantes est importante car elle montre que la *subcreation*, présente dans toute l'œuvre de Tolkien, est présente également dans les films de Peter Jackson. La place

²⁶ KOCHER, Paul H., « Le Peintre, l'écrivain et l'arbre des contes. A propos de Feuille, de Niggle », in, *Europe*, Paris, n°1044, avril 2016, p. 143.

²⁷ TRON, Daniel, « Les voyages inattendus du *Seigneur des Anneaux* au cinéma », in, *Europe*, Paris, n°1044, avril 2016, p.188.

du spectateur et du lecteur est importante car elle permet à ceux-ci d'être pris à témoins dans l'œuvre de l'auteur anglais.

Passons maintenant à un autre point important de cet univers de Tolkien : la mise en abîme des personnages de Thorin et d'Aragorn. Ce dernier point permet de faire le lien entre tout ce qui a été examiné précédemment et l'analyse du *Hobbit*. Decon et Povini, dans leur article intitulé « Le *Hobbit* de Peter Jackson. Du roman pour la jeunesse au prequel du *Seigneur des Anneaux* (2001-2006) » montrent cette mise en miroir de ces deux personnages mais également des romans. En effet, *Le Hobbit* et le *Seigneur des Anneaux* se situent dans le cadre de la Terre du Milieu, et chronologiquement au Troisième Âge²⁸.

Revenons aux personnages. Les deux auteurs de l'article, Delon et Provini, mettent ainsi en lumière un même type de personnage qui est d'abord secondaire et qui, au fil de l'histoire dans lequel il est intégré, devient l'un des principaux personnages. En effet Thorin et Aragorn représentent tous deux les descendants d'un roi déchu du trône d'Erebor pour Thorin et du Gondor pour Aragorn. Ils décrivent les personnages comme modeste et arrogant. Et dans leur épreuve, écrivent-ils, ces deux protagonistes sont très différents : l'un réussit et l'autre échoue²⁹. Pour exemple de cette mise en abîme de ces personnages, voyons, comment sous la plume de Tolkien, ils font la rencontre de leurs hobbits respectifs. Commençons par le passage du *Seigneur des Anneaux*, avec le personnage d'Aragorn.

« — Eh bien, Maître Soucolline, dit Grand-Pas, à votre place j'empêcherais vos jeunes amis de trop parler. La boisson, le feu et les rencontres de hasard sont assez agréables, mais, eh bien... nous ne sommes pas dans la Comté, ici. Il y a de curieuses gens alentour. Encore que ce ne soit pas à moi de le dire, pensez-vous peut-être, ajouta-t-il avec un sourire mi-figue, mi-raisin, en voyant le coup d'œil de Frodon. Et des voyageurs encore plus étranges sont passés par Bree ces derniers temps, poursuivit-il, observant le visage de Frodon.³⁰ »

²⁸ PANTIN, Isabelle, « Le conteur en J ? Bi ? », in, *Europe*, Paris, n°1044, avril 2016, pp.111-112.

²⁹ DELON, Gaspard & PROVINI, Sandra, « Le *Hobbit* de Peter Jackson. Du roman pour la jeunesse au prequel du *Seigneur des Anneaux* », in, *Europe*, Paris, n°1044, avril 2016, p.169.

³⁰ TOLKIEN, J. R. R., *Seigneur des Anneaux, La Communauté de l'Anneau*, Paris, Pocket, coll. Science-fiction / fantasy, 1991, p.277.

Nous avons donc ici, un personnage nommé Grand-Pas, qui n'est qu'autre qu'Aragorn, plein de conseils et de bienveillance envers le hobbit Frodon Sacquet qui a changé de nom en Soucolline, une fois la frontière de la Comté franchie. Le lecteur peut s'apercevoir que le personnage d'Aragorn fait office de conseiller en l'absence du magicien Gandalf.

Passons à l'extrait parallèle du *Hobbit*.

« Puis ils accrochèrent deux capuchons jaunes, un vert pâle, et un autre bleu ciel avec un long gland argenté. Ce dernier appartenait à Thorin, un nain farouchement important : nul autre, en fait, que le grand Thorin Lécudechesne lui-même, très fâché de s'être aplati sur le paillason de Bilbo avec Bifur, Bofur et Bombur empilés sur lui [...] Thorin, en l'occurrence, se montra très hautain, et ne fit aucune politesse, mais le pauvre Mr Bessac s'excusa tant de fois que le nain finit par grogner un 'n'en parlons plus' et dérida le front.³¹ »

Nous avons dans cet extrait, le personnage de Thorin, hautain et arrogant, qui dédaigne totalement le hobbit Bilbo.

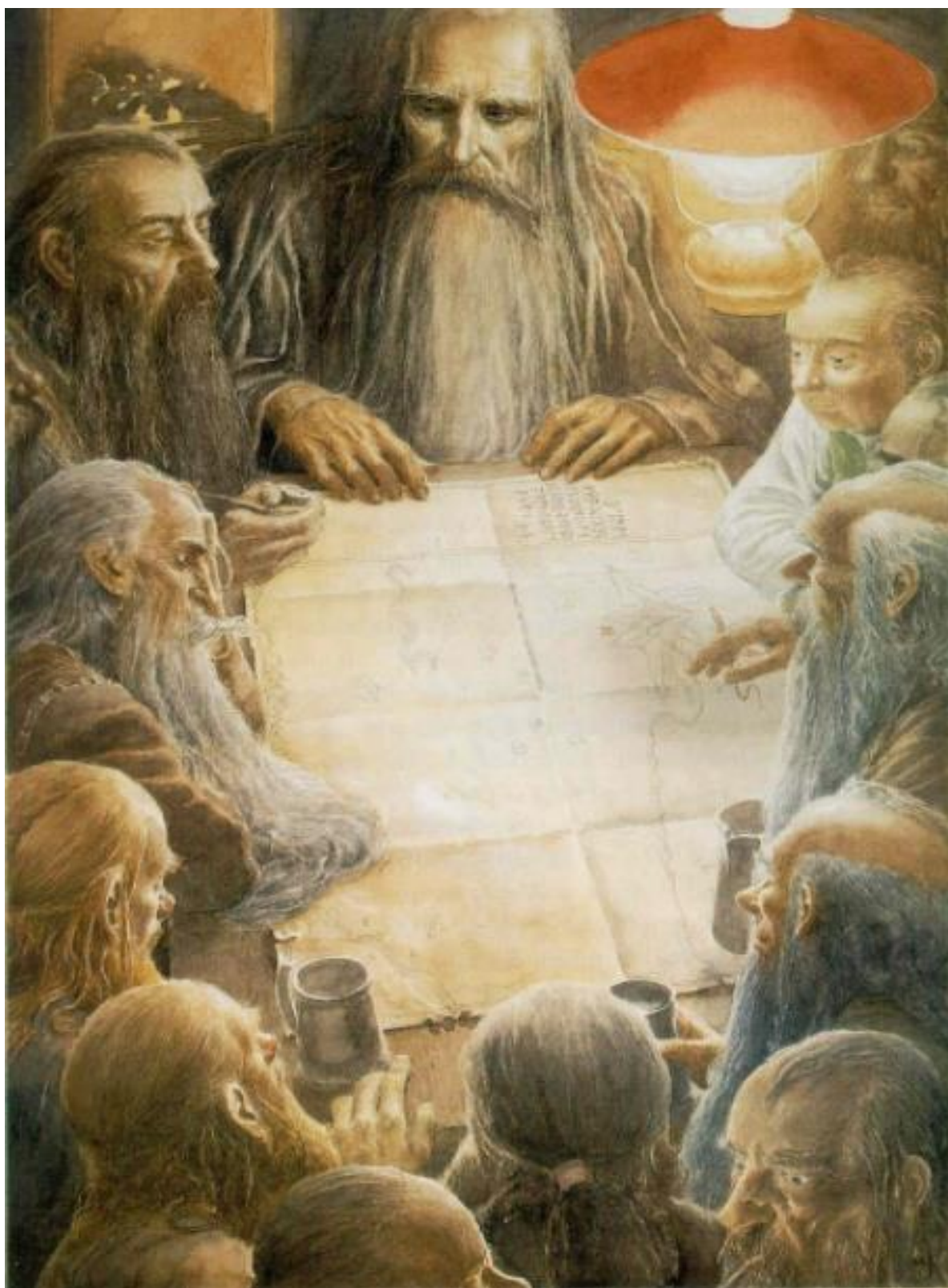
La grande opposition des deux personnages est particulièrement visible par la façon dont l'auteur a écrit les deux passages. En effet, le passage avec Aragorn est un discours de conseil alors que celui de Thorin n'est que rapporté, ce qui en dit long sur le personnage du nain. Le champ lexical est différent entre les deux passages. Il y a une volonté de montrer que l'homme qu'est Aragorn est civilisé et fait alors passer Thorin pour une brute, une créature plutôt qu'un être de pensée. Le dernier point est que les deux personnages sont mystérieux mais fondamentalement opposés car comme le disent si bien Delon et Provini, « Thorin est le double négatif d'Aragorn³² ».

Passons maintenant au texte du *Hobbit*, illustré par Alan Lee. Résumons tout d'abord ce texte. Il s'agit de Bilbo Baggins ou Bilbon Saquet ou Bilbo Bessac – selon les traductions – qui est un hobbit, une créature souvent décrite comme un « semi-homme », et se retrouve au cœur d'une aventure : la reconquête de la Montagne Solitaire. Durant ce voyage loin de sa région – Shire ou La Comté en français – Bilbo rencontrera plusieurs personnages liés de près ou de loin à la saga du *Seigneur des Anneaux*. Les illustrations de Lee sont imprégnées de la légèreté de

³¹ TOLKIEN, J.R.R., *Le Hobbit*, Paris, Christian Bourgeois, 2012, p.22.

³² DELON, Gaspard & PROVINI, Sandra, *Op. Cit.*, p.197.

la plume de Tolkien que les illustrations soient faites par l'aquarelle (Fig.4) ou par le crayon (Fig.5).



4 – LEE, Alan, *Autour de la carte de Thror*, 1997, aquarelle et crayons.

Dans cette illustration de Lee, on peut apercevoir beaucoup de nuances mais aussi la légèreté du trait de l'illustrateur. Cette illustration (*Fig.4*) montre le passage où la compagnie de Thorin Lécudechesne se forme. Les personnages sont dans le « trou de hobbit » de Bilbo Saquet. Si nous fixons notre attention sur l'illustration qui met en scène Thorin, Gandalf, un magicien, les douze autres nains et Bilbo, nous voyons les protagonistes importants de cette histoire de la Terre du Milieu.

« [Gandalf] regarda Gloin avec une telle colère que le nain se recroquevilla sur sa chaise. Quand Bilbo voulut poser une question, le magicien se tourna vers lui, fronçant ses sourcils broussailleux, et la bouche du hobbit se referma avec un claquement [...] Sur la table, à la lueur d'une grosse lampe munie d'un abat-jour rouge, il déroula un morceau de parchemin semblable à une carte. ³³»

Dans cet extrait, on retrouve cette ambiance que nous avons pu voir dans l'illustration. Mais, il est étonnant de voir la similitude entre le passage du livre et la représentation de Lee. Tous les détails y sont : Gloin qui est tourné vers le spectateur au bas de l'illustration, la lampe et l'abat-jour rouge et la carte. L'air mécontent ou agacé de Gandalf en haut de l'illustration.

Ce n'est pas la première illustration de l'édition illustrée. La première illustration est le frontispice du premier chapitre intitulé « Une fête inattendue ». Le chapitre premier commence ainsi : « Au fond d'un trou vivait un hobbit. Non pas un trou immonde, sale et humide, rempli de bouts de vers et de moisissures, ni encore un trou sec, dénudé, sablonneux, sans rien pour s'asseoir ni pour se nourrir : c'était un trou de hobbit, d'où un certain confort. ³⁴» Ces premières phrases décrivent un « trou de hobbit » donc comme il aurait dû être dans la réalité fictionnelle du monde de Tolkien, c'est-à-dire tout le contraire de ce qui a été dit par le narrateur.

³³ TOLKIEN, J.R.R., *Le Hobbit, Op. Cit.*, p.30.

³⁴ *Ibid.*, p.13.



5 – LEE, Alan, *Un trou de Hobbit*, 1997, graphites.

Ici, l'illustration (*Fig.5*) n'est pas à l'aquarelle mais au graphite. On y voit Bilbo en train de se préparer un repas peu de temps avant l'arrivée des Nains. Or, cette illustration montre un moment dans la vie de Bilbo. L'expression « d'où un certain confort » dans le texte est visible par ce frontispice du premier chapitre. Les lecteurs du *Seigneur des Anneaux* savent que les Hobbits aiment cuisiner, et donc se nourrir et nourrir des invités.

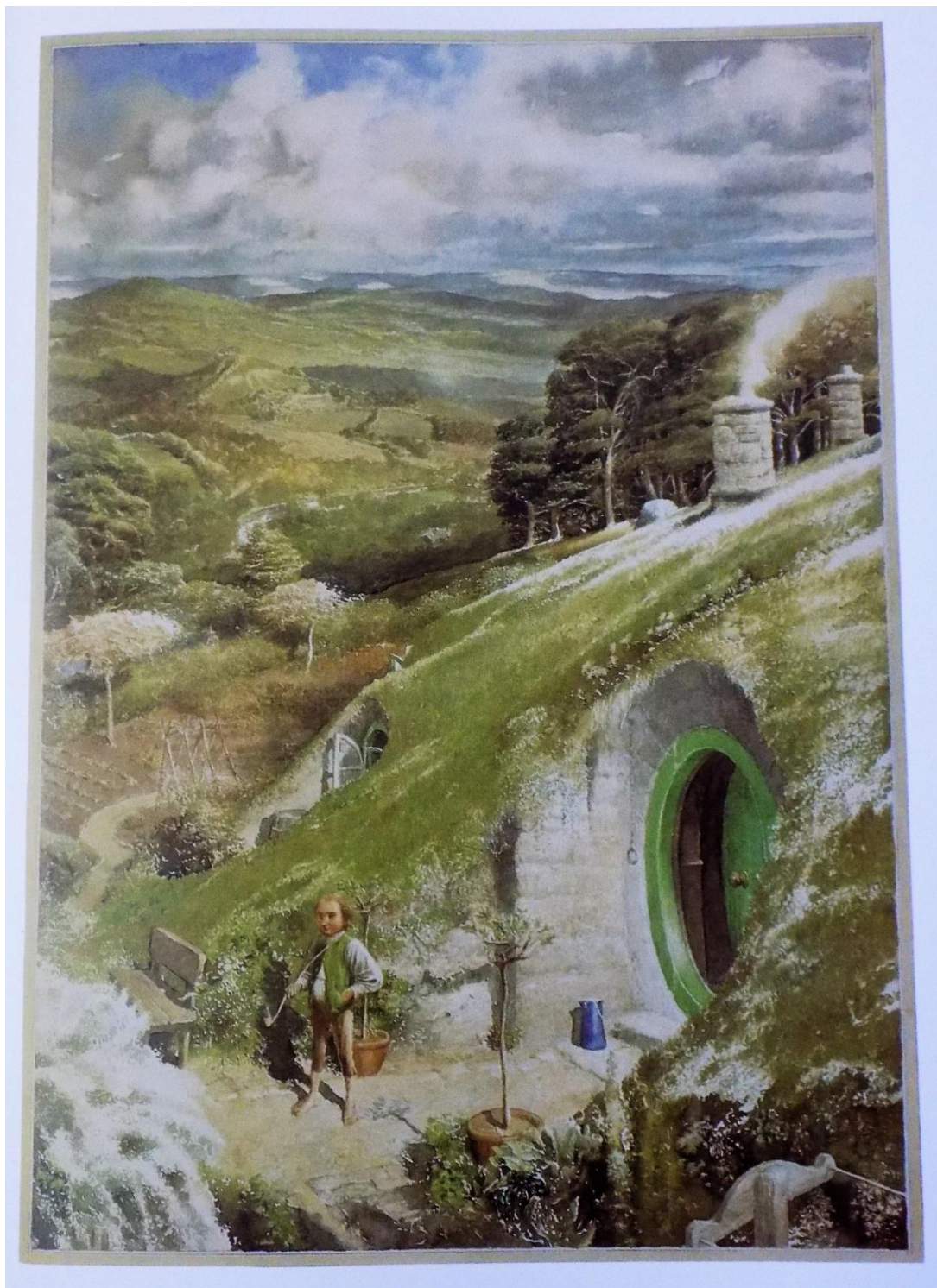
L'illustration suivante (*Fig.6*) est une illustration montrant une habitation de hobbit et en particulier, celle de Bilbo. Elle est reconnaissable car elle possède « [une] porte, peinte en verte, [étant] parfaitement ronde comme un hublot, avec un étincelant bouton de cuivre jaune placé exactement au centre.³⁵»

Le passage qui correspond à l'illustration suivante (*Fig.6*) est le suivant :

« Par un curieux hasard, un matin, il y a bien longtemps dans la quiétude du monde, alors qu'il y avait moins de bruit et plus de verdure, et que les hobbits étaient encore nombreux et prospères, Bilbo Bessac se tenait debout à sa porte après le petit déjeuner ;

³⁵ *Ibid.*, p.13.

en train de fumer une longue pipe en bois dont l'énorme fourneau touchait presque ses orteils (soigneusement brossés) – quand Gandalf apparut. ³⁶»



6 – LEE, Alan, *Bilbo devant sa porte*, 1997, aquarelle et crayon.

³⁶ *Ibid.*, p.15.

Cette illustration (*Fig.6*) de Lee montre Bilbo sortir de son habitation. Du point de vue où se trouve le regard du spectateur, nous pouvons penser que le spectateur se trouve à l'intérieur même de l'illustration. Ce qui est intéressant, c'est d'observer comment Lee implique le spectateur par un jeu de perspective très intéressant. Sur l'illustration dont nous parlons, le jeu de perspective donne un point de vue sur La Comté et dont le premier plan est le hobbit et son « trou de hobbit ». Techniquement parlant, le matériau utilisé est l'aquarelle mais elle permet de faire plus de nuances proches de la réalité.

Passons maintenant à la dernière illustration importante du *Hobbit* qui enclenche d'une certaine manière la saga du *Seigneur des Anneaux*. Dans cette scène, un nouveau personnage y fait son apparition : Gollum. Ce personnage a un trouble dissociatif de la personnalité qui est dû au renfermement sur lui et sur l'Anneau, qui sera l'objet d'une quête dans la saga du *Seigneur des Anneaux*.

« [Gollum] voulait paraître amical, en tout cas pour l'instant, le temps de se faire une meilleure idée de l'épée et du hobbit – savoir s'il était le vraiment seul, s'il était bon à manger, et si lui-même avait réellement faim. Quant aux énigmes, ce fut tout ce qui lui vint à l'esprit. Les poser, et parfois y répondre, était le seul jeu auquel il s'adonnait, du temps où il côtoyait d'autres étranges créatures assises dans leurs trous, il y a fort, fort longtemps, avant de perdre tous ses amis et d'être chassé ; avant d'avoir rampé, tout seul, jusque dans les ténèbres sous les montagnes. ³⁷»

Cet extrait fait écho à l'illustration (*Fig.7*) ci-dessous. Le spectateur de cette illustration, tout comme dans les illustrations précédentes, se trouve au sein même de l'image. Comme l'avait signifié Didi-Huberman, l'image permet d'ouvrir, ici, l'univers de Tolkien au lecteur-spectateur. L'aquarelle a une dominance d'ocre et de terre de Siègne pour donner cet effet sombre de la caverne de Gollum. On y voit également que la lumière vient de la petite épée de Bilbo qui illumine la caverne. Nous pouvons sentir aussi que par la position des corps, il y a une domination : Gollum domine Bilbo car il est sur son territoire comme s'il se comportait

³⁷ *Ibid.*, p.81.

comme un prédateur, et quant à Bilbo, lui, il se comporte comme la proie acculée d'un prédateur. C'est exactement ce qui est représenté dans l'illustration.



7- LEE, Alan, *Bilbo et Gollum*, 1997, aquarelle et crayon.

Après ce petit détour dans l'univers de Tolkien, nous allons voir une autre œuvre littéraire : *Notre-Dame de Paris*.

b. HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris* :

Hugo a travaillé ses romans pour qu'ils apparaissent les plus réalistes possibles, ce qui offre cette impression au lecteur d'être happé dans l'univers du roman. Dans ses textes, Hugo a écrit trois romans issus de « trois cabriolets [qu'il a] rencontr[és] »³⁸ Ces trois numéros que sont 1699, 1792 et 1482 donneront lieu à trois romans : *Han d'Islande*, *Bug-Jargal* et *Notre-Dame de Paris*. Le texte qui va nous intéresser est donc le dernier de ces trois textes. Ce numéro devient alors la date où se situe l'action dans le roman.

Le Brun dans son ouvrage sur *Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, nous expose le lien très clair entre l'enfance de Hugo et ses écrits. Ce qu'il faut alors entendre, c'est qu'enfant, il a vu des gens condamnés à mort ou au supplice, ce qui donne une forme de réalité dans les scènes de supplice d'Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*. Or, ce souvenir très présent dans l'esprit d'Hugo se lit alors dans ces textes comme dans *Notre-Dame de Paris*.

« C'est une idée consolante, disons-le en passant, de songer que la peine de mort qui, il y a trois cents ans, encombrait encore ses roues de fer, de ses gibets de pierre, de tout son attirail de supplices permanent et scellé dans le pavé, la Grève, les Halles, la place Dauphine, la croix du Trahoir, le marché aux pourceaux, ce hideux Montfaucon, la barrière des Sergents, la place aux chats, la porte Saint-Denis, Champeaux, la porte Baudets, la porte Saint-Jacques, sans compter les innombrables échelles des prévôts, de l'évêque, des chapitres, des abbés, des prieurs ayant justices ; sans compter les noyades juridiques en rivière de Seine ; il est consolant qu'aujourd'hui, après avoir perdu successivement toutes les pièces de son armure, son luxe de supplices, sa pénalité d'imagination et de fantaisie, sa torture à laquelle elle refaisait tous les cinq ans un lit de cuir au Grand-Châtelet, cette vieille suzeraine de la société féodale, presque mise hors de nos lois et de nos villes, traquée de code en code, chassée de place en place, n'ait plus dans notre immense Paris qu'un coin déshonoré de la Grève, qu'une misérable guillotine, furtive, inquiète,

³⁸ LE BRUN Annie, *Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes, 2012, p.11.

honteuse, qui semble toujours craindre d'être prise en flagrant délit, tant elle disparaît vite après avoir fait son coup !³⁹»

Dans ce passage de *Notre-Dame de Paris*, il y a un changement de temps par rapport au récit. En effet, le récit se déroule au XV^{ème} siècle, alors que les commentaires du narrateur sont plus proches de notre temps que celui du texte. Nous pouvons sentir alors que le narrateur raconte une vieille histoire d'un passé lointain. Ce narrateur n'est qu'autre que l'auteur-même du récit. Ce passage montre la défiance du narrateur pour les instruments de mort et se sent soulagé qu'il n'en reste qu'une au XIX^{ème} siècle, soit trois cents ans après le récit. Il utilise ici l'énumération des lieux pour montrer qu'aux quatre coins de Paris, on trouvait des instruments de mort et que même la Seine était sollicitée. Avec ce passage, qui est une explication pour le lecteur, l'auteur dépeint avec les mots une ambiance lourde. Cette ambiance lourde se traduit par la noirceur des personnages que ce soit dans leur comportement, dans leurs paroles *et cetera*. De plus, ce passage concernant la peine de mort, l'auteur la personnifie : « une misérable guillotine, furtive, inquiète, honteuse » comme si elle pressentait qu'elle allait disparaître au fur et à mesure que le temps passait. La seule idée qui reste lumineuse est la cathédrale qui est une sorte de lumière dans le Paris du XV^{ème} siècle, si l'on suit la logique d'Hugo en lisant son roman. D'ailleurs, il y met beaucoup de lui, comme l'écrit A. Le Brun :

« Et c'est *Notre-Dame de Paris*, tout à la fois château en Espagne et auberge espagnole, qu'il va investir de tout ce qu'il est alors, y faisant les interrogations, les passions, les doutes, les inquiétudes qui le traversent. D'autant que s'y ajoutent tout naturellement le Paris qui se déploie sous ses pas comme celui qu'il cherche à découvrir dans « l'entassement que font les siècles ». ⁴⁰»

Tous ces sentiments sont à la fois communs entre Hugo et ses personnages mais tout aussi communs avec le lecteur qui peut alors s'identifier à tel ou tel personnage. Mais chaque personnage est dialectique. Prenons Quasimodo, par exemple : il représente la brutalité de l'humain mais également la douceur, il est une sorte de bête avec une apparence humaine certes difforme mais humaine. Continuons la citation de A. Le Brun :

³⁹ HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009, p.135.

⁴⁰ LE BRUN Annie, *Op. Cit.*, p.30.

« Mais c'est aussi l'édifice du langage, dont il va aborder la complexité dans une sorte de vertige, passant de la langue des initiés, qui se déchiffre au prix d'une solitude définitive dans le silence de l'étude à l'argot, « énigmatique dialecte à la fois flétri et révolté », venu tout droit du *Dernier jour d'un condamné*, langage des marges mais justement parlé au cœur de l'Etat dans l'Etat qu'est la Cour des miracles. Tout autant viennent s'y opposer les signes de l'imprimerie à ceux de l'architecture, comme l'écriture corporelle de la danse d'Esmeralda provoquant le discours muet de Quasimodo. Car Victor Hugo a pour diapason « le vertige à cheval sur le bruit », qui est celui de Quasimodo, emporté par la frénésie des cloches, scandant au fil des heures le formidable tourbillon de signes, qui fait de Notre-Dame de Paris ce monument de résonances infinies. ⁴¹»

Dans cette partie de la citation, elle fait référence au langage usité par Hugo dans ce roman. En effet, il y a différents langages : « le langage des initiés » ce qui signifie le latin qui est abondant ; l'argot qui est un langage qui ne cessera d'évoluer avec le temps et enfin, le langage même de l'auteur qui est un français non pas du XV^{ème} siècle mais un français du XIX^{ème} siècle. Et on retrouve cette idée de la classification des langages par les personnages : l'argot sera donc représenté par les gitans de la cour des miracles, le latin sera, quant à lui, représenté par l'Archidiacre Claude Frollo, et enfin le français du XV^{ème} traduit par le français de l'auteur sera représenté par le Capitaine Phœbus de Châteaupers.

« La nécessité vitale du signe, de l'inscription, qui va instaurer le surprenant va-et-vient que l'on sait entre l'écriture et le dessin ⁴²» donnera donc cette esthétique sombre de l'écriture du romancier. Nous allons pouvoir alors examiner cette esthétique du romancier et comment celle-ci est-elle traitée par l'artiste-illustrateur Benjamin Lacombe.

⁴¹ *Ibid.*, p.30.

⁴² *Ibid.*, pp.8-9.



8 - LACOMBE Benjamin, *Pierre Gringoire*, , v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

Commençons cette analyse esthétique du personnage de Pierre Gringoire (*Fig.8*). Ce personnage est un poète tout comme l'auteur. Ce personnage est décrit plusieurs fois dans le roman. Cependant, nous allons voir deux extraits qui traitent de ce personnage puis, nous verrons ce qu'il en est dans l'illustration.

« Un individu qui se tenait en deçà de la balustrade dans l'espace laissé libre autour de la table de marbre, et que personne n'avait encore aperçu tant sa longue et mince personne était complètement abritée de tout rayon visuel par le diamètre du pilier auquel il était adossé, cet individu, disons-nous, grand, maigre, blême, blond, jeune encore, quoique déjà ridé au front et aux joues, avec des yeux brillants et une bouche souriante, vêtu d'une serge noire, râpée et lustrée de vieillesse [...] ⁴³»

Il s'agit donc ici d'une description physique d'un personnage de roman. Il s'agit ici du poète Gringoire qui présente un mystère. Le mystère à cette époque était une pièce de théâtre dans laquelle étaient représentés des passages de la Bible ou comme dans la pièce de Gringoire : un échange entre la noblesse, le clergé, la marchandise et le labour qui étaient alors personnifiés.

C'est grâce à cette description que l'on peut alors comparer le texte donc la représentation de Gringoire par Hugo et la représentation faite par Lacombe. Dans cette illustration produite par la peinture, et très certainement une peinture acrylique, le spectateur peut y voir un personnage recroquevillé sur lui-même. De plus, l'esthétique du noir établie par Hugo est respectée dans l'illustration. En effet, le personnage de Gringoire est comme enveloppé dans une ombre qui semble se refermer sur lui. Cette image de l'ombre qui l'abrite rappelle le fait « [qu'il est] complètement [abrité] de tout rayon visuel » donc de toute lumière. Ce qui est intéressant dans cette illustration de Lacombe, c'est de voir comme grâce au noir, il renvoie une sorte de lumière qui émane du personnage. Et nous verrons que cette lumière qui émane donc de ce personnage est liée aussi à un autre passage sur Gringoire.

« Ce n'est pas que Pierre Gringoire craignît Monsieur le cardinal ou le dédaignât. Il n'avait ni cette faiblesse ni cette outrecuidance. Véritable éclectique, comme on dirait aujourd'hui, Gringoire était de ces esprits élevés et fermes, modérés et calmes, qui savent toujours se tenir au milieu de tout, *stare in dimidio rerum*,

⁴³ HUGO, Victor, *Op.Cit.*, p.86.

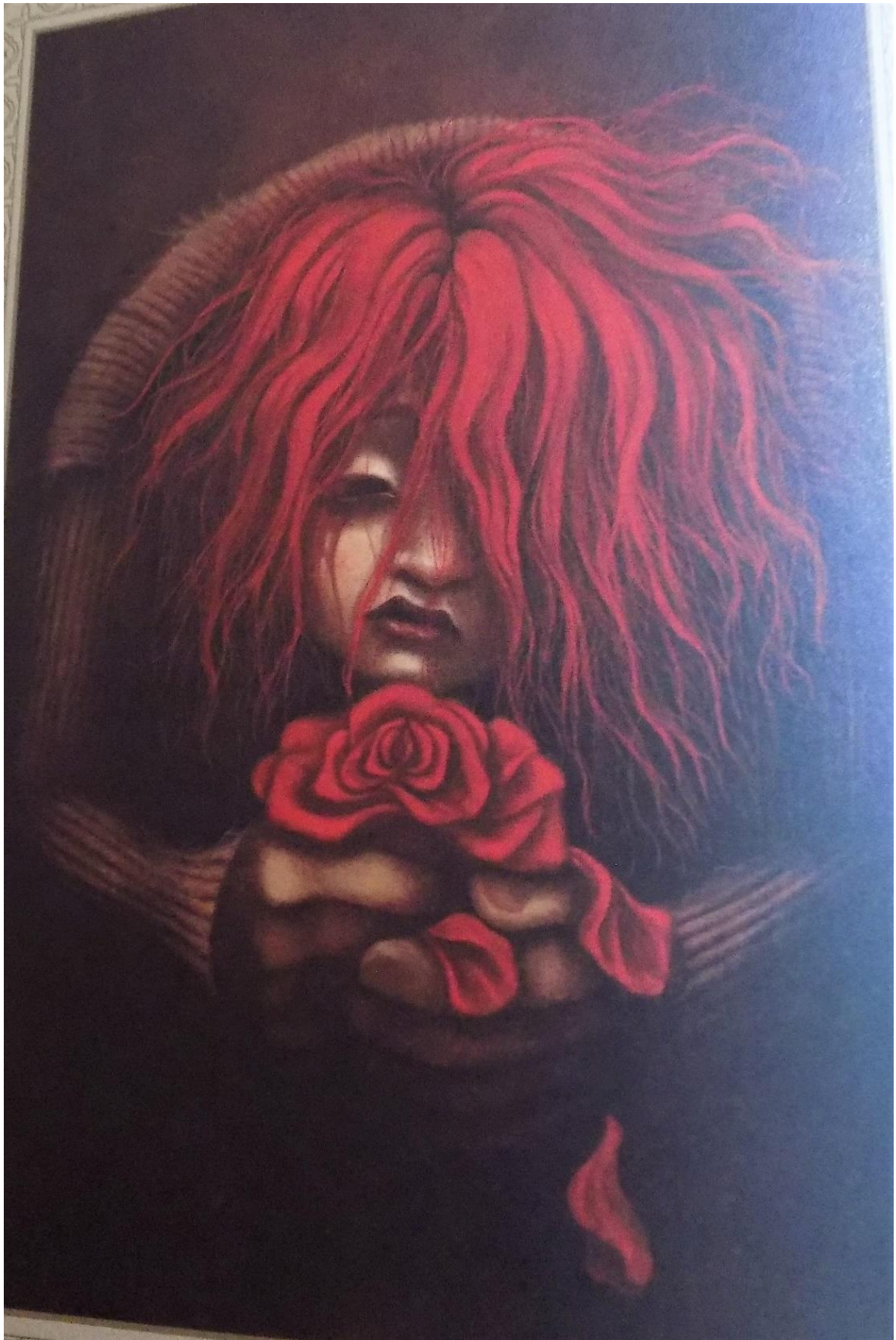
et qui sont pleins de raison et de libérale philosophie, tout en faisant état des cardinaux. [...] Et sans compter notre Pierre Gringoire, qui les [– philosophes –] représenterait au quinzième siècle si nous parvenions à lui rendre l’illustration qu’il mérite [...].⁴⁴»

Ici, il est question de la représentation des philosophes et bien évidemment du comportement de Gringoire. Rappelons un peu le passage : Pierre Gringoire présente un mystère – chose que nous avons déjà expliquée plus haut – et se trouve devant une situation quelque peu embarrassante. Il est incité par le public à faire jouer le mystère. Cependant, le cardinal qui devrait être présent ne l’est pas, donc le mystère devrait attendre son arrivée. Or, le public las d’attendre le cardinal oblige le poète à faire jouer le mystère. La chose commencée, le cardinal arrive avec sa suite de moines et d’abbés et le mystère est interrompu. Là où nous voulons en venir avec cette remise en mémoire de la scène, c’est que le poète dans une telle situation, devrait se liquéfier sur place : or ce n’est pas le cas. Cette lumière dont nous parlions tout à l’heure, est cette pensée philosophique qui permet à Gringoire d’être « modéré et calme ».

Dans cette citation, il y a également le langage utilisé qui est important : le latin. Le latin, comme le disait Le Brun, est la langue des initiés. Donc ce qui signifie que Gringoire, en plus d’être un poète, est initié à la langue latine. En somme, l’illustration qu’a faite Lacombe de Gringoire correspond à l’image qu’en a le romancier.

La prochaine figure que nous allons voir est celle de Quasimodo (*Fig.9*). Quasimodo est l’un des protagonistes principaux de cette histoire.

⁴⁴ *Ibid.*, pp.97-98.



9- LACOMBE Benjamin, *Quasimodo, le bossu de Notre-Dame*, v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

Ici, c'est une figure particulière que nous allons voir, car il s'agit en réalité d'une dualité existante en Quasimodo. La première mention qui est faite de lui est lors de la fête des fous et dans laquelle il faut élire un pape des fous. L'auteur même fait un pléonasme dans cette mention :

« Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées ça et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse.⁴⁵ »

Cet extrait de la description de Quasimodo est dû à un grand renfort de métaphores et de comparaisons. Le narrateur donne une vision apocalyptique de la figure du personnage pour montrer au lecteur que même en utilisant des métaphores ou des comparaisons, le lecteur ne pourra s'imaginer la tête de ce personnage. Ce personnage est rendu grotesque. Or, aux pages 249 et 250 l'auteur fait mention de la méchanceté de Quasimodo. Il la justifie : « il était méchant en effet, parce qu'il était sauvage, il était sauvage parce qu'il était laid ⁴⁶» Cependant, cette méchanceté est remise en cause lorsqu'il est sur le pilori et que la bohémienne vient lui donner de l'eau comme il le réclame (*Fig.10*)

⁴⁵ *Ibid.*, pp.121-122.

⁴⁶ *Ibid.*, pp.249-250.



10 - LACOMBE Benjamin, *Esméralda étanchant la soif de Quasimodo*, , v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

Nous allons voir cette fois-ci la figure la bohémienne Esméralda (*Fig.11*) qui est au cœur d'un triangle amoureux puisqu'elle est aimée de trois hommes : Quasimodo, l'Archidiacre Claude Frollo, et le capitaine Phœbus de Châteaupers. L'auteur fait toute une description autour de ce personnage.

« Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette fascinante vision. Elle n'était pas grande, mais elle le semblait tant sa taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des Andalouses et des Romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. ⁴⁷ »

Comme nous pouvons le lire, ici, il y a une différence de traitement entre la description d'Esméralda et celle de Quasimodo. Quasimodo est décrit comme un monstre avec une apparence humaine, alors qu'ici, Esméralda est définie comme « une fée » ou « un ange ». Dans le traitement de Lacombe, cette idée de l'être surnaturel est démontrée par la position du corps et par l'intensité du regard. Ce regard est tellement intense qu'il « [jette des éclairs] ⁴⁸ » ou qu'ils sont « de flamme ⁴⁹ ». Cette intensité qu'Esméralda dégage se repère aussi par la danse (*Fig.12*). « Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes ; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête [...], c'était une surnaturelle créature. ⁵⁰ » Pour comparer ce nouvel extrait, la figure 12 a une ligne diagonale et est ascendante par rapport au cadre. Cette ligne permet à la lumière de se poser sur les formes du corps d'Esméralda. Ce qui n'est pas le cas dans la précédente illustration (*Fig.11*). L'illustration d'Esméralda dansante est sans doute la plus lumineuse de toutes les illustrations de Lacombe.

⁴⁷ *Ibid.*, p.137.

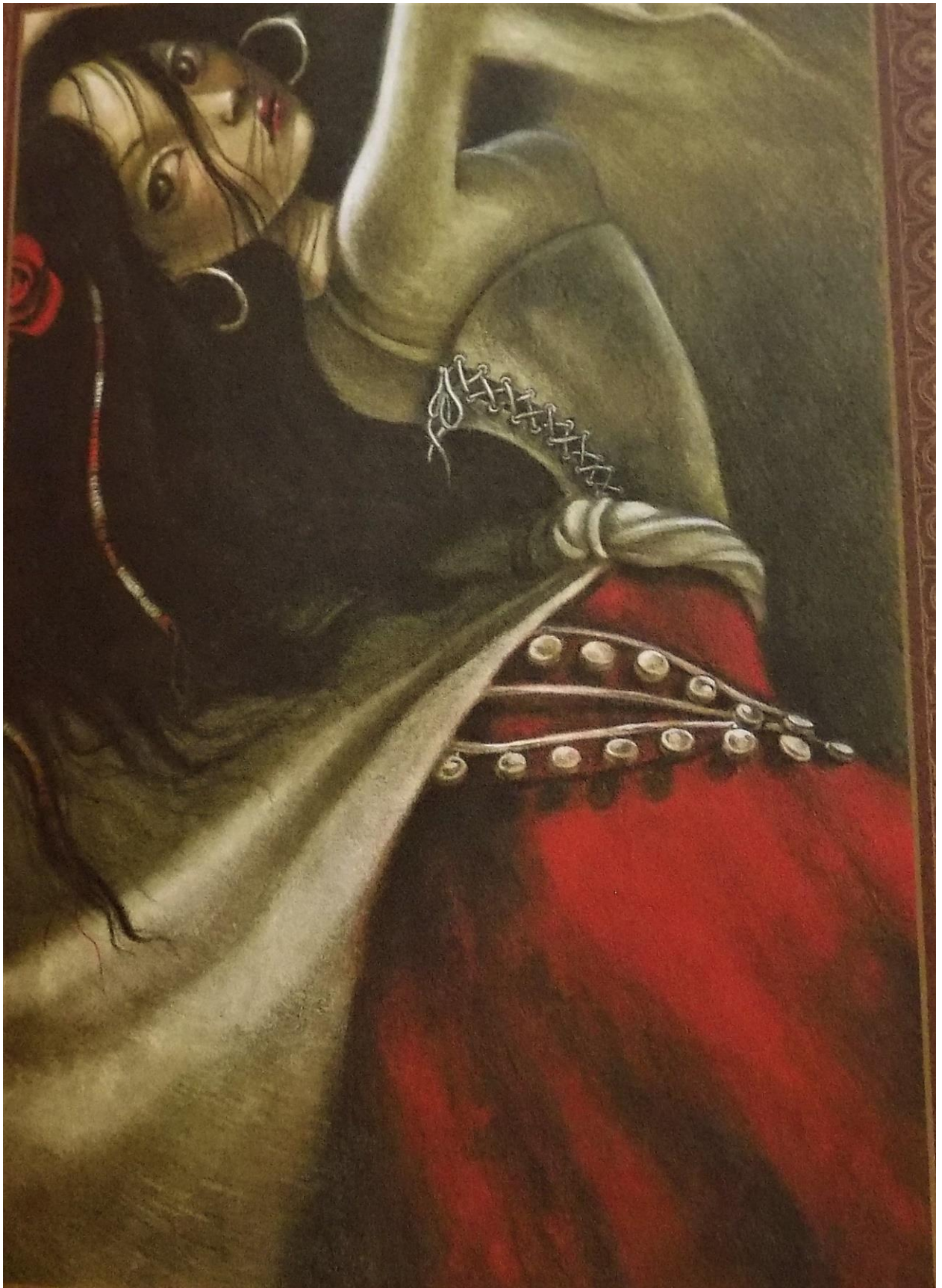
⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

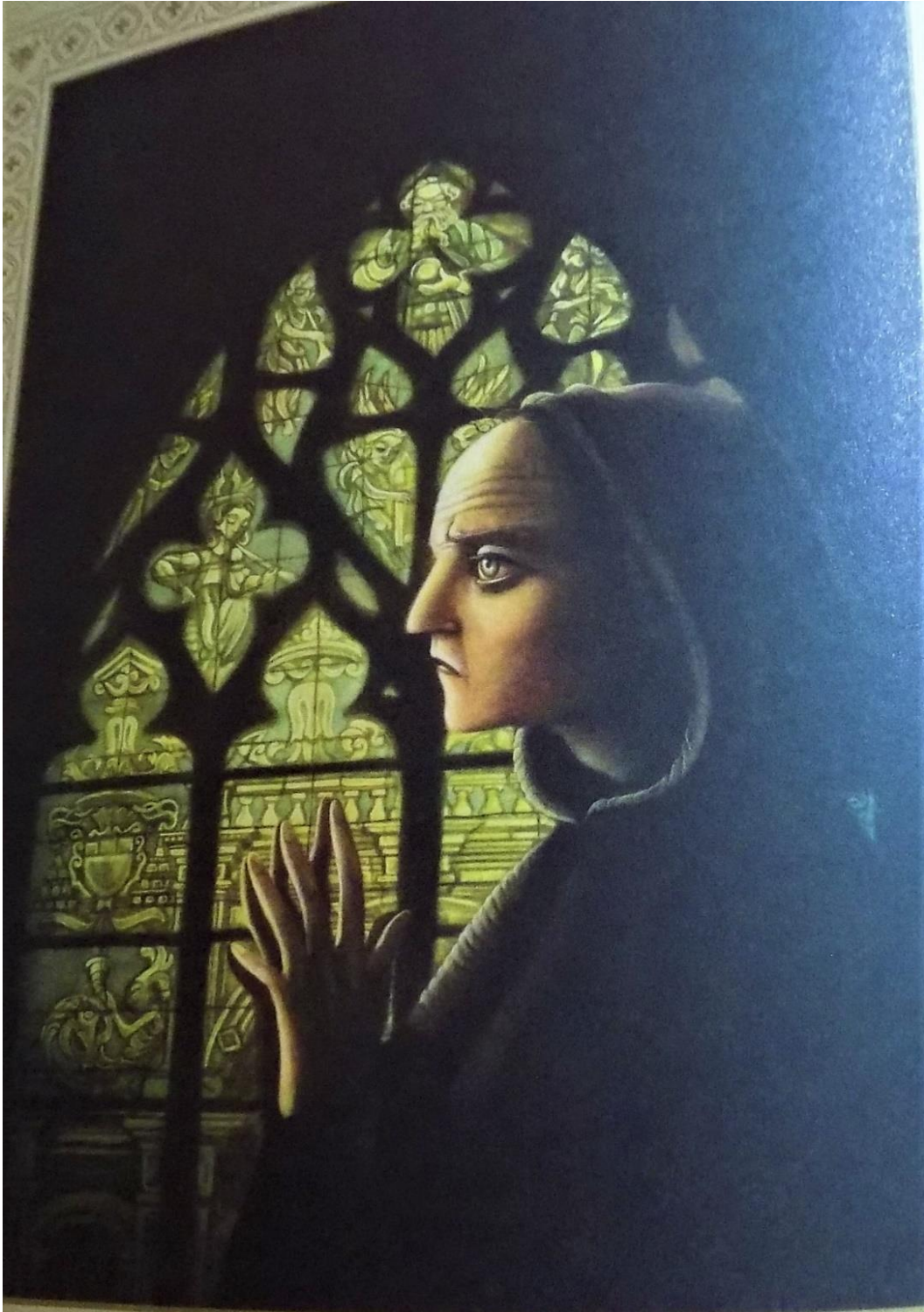


11 - LACOMBE Benjamin, *Esméralda*, v.2011, acrylique et peinture à l'huile.



12 - LACOMBE Benjamin, *Esméralda dansant*, , v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

Nous allons voir un autre personnage : l'Archidiacre Claude Frollo (*Fig.13*). Il est le personnage qui représente l'Eglise. Hugo lui dédie deux chapitres entiers afin de mieux cerner ce personnage complexe. Mais nous nous concentrerons sur un passage en particulier de chacun de ces deux chapitres, qui nous permettra d'appréhender ce personnage.



13 - LACOMBE Benjamin, *L'Archidiacre Claude Frollo*, v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

Si nous reprenons ce qu'a écrit Hugo sur ce personnage : « [il était] destiné [...] à l'état ecclésiastique. On lui avait appris à lire dans le latin. Il avait été élevé à baisser les yeux et à parler bas. [...] C'était d'ailleurs un enfant triste, grave, sérieux, qui étudiait ardemment et apprenait vite. ⁵¹» Ce personnage de l'enfant triste et sérieux est repris par Lacombe (*Fig.13*) à l'âge adulte de l'archidiacre. L'artiste a cette façon de montrer les différentes facettes de ce personnage par les différentes illustrations et principalement dans la *Fig. 14* où le regard tourné vers le haut de Claude Frollo montre le sérieux, et la sévérité. Il, Frollo, fut traité de sorcier sous la plume de l'auteur qui traduisait les pensées du peuple parisien de son histoire :

« Il n'y avait pas dans tout cela, après tout, grandes preuves de sorcellerie ; mais c'était bien toujours autant de fumée qu'il en fallait pour supposer du feu, et l'archidiacre avec un renom assez formidable. [...] Que ce fût sincère horreur ou jeu joué du larron qui crie *au voleur !* cela n'empêchait pas l'archidiacre d'être considéré par les doctes têtes du chapitre comme une âme aventurée dans le vestibule de l'enfer, perdue dans les antres de la cabale, tâtonnant dans les ténèbres des sciences occultes. Le peuple ne s'y méprenait pas non plus ; chez quiconque avait un peu de sagacité, Quasimodo passait pour le démon, Claude Frollo pour le sorcier. ⁵²»

Or, cette sorcellerie dont il est question est visible mais c'est implicite dans l'illustration de Lacombe – celle qui présente le personnage. Lacombe illustre le personnage en position de profil et donc qui donne l'ombre d'une deuxième main. Cependant, cette main pourrait signifier la part sombre de l'Archidiacre, celle qui représente la sorcellerie.

Parlons un peu plus en détail, de cette *Figure 13*. Claude Frollo est représenté de trois quarts sur un fond noir avec les motifs d'une fenêtre en vitraux de couleur vert et jaune. Sa main posée sur cette fenêtre est comme un appel vers l'extérieur, vers la lumière. Or, cette lumière due aux vitraux de cette fenêtre est pâle, maladive voire blafarde. Elle n'est en aucun cas la lumière vivante de l'illustration de l'Esméralda dansante. Elle peut également signifier la froideur du cœur de ce personnage. Le fond noir se confond même avec sa cape ce qui n'est pas sans rappeler l'illustration de Pierre Gringoire (*Fig.8*). L'aspect distant de l'archidiacre présent

⁵¹ *Ibid.*, pp.240-241.

⁵² *Ibid.*, p.262.

dans le texte est traité de telle manière chez Lacombe que l'illustration donne une autre vision ou plutôt une autre mise en scène de Claude Frollo. Cette illustration pourrait donner une vision hautaine du personnage.

La représentation de Claude Frollo la plus juste est celle où il se trouve avec Quasimodo (Fig.14) mais dans le contexte de la relation du maître et de l'esclave. Car, il s'agit de ce genre de relation pour l'archidiacre.



14 - LACOMBE Benjamin, *Frollo et Quasimodo*, v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

« [...] la reconnaissance de Quasimodo était-elle profonde, passionnée, sans borne ; et quoique le visage de son père adoptif fût souvent brumeux et sévère [...], jamais cette reconnaissance ne s'était démentie un seul instant. L'archidiacre avait en Quasimodo l'esclave le plus soumis, le valet le plus docile, le dogue le plus vigilant. ⁵³»

Dans cet extrait qui sera complété par le suivant, nous commençons, nous lecteur, à voir un amour d'un fils à son père du point de vue de Quasimodo. En revanche, ce n'est guère le cas si nous nous plaçons du point de vue de Claude Frollo. Pour lui, Quasimodo n'est qu'un « esclave » et un « valet ». Ils forment à eux deux cette vision du maître et de l'esclave. Cette relation étrange est décrite dans l'extrait suivant :

« C'était une pauvre, gauche et maladroite organisation qui se tenait la tête basse et les yeux suppliants devant une intelligence haute et profonde, puissante et supérieure. Enfin et par-dessus tout, c'était reconnaissance. [...] Nous dirons donc que Quasimodo aimait l'archidiacre comme jamais chien, jamais cheval, jamais éléphant n'a aimé son maître. ⁵⁴»

Cette profonde « reconnaissance » de Quasimodo est représentée par Lacombe (*Fig.14*) dans une posture qui rappelle cette relation du maître et l'esclave mais aussi du maître et de l'élève. En effet, le spectateur peut remarquer une certaine profondeur par la position de Quasimodo qui est au premier plan de l'illustration et Claude Frollo est en retrait. Nous pourrions supposer que l'esclave et le maître ne forment qu'un seul corps. Mais cette illustration produite par une composition pyramidale a un sens de lecture parfaitement montré par Lacombe : le jeu de regards. Il y a donc un parallèle entre le deuxième extrait et les regards des deux protagonistes dans l'illustration. : « la tête basse et les yeux suppliants devant une intelligence haute et profonde. » Le lecteur-spectateur comprend que « la tête basse et les yeux suppliants » se reportent à Quasimodo. Or, sur l'illustration, un fait quelque peu étrange. Le regard de Claude Frollo est tourné vers le haut de l'illustration. Il indique par son regard qu'il faut aller chercher le hors-champ et donc comprendre que « les yeux suppliants » sont à la fois ceux de Quasimodo,

⁵³ *Ibid.*, p. 255.

⁵⁴ *Ibid.*, p.256.

dans le texte de Hugo mais que dans la représentation qu'en fait Lacombe, ces « yeux suppliants » sont à la fois Quasimodo et Claude Frollo.

Cette relation étrange initiée par les deux personnages nous mène vers une autre relation étrange de Claude Frollo : la passion de Claude Frollo pour Esméralda. Comment les deux artistes ont pu donner une image de cette passion ?

Il faut commencer avec un premier extrait où l'on voit Claude Frollo sur la galerie des chimères entrain d'observer Esméralda en contre-bas :

« Il était là, grave, immobile dans un regard et dans une pensée. [...] Mais dans toute ville, l'archidiacre ne regardait qu'un point du pavé, la place du Parvis ; dans toute cette foule, qu'une figure, la bohémienne. Il eût été difficile de dire de quelle nature était, ce regard, et d'où venait la flamme qui en jaillissait. C'était un regard fixe, et pourtant plein de trouble et de tumulte. Et à peine l'immobilité profonde de tout son corps, à peine agité par intervalles d'un frisson machinal, comme un arbre au vent, à la rigidité de ses coudes plus marbre que la rampe où ils s'appuyaient, à voir le sourire pétrifié qui contractait son visage, on eût dit qu'il n'y avait plus dans Claude Frollo que les yeux de vivant. [...] Alors il se replongea sous la voûte tortueuse de l'escalier en spirale, et redescendit. ⁵⁵»

La représentation de l'auteur est très claire : Claude Frollo regarde, ou plutôt est hypnotisé par l'Égyptienne. Il faut mettre en parallèle la représentation de l'auteur donc et celle de Lacombe (*Fig.15*).

L'illustration de Lacombe situe Frollo sur cette même galerie des chimères mais pas dans la même position. L'image représentée est donc le départ de Frollo lorsque que celui-ci, dans le texte, « se replongea sous la voûte ». Elle montre qu'Esméralda commence à prendre possession de l'esprit de l'archidiacre et ne le lâche pas. C'est une métaphore de l'artiste pour montrer cette passion dévorante de Frollo pour la bohémienne. Si nous imaginons cette passion visuelle d'après le texte, le seul moyen plastique est donc, comme l'a fait Lacombe, de faire flotter Esméralda comme un esprit. Cette présence d'Esméralda, pourtant, laisse présager

⁵⁵ *Ibid.*, pp.375-376.

qu'elle mourra à la fin du texte. Donc, il s'agirait pour l'artiste de préparer le spectateur et le lecteur de la version illustrée du texte, vers l'issue fatale d'Esméralda.



15 - LACOMBE Benjamin, *Claude Frollo hanté par sa passion pour Esmeralda*, v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

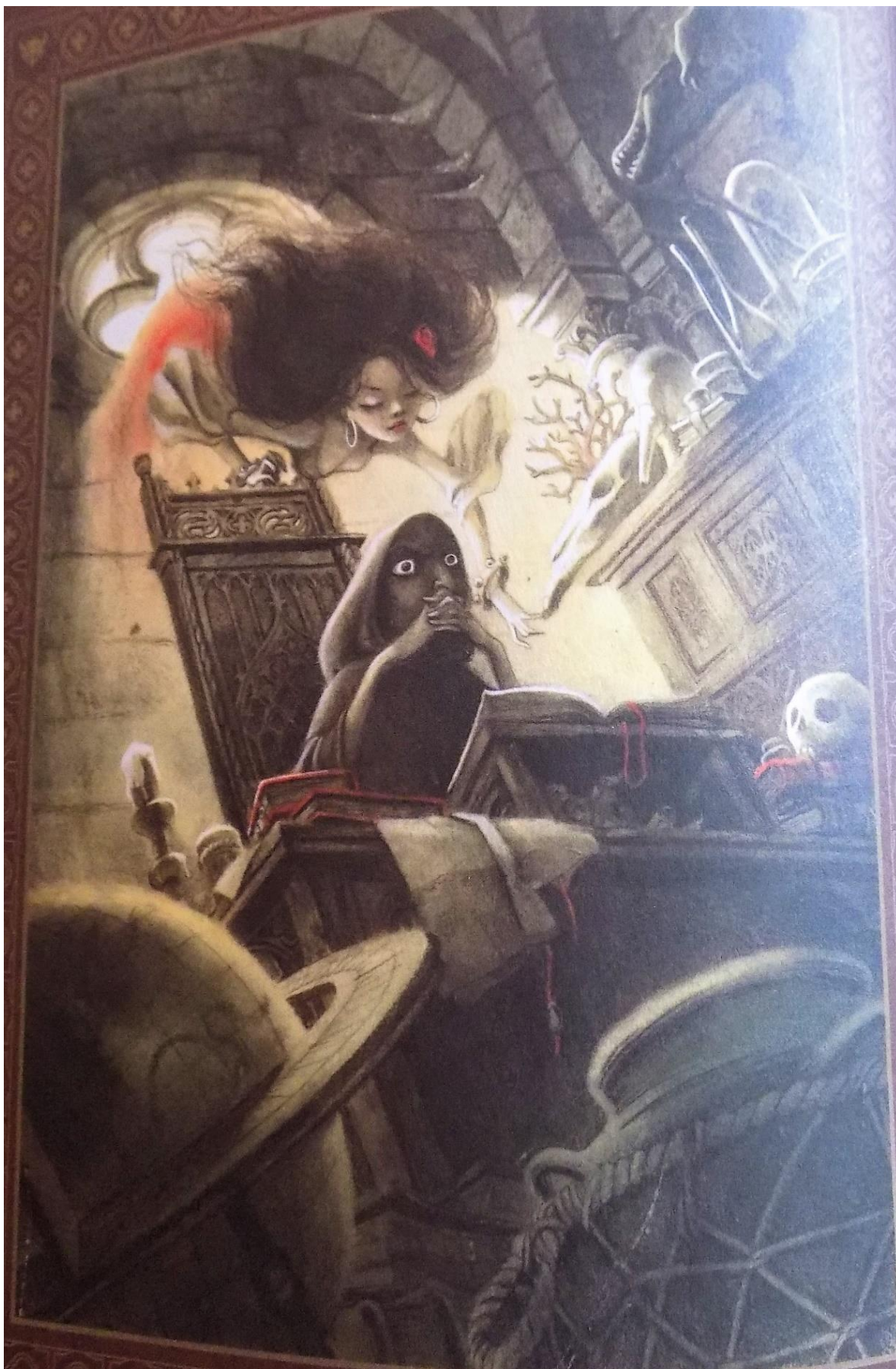
Cette passion de Frollo pour Esméralda est très importante car un deuxième passage montre une évolution de cette passion de Frollo. L'extrait qui suit commence avec un monologue de Charmolue qui prévoit le supplice d'Esméralda :

« — Cette bohémienne que vous savez bien, qui vient tous les jours baller sur le parvis malgré la défense de l'official ! Elle a une chèvre possédée qui a les cornes du diable [...] Le procès est tout prêt. Il sera bientôt fait, allez ! Une jolie créature, sur mon âme, que cette danseuse ! les plus beaux yeux noirs ! [...] [...] Dom Claude, abîmé en lui-même, ne l'écoutait plus. Charmolue, en suivant la direction de son regard, vit qu'il s'était fixé machinalement à la grande toile d'araignée qui tapissait la lucarne. En ce moment, une mouche étourdie qui cherchait le soleil de mars vint se jeter à travers ce filet et s'y englua. À l'ébranlement de sa toile, l'énorme araignée fit un mouvement brusque hors de sa cellule centrale, puis d'un bond elle se précipita sur la mouche [...].⁵⁶»

Ce qui est important dans cet extrait, c'est le moment où Frollo est dans ses pensées et où il regarde une mouche coincée dans une toile d'araignée. Ce passage de l'araignée est en fait une métaphore de cette passion : on ne sait pas qui est l'araignée et qui est la mouche en lisant l'extrait. Cependant, en analysant bien ce passage, on se rend compte que c'est Claude Frollo l'araignée et Esméralda la mouche. Mais cela peut être aussi l'inverse dans le sens où Esméralda, danseuse, envoie ses filets pour hypnotiser les gens qui la regardent danser dans le parvis de Notre-Dame.

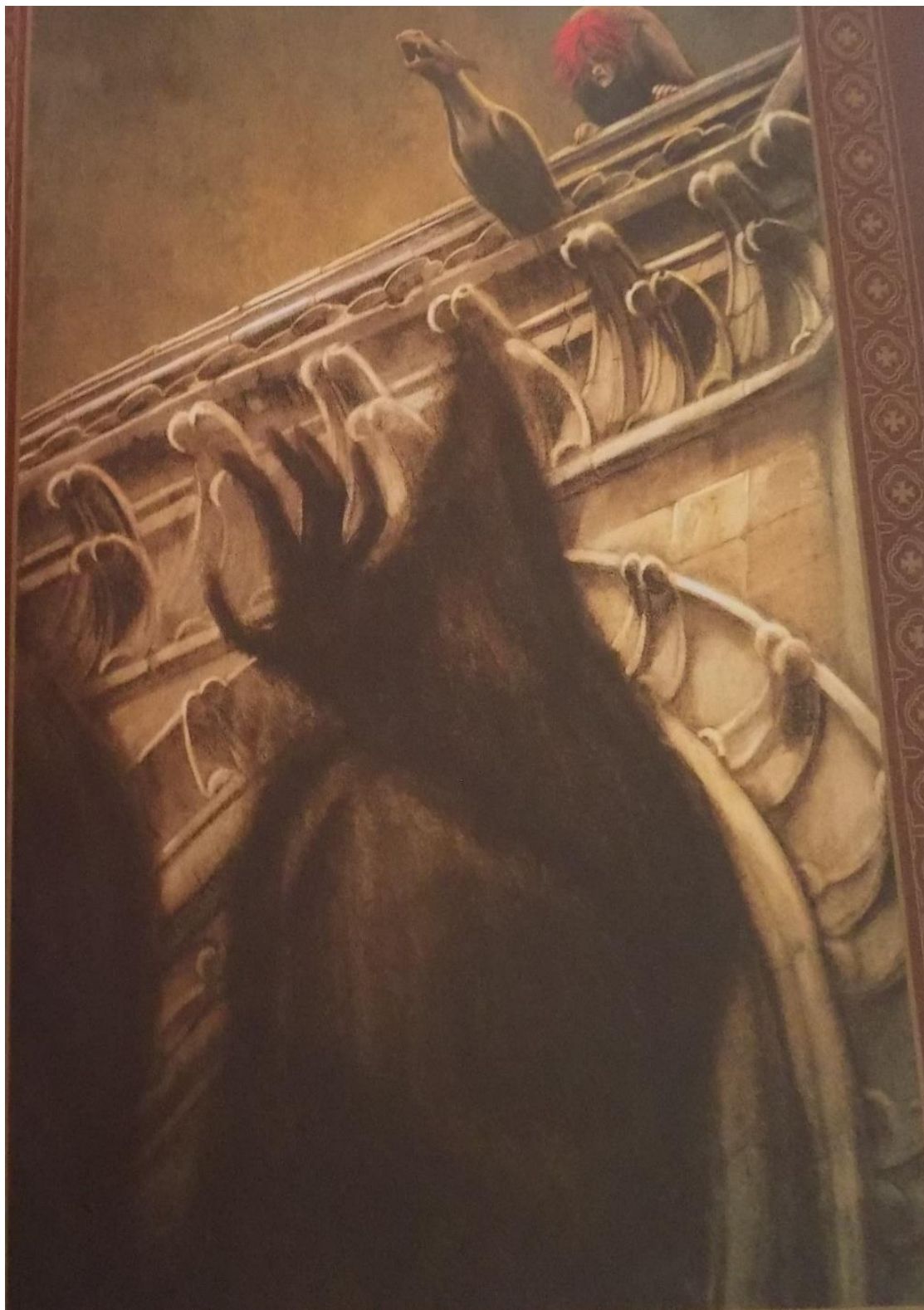
L'illustration de Lacombe (*Fig.16*), en revanche, est plus diffuse même par le traitement des couleurs. Les illustrations qui semblent toujours plus sombres pour correspondre à chaque personnage, ici, donnent une certaine lumière. Mais la scène que l'on peut regarder dans cette illustration peut rappeler ce passage produit pour le dessin animé de Walt Disney : où Claude Frollo face à sa cheminée est pris d'hallucination et voit Esméralda danser dans les flammes. Or, dans l'illustration (*Fig.16*), elle danse mais au-dessus de lui, de telle façon qu'il ne peut la voir. Elle représente cette araignée qui se jette sur la mouche « engluée dans la toile ».

⁵⁶ *Ibid.*, pp.409-410.



16 - LACOMBE Benjamin, *Claude Frolo pensant*, v2011, acrylique et peinture à l'huile.

Nous allons voir comment est représentée la chute de Claude Frolo illustré par Lacombe (Fig.17) et aussi par Gustave Doré (Fig.18).



17- LACOMBE Benjamin, *La chute de Claude Frolo*, v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

Commençons par l'extrait de texte concerné et, ensuite, nous ferons une comparaison de traitement de la scène par les deux artistes.

« Enfin l'archidiacre, écumant de rage et d'épouvante, comprit que tout était inutile. Il rassembla pourtant tout ce qui lui restait de force pour un dernier effort. Il se roidit sur la gouttière, repoussa le mur de ses deux genoux, s'accrocha des mains à une fente des pierres et parvint à regrimper d'un pied peut-être ; mais cette commotion fit ployer brusquement le bec de plomb sur lequel il s'appuyait. Du même coup la soutane s'éventra. Alors, sentant tout manquer sous lui, n'ayant plus que ses mains roidies et défaillantes qui tinssent à quelque chose, l'infortuné ferma les yeux et lâcha la gouttière. Il tomba. ⁵⁷»

Dans cet extrait, le lecteur lit et visualise du même coup le moment où Claude Frollo chute de la Cathédrale. Ici, tout y est clair. Prenons l'illustration (*Fig.18*) de Gustave Doré, un artiste illustrateur du XIX^{ème} siècle. Cet illustrateur a clairement représenté le moment où Claude Frollo perd son équilibre et qu'il est suspendu dans le vide.

Techniquement parlant, il s'agit d'un dessin où se mélangent fusain et craie blanche pour donner cet effet de brume et de vitesse. Or, ce dessin n'a que quelques détails qui montrent que l'action se passe au niveau des galeries de Notre-Dame. Il y a une perspective de fuite descendante partant du coin en haut à droite de l'illustration pour arriver sur la partie opposée du dessin. Cette diagonale coupe alors le dessin en deux parties : la partie supérieure est dominée par une nuance de gris produit par le fusain et le mélange de la craie pour les rehauts de blancs. De plus, cette partie est supervisée par Quasimodo. *A contrario*, la partie inférieure, quant à elle, est beaucoup plus sombre, où les détails de la cathédrale ne sont pas forcément visibles dans leur intégralité. Le spectateur peut remarquer alors que c'est Claude Frollo qui est le personnage important dans la partie inférieure. De cette façon, nous pouvons penser que la relation du maître et de l'esclave a changé. En effet, c'est Quasimodo qui domine son maître et non l'inverse. Donc il y a aussi la chute de position de Claude Frollo par la chute même dont il sera victime lors de sa perte d'équilibre.

Que penser alors de la représentation de Lacombe ? Cette illustration (*Fig.17*), contrairement à celle de Doré, est en couleur dont la dominante est ocre. Il y a toujours cette division

⁵⁷ *Ibid.*, p.694.

en deux parties illustrées par Doré (*Fig.18*) mais, ici, elle n'est plus diagonale mais bien au contraire, elle se fait verticalement. Il y a cet effet de lumière qui n'émane pas du ciel mais de la cathédrale même. Alors, elle devient un personnage à part entière de l'illustration.

La deuxième chose qui diffère de l'illustration de Doré est la chute. La chute est montrée dans cette illustration donc, il y a la violence de cette chute de l'archidiacre qui devient alors une sorte de spectre.

De ces trois représentations, il y a trois phases : la phase où Claude Frollo comprend l'issue fatale traduite par les mots de Hugo, la deuxième phase de la phase du déséquilibre dessinée par Doré et enfin la troisième où c'est la chute même de l'archidiacre.



18 - DORE Gustave, *La Chute de Claude Frollo*, fusain et rehauts de craie blanche sur papier vélin, 59,7 x 42,6 cm, Paris, Maison de Victor Hugo.

Cette fois-ci, nous allons analyser la dernière illustration (*Fig.19*) représentant Quasimodo et Esméralda. C'est la dernière image du roman mais aussi celle de l'édition illustrée par Lacombe.

Commençons par l'illustration. Elle représente donc les deux protagonistes opposés : l'un décrit comme un monstre, et l'autre comme la beauté. Cette illustration est une représentation de la mort. Mais c'est une mort qui semble paisible et belle. Ce qui peut montrer cette beauté de la mort est la position des corps mais également le fait qu'ils illuminent la scène. Cela montre que la difformité est annulée par la Mort même, car les deux protagonistes finissent tous deux en squelette et de cette manière, il n'y a plus de grandes différences entre les corps.

Du point de vue de la technique, c'est la lumière qui est importante. En effet, elle se diffuse dans la scène et ne montre que les corps regroupés. Les fleurs rouges donnent une autre forme de beauté et mettent plus de couleur sur la dominance ocre et noir. Cette couleur rouge attire donc l'œil du spectateur sur les quelques détails des corps.

Mais, qu'en est-il de la représentation de cette dernière scène dans le texte original :

« L'un de ces deux squelettes, qui était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux de robe d'une étoffe qui avait été blanche, et on voyait autour de son cou un collier de grains d'adrézarach avec un petit sachet de soie, orné de verroterie verte, qui était ouvert et vide. [...] L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrassé, était un squelette d'homme. On remarqua qu'il avait la colonne vertébrale déviée, la tête dans les omoplates, et une jambe plus courte que l'autre. Il n'avait d'ailleurs aucune rupture de vertèbre à la nuque, et il était évident qu'il n'avait pas été pendu. L'homme auquel il avait appartenu était donc venu là, et il y était mort. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière. ⁵⁸»

Cette scène montre alors la vision donnée par l'auteur à travers les yeux de deux nouveaux personnages qui ne sont guère mentionnés dans ce passage ci-dessus. Or, Hugo, lui, montre la différence entre les deux cadavres : l'un est toujours difforme et l'autre non, mais a quelques

⁵⁸ *Ibid.*, p. 700.

étoffes encore accrochées sur le squelette, ce qui n'est guère le cas dans l'illustration de Lacombe. L'auteur donne beaucoup plus de détails sur les cadavres que l'illustrateur, qui embellit la mort de Quasimodo et celle d'Esméralda. Ici, il y a une différence entre les traitements effectués par les deux artistes : l'un reste dans la noirceur, et l'autre donne plus de lumière là où il n'y en a pas.



19 - LACOMBE Benjamin, *Quasimodo et Esméralda*, v.2011, acrylique et peinture à l'huile.

En somme, cette idée que l'illustration complète la représentation de l'auteur est totalement justifiée de par les traitements des scènes des illustrateurs. Les illustrateurs, bien qu'ils aient un style très différent, complètent la représentation donnée en premier lieu par l'auteur. De plus, les techniques utilisées par ces illustrateurs montrent une facette de chaque roman : l'acrylique et le fusain de Lacombe et Doré pour *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et l'aquarelle et le graphite de Lee pour les histoires de Tolkien dont *Le Hobbit*. Or, les romans de Victor Hugo sont très noirs du point de vue de l'ambiance même de chaque histoire, d'où l'utilisation de matériaux qui sont opaques et très peu lumineux contrairement aux illustrations de Lee qui prouvent que la trame des histoires de Tolkien peut être légère et lumineuse. Cependant, les histoires de Tolkien sont peu lumineuses car par certains aspects comme la guerre ou par l'idée de l'anneau unique, qui fait ressortir une passion telle qu'il illustre la partie sombre de chaque être.

Il se peut que l'illustration de la première partie ne soit pas la seule idée fondamentale. Mais ce lien entre le texte et l'image semble fort entre ces deux textes : *Notre-Dame de Paris* et du *Hobbit*. Il faut alors se pencher sur le cas des illustrateurs qui ont écrit des textes et qui les ont illustrés eux-mêmes. Pour cette idée nous nous confronterons à deux monstres espagnols de l'illustration du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles : Luis Royo et Victoria Francès.

II- Quand les illustrations donnent plus à voir que le texte lui-même :

Avant de commencer une nouvelle analyse, les deux grandes parties qui vont suivre répondront à la deuxième grande problématique suivante : comment l'Artiste – l'écrivain et l'artiste – peut-il représenter une image : par « les mots » ou par l'art ? En effet, cette question est importante puisqu'elle montre que l'Artiste peut être à la fois l'écrivain et l'artiste.

Dans cette nouvelle partie, nous allons analyser deux artistes espagnols qui ont à la fois écrit et illustré leurs romans : Luis Royo et Victoria Francès. Chacun de ces deux artistes a une technique qui leur est propre dans la représentation. Didi-Huberman écrit que la peinture est liée à deux types de rejets : le « moins-dire » et le « moins-voir »⁵⁹. Ces deux notions consistent

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Op. Cit.*, p.80.

alors au statut de « l'éloquence muette⁶⁰ » et au statut de « tout montrer même l'invisible⁶¹ ». Ces deux notions peuvent être mises en lien avec les deux artistes espagnols.

a. ROYO Luis, *Dead Moon* :

Royo a travaillé l'illustration au début des années 80. De toute son œuvre, nous allons étudier *Dead Moon*, qui est un roman illustré et écrit par l'artiste lui-même. Ce roman a été publié en Espagne en 2009 et traduit, puis publié en français la même année aux Editions Milady dans la collection Graphics.

Il est intéressant de voir dans le travail artistique de Royo plusieurs parallèles que cela soit dans le domaine de l'art ou dans celui de la littérature. Avant de passer de porter notre regard sur ces différents points, il faut tout d'abord examiner ce qu'est l'illustration pour cet artiste et surtout comment les penseurs ont pu parler d'illustration ou plutôt de représentation.

Didi-Huberman a repris dans *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, une théorie de l'image qui semble pouvoir s'accorder avec les illustrations de Royo. « Aréopagite [dit qu'il existe] deux sortes d'images (*eikones*) : les unes sont 'façonnées à la ressemblance de leur objet', et les autres, au contraire, 'poussent la fiction (*plattomenos*, mot qui renvoie à l'idée [de la plasticité], du modelage) jusqu'au comble de l'invraisemblance et de l'absurde'.⁶² » Ces « deux sortes d'images » peuvent être liées dans une même image. En effet, si nous regardons les illustrations de Royo, nous pouvons voir un objet de ressemblance qui est le corps de chaque personnage et le côté fictionnel est alors perceptible par les techniques employées.

Parlons de la ressemblance de l'objet. Nous savons que Royo travaille autour du corps. Cela est perceptible par les proportions ; celles que l'artiste utilise sont celles établies par Polyclète avec *Le Doryphore* (Fig.20).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges, *FRA ANGELICO, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1990, p.56.



Figure 20 - Polyclète, *Le Doryphore*, v. 440 av. JC., bronze (pour l'original), marbre (pour les copies).

Cette œuvre d'art est à l'origine des théories de l'art sur l'harmonie du corps. De plus, l'idée de l'harmonie du corps a toujours été liée aux proportions et, pour Ansaldi, cela explique la « puissance des images »⁶³. Les proportions qui, calculées par le nombre de têtes, déterminent l'harmonie du corps dans l'art. Cette technique du calcul du nombre de tête est toujours utilisée pour vérifier que les proportions sont exactes.

Le corps est l'objet le plus représenté, comme dit précédemment, chez Royo. Toutes ses illustrations représentent des corps qu'ils soient féminins ou masculins. Elles provoquent toutes sans exception, chez le spectateur, une impression forte de transcendance pour certaines d'entre elles mais également d'une certaine gêne pour d'autres. Ce sentiment de transcendance n'est pas seulement provoqué par la représentation même de l'illustration mais par quelque chose qui serait de l'ordre du sensible : « [I]es fonctions de l'âme [interagissent] avec la fantaisie et les images en provenance du corps. La construction des images s'explique par une dynamique qui permet à la puissance de l'âme d'utiliser l'action exercée par le *spiritus* des sens.⁶⁴ » Si nous suivons cette pensée d'Ansaldi, c'est grâce à l'âme que les images deviennent puissantes et provoquent ainsi chez le spectateur une idée de beauté. Ici, la beauté chez Royo est à la fois transcendante et provocante. Il décrit lui-même ses planches, ses illustrations, à travers une vidéo explicative sur *Dead Moon*, en ces termes :

« En fait, comme l'histoire englobe la description des personnages, les atmosphères et tout le reste, il y a des images où l'ambiance scénique est primordiale, l'intensité dramatique, davantage que dans d'autres images centrées sur la description soignée d'un personnage, les détails, son anatomie. Il y a des planches qui évoquent surtout, avant tout, l'intensité dramatique de la scène, de cet instant-là. Alors le style y est bien plus ample, pour révéler toute la brutalité de la scène à cet instant précis mieux que ne le ferait un travail de détail soigné pour chaque élément. Il y a aussi des planches basées exclusivement sur la peinture à l'huile. Pour rien au monde je n'y mettrais aéroglyphes ou autres, parce qu'en ces instants de l'histoire bien déterminés il faut avant tout créer une atmosphère.⁶⁵ »

⁶³ ANSALDI, Saverio, *L'Imagination fantastique, images, ombres et miroir à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres coll. L'Ymagier, 2013, p.214.

⁶⁴ *Ibid.*, p.72.

⁶⁵ ROYO, Luis, *À propos de Dead Moon*, 2009, 00min00 – 01min19.

Il explique les techniques qu'il utilise pour donner, créer des ambiances bien différentes des unes des autres. Les aéroglyphes servent à donner un effet brumeux alors que l'huile, quant à elle, sert à faire des détails, donner un aspect lisse à l'image. Ces techniques sont – ce que nous pouvons appeler vulgairement – sa marque de fabrique et donnent à voir une certaine beauté.

Présentons maintenant le roman en lui-même. Il s'intitule *Dead Moon*. Le titre est l'essence même du thème abordé au fil des pages.

« Pour ne pas me répéter dans les images du livre [...], je voulais trouver une solution pour qu'au fil du livre surgissent différentes nuances. Et même les personnages principaux sont dessinés avec de différentes techniques et donnent ainsi d'autres sensations plastiques. [...] Certaines illustrations sont simplement de la peinture à l'huile, très classique. Dans d'autres, j'utilise l'aéroglyphe, des techniques mixtes.⁶⁶ »

L'intérêt pour Royo est de faire naître une sensation différente dans chaque illustration comme il aime à le répéter. Nous verrons de quoi il retourne très exactement lors de l'analyse du roman. Les techniques font beaucoup de choses pour donner un résultat final de chaque représentation mais l'artiste insiste sur un fait très important pour lui en tant qu'illustrateur :

« [j]e voulais créer une histoire qui soit comme dans les premières BD : **[l'image et sa légende]** sans perdre de vue ce qu'est un livre d'illustrations. Dans un livre d'illustrations, l'image donne beaucoup d'informations, qu'elle soit plus ou moins élaborée, qu'elle remplisse toute une page [...] Beaucoup d'informations viennent de l'image elle-même. **[Je voulais que ces données qu'apportent les images ne se répètent pas dans le texte.]** Que l'image soit fondamentale même pour certains éléments du récit.⁶⁷ »

Il donne ici sa définition de ce que doit être une illustration. Une illustration, si nous reprenons sa définition, doit à la fois correspondre au texte et être implicite au texte, c'est-à-dire qu'elle

⁶⁶ ROYO, Luis, *Entretien avec Luis Royo*, 2009, 10min38 – 11min49.

⁶⁷ *Ibid.*, 5min47 – 6min28.

ne doit en aucun cas se répéter au travers des mots. Or, aujourd'hui, l'illustration se base sur le texte mais change seulement de point de vue comme nous l'avons vu précédemment dans certaines illustrations de Lacombe. La définition de Royo sur l'illustration est intéressante car elle permet de montrer que l'illustration n'est pas un art comme les autres. En effet, elle permet au lecteur de comprendre l'ensemble du tissu littéraire développé par l'auteur à travers les matériaux, les techniques et par conséquent les nouvelles situations représentées par l'artiste-illustrateur.

L'histoire écrite par Royo raconte comment deux personnages destinés à se haïr, s'aiment et se désirent et provoquent la destruction de la ville. Il s'agit d'une histoire qui n'est pas sans rappeler *Roméo et Juliette* de Shakespeare et la destruction de Sodome et Gomorrhe. Il peut s'agir de références fortuites décelées par le lecteur puisque Royo n'en fait aucunement référence. En revanche, il précise le symbolisme – qui est important dans ce roman – des deux personnages principaux :

« Lune, c'est la féminité, la magie, c'est la princesse de la famille You. Elle est préparée à l'art des sortilèges et de la sorcellerie. Elle représente l'obscurité, ce qui est ténébreux et spirituel. Elle est pleine de haine, de vengeance. C'est le côté féminin, lunaire, d'où son nom : Lune. C'est le côté ésotérique. Mars, c'est la masculinité, la lumière plane, le soleil. C'est un guerrier dont la vie est guidée par le sens du devoir. C'est le rationnel, sanglant. C'est l'épée.⁶⁸ »

Ici, la présentation des deux personnages montre une opposition très forte entre Lune et Mars. Ce qui pourrait être intéressant, c'est de voir si Royo a continué dans cette voie jusque dans les illustrations descriptives de Lune et Mars.

Nous allons analyser six extraits. Le premier est constitué d'un texte et de deux illustrations.

« Les plis de la soie écorchaient sa peau diaphane. Comme toutes les nuits de pleine Lune, elle marchait sous l'astre. Elle

⁶⁸ *Ibid.*, 3min01 – 3min59.

déambulait d'un côté à l'autre du haut donjon, et sur ses jambes délicates et flageolantes perlaient de petits filets de sang. Comme chaque nuit, la Lune immaculée traversa le ciel, au loin, et croisa le regard de la fille à la peau blanche venue s'offrir à elle. Elle se couvrit et redescendit vers les quartiers d'habitation de la forteresse.⁶⁹ »

Lorsque le lecteur lit ces quelques lignes, il peut y voir un parallèle entre le personnage et l'astre blanc. Ces lignes présentent le personnage féminin. Royo donne des adjectifs très intéressants comme : « sa peau diaphane », « ses jambes délicates et flageolantes ». Ces trois adjectifs donnent des indications sur la protagoniste. En effet, elle a une peau fine et donc très pâle. L'adjectif « flageolant » montre la fragilité de la jeune femme. De plus, même ses vêtements la blessent : « [l]es plis de la soie écorchaient sa peau [...] sur ses jambes délicates et flageolantes perlaient de petits filets de sang.⁷⁰ »

Le parallèle avec la Lune va au-delà de la peau pâle de la jeune femme. La solitude de l'astre répond à celle du personnage. De plus, la lune est immaculée alors, par opposition, la jeune femme, qui se nomme Lune, quant à elle, est maculée de sang. L'astre blanc possède une majuscule ce qui la personnifie. Cela met un doute au lecteur sur qui est Lune, l'astre ou le personnage ? Ce phénomène va se répéter tout au long du roman illustré.

⁶⁹ ROYO, Luis, *Dead Moon*, Paris, Milady coll. Graphics, 2010, p.10.

⁷⁰ *Ibid.*



Figure 21 - ROYO, Luis, *Luna y Luna*, 2007, acrylique à l'aérographe et huile sur papier, 47x70cm.



Figure 22 - ROYO, Luis, *El descenso de la cuarta luna*, 2007, acrylique à l'aérographe et huile sur papier, 50x70cm.

Parlons des deux illustrations (*Fig.21* ; *Fig.22*). La première illustration (*Fig.21*) présente artistiquement parlant Lune et la lune. Les lignes de constructions mettent en avant le lien évoqué dans l'extrait, entre Lune et l'astre lunaire. Ces lignes de perspectives attirent l'œil du spectateur sur la silhouette de Lune. La chromatique de cette illustration est importante car elle est en opposition avec la seconde illustration (*Fig.22*). Dans la première illustration, la chromatique est à dominance blanche ce qui donne un effet de froideur à l'image. De plus, la scène est brumeuse et de nuit, ce qui accentue cette sensation visuelle. Les techniques utilisées par Royo sont, ici, la peinture à l'huile, ce qui permet d'avoir un rendu lisse et lumineux au décor, sur le personnage et de l'astre. La brume, quant à elle, est travaillée à l'acrylique à l'aide de l'aérographe. Ce mélange de technique donne plus de relief à l'illustration, plus de réel. D'ailleurs, un grand nombre des illustrations de Royo a ce mélange de techniques, ce qui est devenu sa touche artistique.

Le regard de Lune est tourné vers le spectateur, ce qui l'implique dans la scène comme témoin. La luminosité de l'illustration joue également sur la silhouette du personnage de façon étrange, presque à la rendre irréaliste, fantomatique. De plus, le mouvement des plis de vêtements et des cheveux accentue cette vision du personnage. Le spectateur peut voir un détail qui n'est pas mentionné dans l'extrait : les pieds ensanglantés. Ce détail démonte l'hypothèse de l'aspect spectral de Lune.

Voyons ce qui se passe dans la seconde illustration (*Fig.22*). Elle montre le personnage de Lune différemment. Ici, la jeune femme apparaît avec de la volonté, de la détermination. Elle est en position de force. Elle affronte le spectateur, elle semble même le défier.

Toute la perspective met l'accent sur un nouveau jeu entre l'astre et Lune. Ce jeu de perspective émet une nouvelle hypothèse : Lune descendrait de l'astre même ce qui est suggéré par la pâleur de sa peau accentuée par un aplat blanc pour imiter la poudre de riz, qui est utilisée comme maquillage en Asie.

Cette illustration est en opposition avec la précédente. En effet, dans la première la jeune femme semblait être un fantôme. Ici, au contraire, le corps est tout en mouvement puisqu'elle descend un escalier. D'ailleurs la posture n'est pas sans rappeler *La Naissance de Vénus* de Botticelli, peinte entre 1484 – 1485 (*Fig.23*). La représentation de Lune fait écho à sa fragilité, bien plus que dans l'illustration précédente. Nous pouvons voir que la peau est ensanglantée par des petits filets de sang, ce qui prouve la fragilité de la jeune femme.

La chromatique ici est chaude et cela est dû au manteau rouge et aux braseros au sol qui réchauffent l'atmosphère. L'ambiance donne une image différente du personnage.

Au final, ces deux illustrations se complètent et se contredisent puisque l'une est froide et l'autre est chaude. La posture du personnage féminin indique une sorte de dualité dans un même corps. Ces deux illustrations sont annonciatrices de l'histoire à venir et préparent ainsi le spectateur.

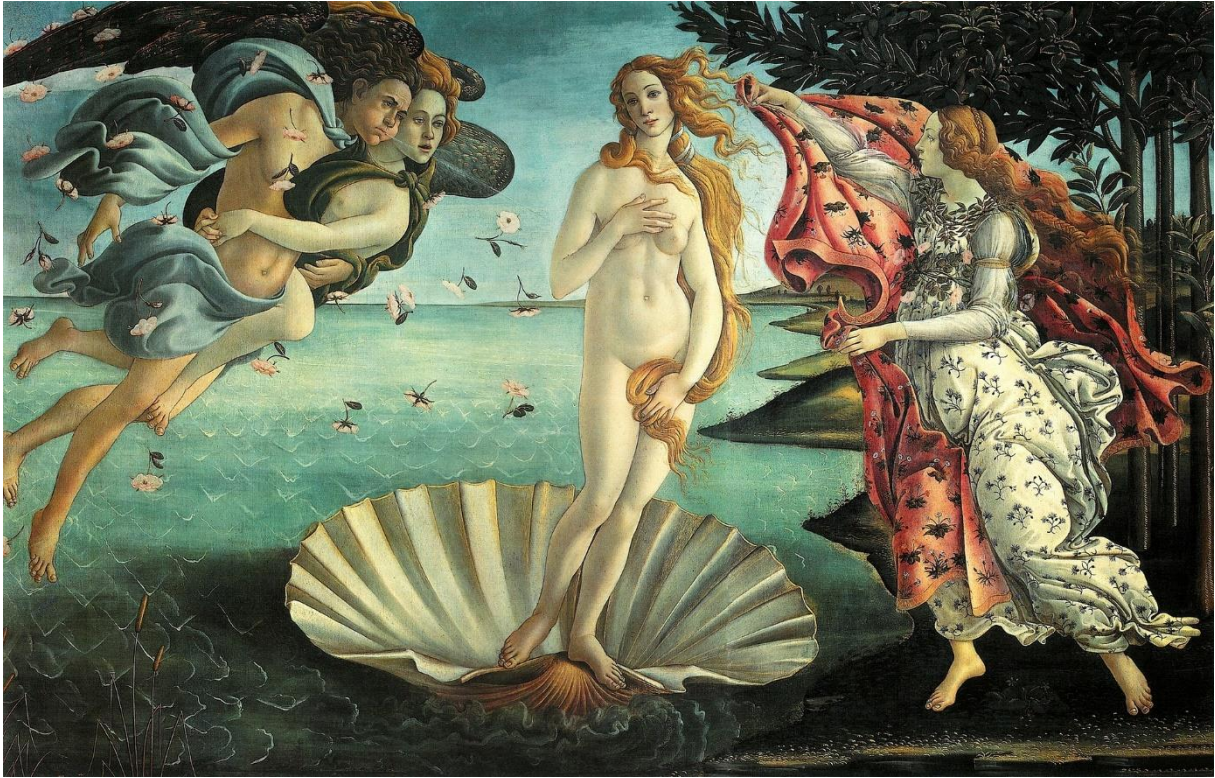


Figure 23 - BOTTICELLI, Sandro, *La Naissance de Vénus*, 1484-1485, tempera maigre, 172,5x278,5 cm, Florence, Musée des Offices.

Passons maintenant au deuxième extrait qui présente un autre personnage important : Mars.

« La coupe ciselée roula sur le sol, éparpillant le vin. La main la suivit et, après elle, le corps athlétique de l'homme qui s'évanouit et demeura étendu, grotesque, sur un amoncellement désordonné de tapis, de draps et de coussins. Son visage imbibé d'alcool se perdait dans cet enchevêtrement de tissu. Un coussin reçut une larme, un autre des relents de vinasse, comme chaque nuit de pleine Lune.⁷¹ »

⁷¹ *Ibid.*, p.19.

Le lecteur est face à un personnage « imbibé d'alcool ». Les termes qui le définissent sont en opposition : « corps athlétique », « étendu, grotesque ». Cette opposition dans cette description, est due au fait que le corps soit musclé mais qu'il soit momentanément incapable de toute contenance. Il y a une forte symbolique autour de la lune, comme si, c'était le moteur de l'histoire.

Une nouvelle fois, cette personnification de la lune est utilisée par l'auteur. Il crée un nouveau lien avec ce nouveau personnage. L'énumération des propositions est importante car elle accélère le passage de présentation. C'est comme si la présentation par les mots de Royo n'était pas assez forte, et qu'il lui fallait trouver un autre moyen de présenter le personnage de Mars.



Figure 24 - ROYO, Luis, *Sangre o vino*, 2008, graphite acrylique à l'aérographe et huile sur papier, 50x70 cm.

Le personnage, ainsi représenté (*Fig.24*), est positionné de trois quarts et prend les deux tiers du support. Son regard est fixé sur celui du spectateur. Tout dans la posture montre la force, la puissance de l'homme. Les traces de sang accentuent ce fait. D'ailleurs ces traces de sang mettent en évidence l'aspect « réel » du personnage. L'imitation du réel est quelque chose d'important pour Royo, car elle met plus de force dans la représentation romanesque et, ici, artistique.

Mars est l'archétype du guerrier de par la posture et par le regard de défi qui est lancé. Cette illustration pourrait être une allégorie de la guerre ou bien l'une des nombreuses représentations du romain Mars, dieu de la guerre. D'ailleurs, il est fort possible que ce nom soit usité à ces fins-là. À cette hypothèse, s'ajoute la couleur rouge. Elle a de nombreuses connotations mais, ici, elle représente à la fois le sang et le vin. Le sang est souvent considéré comme le symbole de la vie. Mais, dans cette illustration, il semblerait que le sang ait coulé en abondance et que le souffle de vie ne soit plus. Le spectateur pourrait supposer que Mars aurait été couvert de ce fluide corporel et aurait taché le tissu derrière lui. Même le vin renversé a des allures de sang. La chromatique joue sur un jeu de lumière ce qui rend l'illustration très claire, lumineuse *a contrario* des deux précédentes. Cette illustration attire du spectateur et symbolise la masculinité de l'atmosphère.

Le troisième extrait donne une nouvelle image de Lune. Voici l'extrait :

« [...] Le matin, ses appartements se remplissaient d'entremetteuses qui la déshabillaient et lui disaient où trouver, dans la cité, le jeune homme le mieux bâti et le plus sain. Puis sa garde personnelle le lui amenait sans tarder. Mais la rencontre connaissait toujours le même dénouement : le jeune homme inconnu était poussé jusqu'à son lit, débordant d'énergie, et ses yeux s'enflammaient à la vue de la peau blanche et nue de la princesse. Le cortège de sorcières psalmodiait ses incantations rythmiques, imprégnait les draps d'huiles aphrodisiaques et effeuillait des milliers de roses pour former un lit de pétales doux et parfumé.⁷² »

Nous retrouvons Lune dans une scène qui se veut érotico-romantique par la mention des roses et des huiles aphrodisiaques. Le but de cet extrait est la fécondité de Lune. Donc, elle est réduite à engendrer, à poursuivre la lignée des You. Même l'auteur semble intensifier cette

⁷² *Ibid.*, p.38.

vision de la femme, comme un être de reproduction. Ici, l'image de la féminité est dépouillée de toute sensualité, elle est devenue un objet de désir. Le désir n'est que pour les hommes qui sont présentés à Lune : « le jeune homme inconnu était poussé jusqu'à son lit [– celui de Lune –], débordant d'énergie, et ses yeux s'enflammaient à la vue de la peau blanche et nue de la princesse⁷³ ». Dans ce petit bout de texte, l'auteur n'apporte qu'un petit éclaircissement à l'illustration (Fig.25) qui dévoile davantage de chose que l'extrait.



Figure 25 - ROYO, Luis, *Désillusion*, 2008, acrylique à l'aérographe et huile sur toile, 50x70 cm.

⁷³ *Ibid.*

Dans cette illustration (*Fig.25*), nous voyons Lune sur le lit recroquevillée sur elle-même, le regard perdu, et un mort, au pied de ce même lit. La scène est lumineuse malgré l'évènement qui vient de se produire. Cet évènement est la suite logique pour chaque homme qui est poussé vers Lune. Nous pouvons apercevoir du sang sur les lèvres de la jeune femme. Ce sang pourrait être celui de l'homme.

Il y a une ligne descendante qui part de la jeune femme au centre de l'image, pour aller vers le cadavre qui est au premier plan, couché sur le sol. Cette ligne est accentuée par la fumée épaisse et blanchâtre, elle-même travaillée avec l'aérographe. Cette fumée pourrait être le symbole d'une barrière invisible qui entoure la princesse et la rend ainsi inaccessible. Cette fumée émane des bougies qui ne sont que des silhouettes.

Parlons de la posture de la jeune femme. Elle est recroquevillée au bord du lit et cela semble indiquer la lassitude de ces rencontres où chaque homme ne cesse de mourir. Lune regarde quelque chose ou quelqu'un en dehors de la scène. Donc il y a un hors-champ intéressant. Ce hors-champ indique que l'espace est beaucoup plus grand qu'il n'y paraît dans l'illustration.

Les couleurs sont à la fois brunes, ocres et blanches avec quelques touches de rouge et de bleu. Ces couleurs donnent une ambiance chaude et mystérieuse. L'ambiance de la scène est ambiguë grâce aux couleurs, et mystérieuse due à la fumée. Cependant, le cadavre de l'homme alourdit l'ambiance. Comment est-il mort : par le contact avec la peau de Lune ?

L'homme est couvert d'une sorte de manteau qui le couvre, seule, la tête dépasse. Le manteau ou le drap est taché de sang. Ces taches sont éparées sur le corps. Les taches de sang, que ce soit dans cette illustration ou dans les autres, sont très étranges. La couleur est rouge vif, ce qui rappelle le rouge des tatouages de Lune. Nous pouvions donc penser que ce sang n'est que de la peinture car le sang est bien plus sombre, et gluant dans la réalité. Or, dans les illustrations de Royo, la représentation du sang est fluide et très pâle.

Cette illustration laisse au spectateur une sensation de gêne et une position de voyeur.

Passons au quatrième extrait qui est une nouvelle rencontre entre Mars et Lune. En effet, ils se sont rencontrés lors de leur enfance lorsque la famille You a été décimée et dont la seule survivante est la jeune princesse.

« À l'entrée de la grande salle se découpèrent plusieurs formes obscures. L'atmosphère se glaça. L'une des silhouettes s'avança et ouvrit sa cape. Un magnifique corps féminin se découvrit, la

peau blanche parsemée de signes. Un relent de mort envahit les poumons de Mars, le rendant incapable de prononcer le moindre mot. Lorsque la délicate jeune femme ôta sa capuche, de longs cheveux noirs tombèrent en une cascade sombre et des yeux de Lune apparurent sur le visage le plus beau qu'il ait jamais vu. Mars se cramponna à son siège, bouche bée. Un silence sépulcral s'empara de tout le palais. Les soldats et les invités demeurèrent paralysés, sans qu'on sache si c'était dû à la puissance des pouvoirs de la princesse ou seulement à sa beauté éblouissante.⁷⁴ »

Dans cet extrait, le lecteur est face à une scène où « des formes obscures » déferlent dans la grande salle du clan de Mars. Il y a un jeu entre la description du personnage de Lune et l'atmosphère pesante. En effet, l'auteur écrit : « [l']atmosphère se glaça.⁷⁵ ». Cela indique au lecteur que l'ambiance de la grande salle devait être joyeuse mais ce n'est qu'une supposition.

Il y a un lexique autour du corps : « corps féminin », « la peau blanche », « les poumons de Mars », « long cheveux noirs », « des yeux de Lune », ou encore « le visage ». Ces termes, en grande partie, sont attribués à Lune. Elle est ici le personnage central de la scène qui rend hagards tous les soldats de Mars. Et même ce dernier est incapable de dire « le moindre mot ». Elle laisse une empreinte à la fois sur les soldats mais également sur le lecteur. Le lecteur est, comme les soldats, passif, hébété ~~sur~~ devant cette scène qui défile sous ses yeux par les mots et par l'illustration (*Fig.26*).

Dans cet extrait, il y a cette notion de mort qui est omniprésente dans ce roman. Cette mort suit Lune et envahit « les poumons de Mars » mais nous pouvons supposer que cette mort envahit n'importe quels poumons.

Revenons à Lune qui prend une place importante dans l'extrait. Voyons, comment elle est traitée dans l'illustration (*Fig.26*) qui suit ce passage.

⁷⁴ *Ibid.*, p.72.

⁷⁵ *Ibid.*



Figure 26 - ROYO, Luis, *El sueño de la luz pálida*, 2009, acrylique à l'aérographe et huile sur papier, 56x70 cm.

Nous voyons Lune de dos, sur la pointe des pieds et qui semble être à la fois dans une position de domination et d'hésitation. Ce qui peut impressionner sur le dessin, c'est le détail du tatouage. Ce tatouage est sinueux et suit la courbure du dos du personnage. Ensuite, il descend sur les jambes. Il englobe les bras, le cou et le visage de Lune. Cette façon de traiter le tatouage sur ce corps n'est pas sans rappeler une pieuvre qui envahit peu à peu son espace. Ici, l'espace du tatouage est le corps et le motif n'est pas une pieuvre mais un dragon. Le dragon est synonyme de puissance, de force. Il est également considéré comme le plus puissant des gardiens dans la tradition chinoise. Au vu de la scène par l'extrait, nous pouvons émettre l'hypothèse que le dragon agit plus comme protecteur, comme gardien que comme symbole de la force. De plus, si nous nous souvenons des illustrations précédentes, un détail est important : les tatouages. Tous les tatouages de Lune sont différents à chaque nouvelle représentation. Il est écrit dans le roman que « les tatouages disparaissaient le jour suivant⁷⁶ ».

Donc, ce tatouage ne fera pas exception à la règle, il disparaîtra également. Ce tatouage qui initie le mouvement dans l'image, peut être comparé à un vêtement. D'ailleurs, le seul vêtement mentionné dans le texte, et qui est donc visible dans cette illustration, est la cape. La cape essuie un mouvement de rotation dont nous ne savons pas si c'est pour la retirer ou bien la remettre. Cette cape est brumeuse, quasiment inexistante aux extrémités. Cependant, les coups de pinceaux indiquent clairement le contraire. Le mouvement de la cape est le seul mouvement perceptible dans l'image et lui donne de la vie. En effet, la position de Lune peut faire penser à celle d'une statue, car même ses cheveux n'ont aucun mouvement.

Le regard de Lune est pensif et plonge vers le sol. Elle ne défie ni le spectateur, ni qui que ce soit d'autres. Lune semble être dans un état second ce qui contraste avec le texte. Bien, qu'il n'y ait aucune information, nous pouvons très bien imaginer Lune, pleine de détermination et de défis. Or, l'illustration montre le contraire. Il est possible que Royo ait peint Lune de cette façon afin de perturber le spectateur.

Passons au cinquième extrait. Celui-ci concerne le personnage de Mars. Voici l'extrait :

« [L]es blessures ne cessaient d'apparaître sur sa chair. La fille à la peau blanche continuait de le torturer, au-dehors comme au-dedans. Il jeta un rapide regard à son épée en se couchant et étouffant ses désirs de guerre.⁷⁷ »

⁷⁶ *Ibid.*, p.35.

⁷⁷ *Ibid.*, p.90.

Ce rapide extrait parle de « blessures » que Lune lui aurait infligées. Ce terme fait partie d'un lexique qui définit Mars : « blessures », « torturer », « épée » et « désir de guerre ». Il y a tout de même une contradiction dans ce personnage. « Il jeta un rapide regard à son épée en se couchant et [**étouffa ses désirs de guerre**]⁷⁸ ». L'expression « étouff[er] ses désirs de guerre » : une expression qui mérite réflexion car Mars est un guerrier, les batailles semblent être son quotidien. Alors pourquoi faire taire ce désir alors que son clan n'est que guerre ? Est-ce parce que cet extrait intervient après sa seconde rencontre avec la princesse Lune ? Ces hypothèses sont surtout le moyen pour le lecteur de mieux cerner ce personnage qui semble ambiguë, en totale contradiction avec ce qu'il est et en proie au doute. Voyons maintenant, ce qui se passe dans l'illustration.

⁷⁸ *Ibid.*



Figure 27 - ROYO, Luis, *Elección*, 2009, acrylique à l'aérographe et huile, 50 x 65,5 cm.

Dans cette illustration (*Fig.27*) de Mars, le protagoniste est seul au centre de l'espace. La diagonale entre le personnage est importante puisqu'elle montre un lien entre Mars et l'épée. Cette épée est travaillée en raccourci et rappelle le raccourci des jambes de Mars. Le principe du raccourci est de travailler les échelles de proportions. Cela sert à faire paraître un personnage ou un objet soit plus petit, soit plus grand, ici, il s'agit d'un corps. Donc le raccourci permet de donner l'impression que Mars est accablé par le doute.

Les couleurs utilisées sont à la fois chaudes et froides ; elles provoquent ainsi une ambiance ambiguë déjà repérée dans l'extrait. La chaleur vient des ocres, des jaunes et du marron pour recréer la carnation de la peau qui semble très réaliste. En revanche, le froid de l'image vient de la brume grise et bleutée rehaussée de blanc. Le tout ajoute à cette atmosphère une touche de mystère et de solitude. Le personnage de Mars est isolé dans la brume. La représentation d'isolement de Mars n'est pas sans rappeler celle de Lune (*Fig.21*).

Le sang rappelle, ici par de simples petites touches, les blessures qui sont évoquées dans l'extrait. Mais ce n'est qu'un rappel artistique.

Le regard de Mars n'est pas sans rappeler celui de Lune dans l'illustration précédente (*Fig.26*). Il y a un fort parallèle entre les deux. Comme si ces deux illustrations préparaient le spectateur à un évènement concernant les deux personnages.

Passons au sixième et dernier extrait qui est constitué de pas moins de quatre illustrations.

« [Son destin] ne tarda pas à arriver. Alors que la Lune réapparaissait dans les cieux, la silhouette du vaillant guerrier se dessina dans l'encadrement de la porte. Mars apparut seul, les yeux rouges emplis de furie et la peau teintée de sang. En entrant, sans quitter Lune des yeux, il fit rouler la tête de la vieille sorcière Can qui se tenait aux pieds de la princesse, faisant brutalement taire ses incantations. Lune ôta sa cape et resplendit, blanche comme une étoile. Des dizaines de rayons déchirèrent le ciel. Le tonnerre explosa aux oreilles des guerriers qui luttèrent au pied de la tour. Les rivières commencèrent à déborder et les volcans rugirent, expulsant de leurs cratères des vapeurs denses. Elle brandit son épée qui vint heurter celle de Mars. Parant l'attaque, il la désarma puis, d'un violent coup de pied, il brisa en deux l'arme tombée à terre.

La lame noire du prince s'éleva de nouveau et trancha net le vêtement fin de la princesse qui glissa au sol. Son corps apparut, éblouissant et pâle, sans une égratignure. Il lâcha son épée, cette arme mate et obscure, à l'aspect terrible, qui avait ôté la vie à toute sa famille. Et Mars ne put rien faire d'autre que s'approcher d'elle et la prendre dans ses bras comme il l'avait fait lorsqu'elle était enfant. Le contact de leurs peaux les enflamma tous les deux comme s'ils étaient des torches. Les lèvres rouge sang de Mars s'unirent à celles, noires de mort, de Lune et les symboles malins disparurent de sa peau.⁷⁹ »

Dans ce long extrait, le lecteur fait face à l'ultime rencontre entre les protagonistes. Décomposons le passage en trois paragraphes :

- « [Le destin] ne tarda pas à arriver [...] de leurs cratères des vapeurs denses. »
- « Elle brandit son épée [...] tombée à terre. »
- « La lame noire [...] disparurent de sa peau. »

Le premier passage montre le début de la fin des deux personnages. Lune n'y est que mentionnée : « sans quitter Lune », « Lune ôta sa cape ». L'astre lunaire a encore la personification. Dans ce passage, les astres ont une importance car ils symbolisent la princesse qui selon les dires de Royo représente la lune, la féminité. Ces astres sont liés à Lune et inversement, d'où la comparaison entre ce personnage féminin et une étoile : « Lune ôta sa cape et resplendit blanche comme une étoile. »

Il y a une opposition dans cette partie du texte entre la beauté qui émane de Lune et la guerre amenée par Mars et ses soldats. L'effet est accentué par le décor, la nature : « [d]es dizaines de rayons déchirèrent le ciel », « [l]e tonnerre explosa [...] », « [l]es rivières commencèrent à déborder », « les volcans rugirent, expulsant de leurs des vapeurs denses ». Ce décor, cette description est celui, celle d'une scène apocalyptique qui peut rappeler la destruction de Sodome et Gomorrhe, mentionnée dans la genèse.

Le deuxième passage concerne le combat entre Mars et Lune. Ce paragraphe donne l'impression que ce combat entre les protagonistes ne dure que quelques secondes. Cette impression est donnée par la rapidité de la succession des différentes propositions subordonnées. Ce passage rapide est en opposition avec le premier qui est lent.

⁷⁹ *Ibid.*, p.118.

Le troisième paragraphe est tout aussi rapide. Il y a une nouvelle trame qui fait son apparition : l'érotisme. Le lexique – toujours le même depuis le premier extrait à la page 10 – prend une autre dimension : « le vêtement de la princesse [...] glissa sur le sol », « son corps », « éblouissante et pâle », « leurs peaux », « les lèvres ». Ces termes engagent la partie érotique entre les deux protagonistes, comme toutes les fois où les personnages ont été en prise avec leurs désirs. L'auteur montre que leur désir l'un envers l'autre est fort. Il y a un rappel du passé avec la « lame noire » avec laquelle Mars avait assassiné la famille de Lune. Voyons maintenant comment Royo illustre ce passage.



Figure 28 - ROYO, Luis, *¿Acero o pústulas?*, 2007, aquarelle, acrylique à l'aérographe et huile sur papier, 70 x 53 cm.

Cette illustration (*Fig.28*) de Royo correspond au premier paragraphe de l'extrait étudié ci-dessus. Les lignes de constructions amènent le regard du spectateur au second plan. C'est à ce plan que se trouvent les personnages importants : Mars, la vieille Can et Lune. Nous pouvons voir qu'il y a une ligne ascendante dans les personnages.

Cette ascension commence par l'homme assassiné aux pieds de Mars. De Mars nous passons à la vieille Can. Et de cette femme, nous arrivons à Lune. Il y a également de regard composé par l'artiste. Ce jeu se fait par la même ligne ascendante entre les personnages. Mais un autre jeu s'impose : un jeu entre le spectateur et la composition. Cette composition amène vers le fond de l'espace représenté par les lignes de constructions qui sont en diagonale. Ces

lignes donnent une certaine dynamique à l'image. Une dynamique qui n'a pas de lien avec le premier paragraphe de l'extrait.

L'ambiance est sombre, macabre, quelque peu dérangeante. En effet la chromatique a une dominance de gris de Payne, de terre de sienne, et de gris neutre. De cette ambiance, le rouge et le blanc attirent l'œil : vers l'épée de Mars, les braseros, les fenêtres, la porte et bien évidemment vers Lune. L'œil est immédiatement attiré vers cette source de lumière qu'est Lune. Elle irradie tout l'espace autour d'elle. L'hypothèse qui semble plausible serait que la jeune princesse serait une source de lumière comme peut l'être la lune ou bien le soleil. C'est de cette manière dont elle est traitée par Royo.

La scène représentée se déroule peu de temps avant que la vieille Can ne perde sa tête, exécutée par Mars. Lune tient son épée derrière son dos, en prévision à venir. D'ailleurs, elle commence à ôter sa cape pour laisser son corps apparaître sous une tunique transparente. La position ainsi que la gestuelle de Lune donne un effet artistique proche de l'érotisation du corps mais, l'arme de cette dernière balaye ce côté érotique pour l'emmener vers un corps de combattant.



Figure 29 - ROYO, Luis, *Vals de destino 1*, 2009, graphite et acrylique à l'aérographe, 27,5 x 45 cm.

Ces deux illustrations (*Fig.29* ; *Fig.30*) sont des dessins. Ils sont travaillés de manières différentes. En effet, Royo travaille à l'huile sur une grande partie de ses travaux. Mais ici, il travaille au graphite avec quelques touches d'aérographes. Ces dessins sont en lien avec le deuxième paragraphe de l'extrait cité plus haut. Grâce à eux, le lecteur peut visualiser le combat rapide entre les deux protagonistes.

Entre les deux dessins, il y a une opposition. L'un est statique (*Fig.29*) et l'autre est tout en mouvement (*Fig.30*). Ils peuvent être considérés comme des croquis au vu des illustrations peintes avec la peinture à l'huile, qui sont plus construites.



Figure 30 - ROYO, Luis, *Vals de destino 2*, 2009, graphite et acrylique à l'aérographe, 33,5 x 45 cm.



Figure 31 - ROYO, Luis, *Prendió la chispa*, 2009, acrylique à l'aérographe et huile sur papier, 50 x 65,5 cm.

Cette dernière illustration (*Fig.31*) n'est pas la dernière du roman de Royo mais elle montre Mars et Lune sous un angle nouveau. La haine, le désir de vengeance *et cetera* sont oubliés ici pour laisser place au désir, à une forme d'amour.

Ici les personnages sont centrés et ne forment qu'une seule forme. Leurs regards ne se croisent pas cependant, Mars semble contempler le visage de Lune. Quant à cette dernière, elle a le regard baissé et fixé sur le bas du visage du guerrier.

Toute l'illustration a une dominance de couleurs chaudes : ocre, ocre jaune, marron, terre de sienne, terre d'ombre. Le tout est rehaussé de blanc pour donner de la lumière. Le spectateur ne peut que regarder ou plutôt contempler cette illustration. Il n'y a pas une seule ligne de construction car la seule ligne existante se trouve entre les deux personnages.

De cette étude de *Dead Moon*, nous pouvons dire que l'œuvre est à la fois une œuvre romanesque et une œuvre artistique. L'œuvre romanesque est assez bien menée avec une intertextualité qui ne penche sur côté religieux et légendaire. Pour ce qui est du côté artistique de cette œuvre, celle-ci se réfère aux codes antiques artistiques déjà évoqués plus haut et n'est pas sans rappeler toutes les représentations d'Arès ou d'Aphrodite dans la mythologie grecque.

Comme le dit Royo lui-même « [c]'est l'histoire des contraires, comme le ying et le yang. Le besoin d'avoir son contraire. La passion a besoin de la vengeance, les opposés s'attirent.⁸⁰ » Cela permet de conclure sur *Dead Moon* qui est un roman qui est à la fois une histoire d'amour et une histoire de vengeance, de destruction. Cela fait contraste avec l'histoire écrite et illustrée par Victoria Francès.

b. FRANCES Victoria, *Favole* :

Victoria Francès est une artiste espagnole dont l'esthétique se rapproche du mouvement artistique Préraphaélite et de l'univers gothique, un mouvement social et de mode né entre les années 1970 et début 1980. Avant de nous attaquer dans cette nouvelle analyse littéraire et artistique, parlons du mouvement Préraphaélite.

⁸⁰ ROYO, Luis, *Entretien avec Luis Royo*, 1min.59 – 2min09.

Ford a écrit dans *The Cambridge guide to the Art in Britain* dans le tome VII intitulé *The Later Victorian Age* que les Préraphaélites avaient exposé leur œuvre et qu'ils avaient attaqué. En conséquence de cela, Ruskin a pris leur défense dans le *Times*⁸¹. Pour Ruskin, – propos rapporté par Ford – les Préraphaélites semblent poser des fondements d'une école d'art⁸². Ford explique également que les artistes de ce mouvement sont inspirés du Quattrocento italien⁸³ ce qui équivaut à une « réévaluation de l'héritage de l'art spécifiquement chrétien.⁸⁴ »

Voyons pourquoi nous pouvons rapprocher l'esthétique de Francès et celle des Préraphaélites.



Figure 32 - FRANCES, Victoria, *Sans Titre*, v.2011, aquarelle.

Dans cette illustration de Francès (*Fig.31*) issue de *Favole*, nous pouvons voir que la chromatique à la fois sombre et lumineuse est l'héritage des Préraphaélites. De plus, les personnages sont encadrés par la nature et par les sépultures, ce qui donne un cadre non pas idyllique mais macabre. Les deux personnages sont traités de telle manière que le spectateur semble

⁸¹ FORD, Boris, *The Cambridge guide to the arts in Britain, The Later Victorian age*, VII, Cambridge, Cambridge university presse, 1989, p.168.

⁸²*Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

voir des statues faites de chair et de sang. Le mouvement des cheveux et de la jupe du personnage féminin démente le côté statique, inanimé. Cependant, l'ensemble semble figé dans l'instant, comme si le temps qu'avait créé Francès s'était arrêté sur cet instant.

Chez les Préraphaélite, tout comme chez Francès, il y a : « un rejet des canons païens ou helléniques, [mais une] renaissance de l'art spécifiquement chrétien. [...] Dans le second volume, Ruskin a élaboré sa distinction entre 'l'esthétique', ou la simple réponse sensuelle vers la beauté, la théorie, ou la réponse à la beauté avec tout son être moral.⁸⁵ » Cette distinction établie par Ruskin est applicable à la fois à Royo et tout particulièrement à Francès. En effet, ses œuvres comportent une esthétique de la beauté toute particulière puisqu'elle mêle l'esthétique préraphaélite, celle du Quattrocento et celle qui nous est contemporaine.

Avant d'analyser des extraits du roman de Francès, résumons l'histoire. Le personnage principal est Favole est à la recherche du personnage masculin Ezéchiel, un prince de la nuit. Le lecteur suit alors Favole dans une sorte de voyage initiatique. À chaque chapitre, Favole rencontre d'autres personnages féminins. Nous étudierons trois extraits choisis arbitrairement du point de vue de l'illustration.

Commençons l'analyse du premier extrait. Le passage choisi correspond à l'illustration (Fig.32) mais, la particularité de l'extrait est l'intégration de ce dernier dans un petit chapitre. Ce chapitre présente le personnage féminin.

« Je m'en souviens à peine... mais je trouvai la porte principale du château, je marchai sur des ponts-levis et sortis à l'extérieur, passant les grilles qui veillent mes rêves de clairs-obscur. Je me retrouvai dans le bosquet, je croisai des lutins souriants et discrets et je flottai sur les eaux ambrées des étangs. Au-delà des bois, les dangers planeront toujours, ainsi que les chagrins et les plaisirs sans fin. Je sus que j'étais libre quand je regardai autour de moi : des milliers de sons et de couleurs s'élevèrent devant moi...⁸⁶ »

⁸⁵ *Ibid.*, p.183

⁸⁶ FRANCES, Victoria, *Favole*, Paris, Milady, 2011, p.10

Nous pouvons voir que le « je » est le personnage qui se présente lui-même au lecteur. Dans tout le chapitre, il y a un champ lexical du rêve⁸⁷ et des couleurs. Dans l'extrait, le « je » parle de « rêves en clairs-obscur⁸⁸ » et rencontre des créatures issues de l'imaginaire : « [les] lutins »⁸⁹. Le fait que le narrateur-personnage parle de couleur ce qui ramène le lecteur à une pensée où le texte doit être à la fois lu et vu. Dans les termes du champ artistiques sont nombreux, et ce tout au long du roman.

C'est dès ce petit passage, que le lecteur peut émettre l'hypothèse que le personnage est une facette de l'auteur.

⁸⁷ *Ibid.*, p.10.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*



Figure 33 - FRANCES, Victoria, *Favole*, v.2011, aquarelle, crayons de couleurs et pastel.

L'illustration (Fig.32) du chapitre représente le personnage de Favole comme il y est dit dans le récit : « Et je m'appellerai Favole⁹⁰ ». La protagoniste prend les trois quarts de la page, ce qui la grandit et ainsi s'impose au lecteur qui devient encore une fois un spectateur.

Les couleurs sont à dominance de brun, et de noir rehaussé de blanc. Ces couleurs font alors ressortir la pâleur du personnage. La perspective même de l'illustration met en avant la protagoniste et ainsi que l'expression de son visage. Cette expression est accentuée par les couleurs utilisées et par la posture même du corps. Celui-ci n'est visible que par le buste et la tête montre ou plutôt illustre un sentiment de renfermement sur soi, et d'une certaine douleur perceptible par les larmes sur les joues de Favole.

L'illustration montre aussi un effacement du personnage comme si elle n'existait pas vraiment, comme une sorte de fantôme. Les mains disparaissant mais s'agrippant à l'arbre sur lequel s'appuie Favole. Elles sont le symbole de cette ambiguïté, de ce flou donné aux abords de l'illustration. Ce n'est pas sans rappeler les dires du personnage-narrateur.

La technique utilisée est celle des crayons et du pastel mêlés à de l'aquarelle. Francès applique l'aquarelle de manière opaque comme l'a fait Lee en illustrant *Le Hobbit*. Seul la chromatique change entre les deux artistes. L'un est lumineux et opaque et l'autre est sombre en plus d'être opaque. Cette illustration semble donner le ton de l'histoire contée.

Passons maintenant à l'extrait numéro deux. Il s'agit ici de l'autre personnage principal issu de Favole.

« Ezéchiél... chevalier recouvert de brouillard. Les spectres endormis dans des draps de feuilles mortes ! La splendeur sinistre de tes yeux semble annoncer le poème des dames sans repos... Toutes ces roses fanées qui les pleurent encore ! Maintenant, comme un lierre grimpant, les silhouettes ondulantes vont vers la solitude d'une grotte vide, et vous tiennent compagnies au milieu des toiles qu'ont tissées vos souvenirs.⁹¹ »

Contrairement au premier personnage, son nom est connu assez rapidement par le lecteur : dès la deuxième moitié du chapitre. Dans cette deuxième partie de chapitre, le narrateur s'adresse directement à Ezéchiél. Il abandonne sa place de narrateur et prend alors une place de

⁹⁰ *Ibid.*, p.10.

⁹¹ *Ibid.*, p.13.

personnage, de locuteur. L'utilisation du possessif est importante car il permet de rendre réel le personnage d'Ezéchiel, de le rendre plus humain ce qui n'est pas le cas du personnage de Favole.

Le lexique est également important. Il porte sur le repos, le funèbre. En effet, l'auteure emploie les termes suivants : « feuilles mortes », « dames sans repos », « roses fanées » et « spectres endormis ». Toutes ces expressions donnent une esthétique qui mène une représentation autre que celle que peut donner un roman. « Les spectres endormis dans des draps de feuilles mortes ! La splendeur sinistre de tes yeux semble annoncer le poème des dames sans repos... Toutes ces roses fanées qui les pleurent encore ! ⁹² » Cette petite partie peut faire penser à un poème en prose. L'esthétique de la représentation par les mots est l'enjeu même d'un roman, ou alors d'un poème ou de tout autre texte littéraire Et donc ?.

La deuxième partie du passage est sur le même principe que la première partie : l'effet de poème en prose, la question de la représentation. Cependant, il y a une comparaison qui n'avait pas lieu dans la phrase précédente : « Maintenant, comme un lierre grimant, les silhouettes ondulantes vont vers la solitude [...].⁹³ » La comparaison utilisée ici, est une manière de montrer au lecteur que ces silhouettes sont des formes, des choses qui s'accrochent, rampent tout autour du personnage d'Ezéchiel. Ici, les silhouettes sont à voir comme une métaphore des démons qui s'immiscent en chacun de nous, et qui se nourrissent de nos peurs. Cette métaphore, mêlée de comparaison, permet de donner encore plus de substances au personnage.

⁹² *Ibid.*, p.13.

⁹³ *Ibid.*



Figure 34 - FRANCES, Victoria, *Ezéchiel*, v.2011, pastels et graphite.

Regardons maintenant l'illustration (Fig.33). Tout comme l'illustration précédente (Fig.32), celle-ci prend toute la page. Mais contrairement au portrait de Favole, Ezéchiel prend tout l'espace de la page. Il s'agit ici également d'un portrait du protagoniste masculin mais qui est de profil. La chromatique est foncée mais le rouge rehaussé de blanc attire l'œil. Cela permet de donner plus de couleur dans cette chromatique sombre.

La position du personnage démontre la solitude évoquée dans l'extrait. Le regard baissé et caché du « prince des vampires⁹⁴ » – expression repris du titre du chapitre – accentue cette solitude. Cette solitude peut être aussi visible grâce à la gargouille tout juste esquissée, ce qui fait contraste avec le personnage. Il y a ici une notion de *non-finito*. De plus, cela met l'accent sur le matériau utilisé. En effet, l'aquarelle a été remplacée par du pastel gras ce qui permet de faire apparaître des détails comme le grain de la feuille. Ce grain peut faire penser au grain de la peau et donne plus de modeler au dessin. Le mouvement des cheveux et de la cape semble statique, comme figé telle la statue esquissée. Le spectateur est face à une illustration figée dans le *non-finito*. Cette notion est importante car elle permet de faire du détail sur un point en particulier. Ce *non-finito* est accentué par la lumière qui éclaire le personnage mais uniquement lui.

Passons au dernier extrait étudié dans ce roman. Cet extrait est important car il y a un fond historique qui se joue : l'inquisition, la chasse aux sorcières. Au-delà de ce fond historique, Favole a rencontré plusieurs personnages féminins qui sont ces « dames sans repos⁹⁵ ». Ici, le lecteur est face à la mort d'Ebony, une sorcière qui fera bientôt partie de ces « dames sans repos ».

« Ebony brûla à l'aube sur le bûcher de la purification chrétienne, tandis qu'elle pleurait dans la frustration de son cœur blessé. Et lorsqu'elle expira, son âme n'atteint jamais les cieux. Pis encore, à présent ses yeux luisent dans l'obscurité quand elle parcourt le bois la nuit et apprend à chasser les rongeurs malchanceux qui croisent son chemin.⁹⁶ »

Cette Ebony a été victime « de la purification chrétienne⁹⁷ ». Cet extrait ne concerne qu'Ebony et le narrateur a repris sa place. *A contrario* de l'extrait précédent où il a interrogé

⁹⁴ *Ibid.*, p13.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p.98.

⁹⁷ *Ibid.*

avec Ezéchiél. La dimension poétique qui avait lieu dans les deux extraits précédents, n'a plus cours ici. En effet, il s'agit d'un texte narré dans toutes les règles romanesques établies à force de théories élaborées par Butor, Foucault, Bakhtine pour ne citer qu'eux.

Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est la transformation d'Ebony après sa mort : « [...]à présent ses yeux luisent dans l'obscurité [...] et apprend à chasser les rongeurs [...] »⁹⁸. La transformation qui est effectuée ici n'est pas dit clairement dans cet extrait mais il est question d'un chat dans le paragraphe précédent : « une petite chatte noire, dont les miaulements nocturnes réveillent tous les enfants [...] »⁹⁹ »

⁹⁸ *Ibid.*, p.98.

⁹⁹ *Ibid.*



Figure 35 - FRANCES, Victoria, *Ebony sur le bûcher*, v.2011, aquarelle et crayon.

Bien que l'extrait soit mince, l'illustration (Fig.35), quant à elle, a beaucoup à donner. Ici, l'artiste reprend l'aquarelle, et le crayon. Il y a une perspective qui joue sur le placement des personnages. En effet, le premier plan est occupé par Favole, la protagoniste principale. Le second est occupé par la petite chatte et enfin le troisième plan montre Ebony excentrée. Bien qu'elle soit le personnage important du chapitre, c'est Favole qui est au premier plan, personnage non mentionné dans l'extrait. Le jeu dont il est fait mention plus haut, s'effectue entre la chatte et Ebony. En effet, la perspective menée par la tête de l'animal vers la sorcière. Puis, ce jeu de perspective continue avec le personnage de Favole.

Favole est le témoin de la scène comme l'est le narrateur dans l'extrait. Ici, elle prend à témoin de la scène le spectateur et l'engage dans l'action du voyeur. C'est la première fois où le spectateur est intégré dans les illustrations de Francès.

La chromatique est également importante. Elle est une tendance froide grâce aux couleurs usitées comme le gris de Payne, la terre de Sienne, et des nuances de bleue rehaussées de blanc. L'illustration reprend quelques couleurs chaudes grâce au bûcher sur lequel se trouve Ebony. Ce bûcher est l'une des deux sources de lumière. Il éclaire le fond – une place de village. La deuxième source est extérieure à la scène. Cette deuxième lumière paraît surnaturelle sur Favole *a contrario* de la première source. Cette lumière semble émaner du corps même de Favole ce qui la ferait plutôt apparaître comme l'une de ces « dames sans repos ».

Maintenant, intéressons-nous à un point particulièrement important à la fois dans l'art et dans la littérature : le cas d'Ophélie. L'illustration de Francès est très proche du tableau de Millais. Ophélie est un personnage de la littérature qui a inspiré bons nombres de représentations artistiques et de figures littéraires. Cousseau a écrit un article sur ce personnage et voici ce qu'elle écrit :

« [...] le romantisme qui impose Ophélie à partir de 1870 est davantage celui des Préraphaélites anglais, précurseurs de l'esthétique symboliste. Peintres et poètes, ils libèrent le personnage du texte shakespearien, et l'intègrent à toute une constellation de figure féminines, parmi lesquelles la fameuse *Beata Beatrix*, portrait d'Elisabeth Siddal par Rossetti, *Etain* de Grimshaw ou encore *La Dame de Shalott* de Waterhouse. Ophélie sert parfaitement la représentation de l'idéal féminin préraphaélite, à la croisée des figures délicates et raffinées du Quattrocento de

l'idéal chevaleresque du *fin'amor* et des héroïnes excessivement romantiques.¹⁰⁰ »

Toutes ces figures féminines inspirées d'Ophélie sont la preuve que ce personnage est important. Et le fait, comme l'a montré Cousseau, que les représentations de Rossetti, Grimshaw et de Waterhouse sont celles qui donnent une nouvelle tournure à cette figure shakespearienne. Cependant, un autre artiste a donné une représentation semblable à celle de Shakespeare : sir John Everett Millais. « [Il est le] premier à faire entrer Ophélie dans la légende [...] les principaux détails iconographiques du mythe : étendue sur l'eau, Ophélie flotte entre sommeil et mort, étroitement encadrée par le paysage naturel et tenant à la main une guirlande de fleurs¹⁰¹ » mettent en évidence un cadre qui est entre le rêve et la réalité.



Figure 36 - MILLAIS, John Everett, *Ophelia*, 1852, peinture à l'huile, 76,2x111,8cm, Londres, Tate Britain.

Nous pouvons voir dans ce tableau (Fig.36) des lignes de composition qui centrent le regard du spectateur sur le corps flottant. Les couleurs également jouent beaucoup sur l'esthétique du tableau. Elles sont dans une sorte d'entre deux et donnent une chromatique neutre et équilibrée dont la dominance du vert procure la sensation d'un paysage.

¹⁰⁰ COUSSEAU, Anne, « Ophélie : une histoire d'un mythe fin de siècle », in, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°101, 2001, p.82.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.82.



Figure 37 - FRANCES, Victoria, *La Dame immergée*, v.2011, aquarelle.

A contrario, l'œuvre de Francès (Fig.37) est beaucoup plus sombre. Cependant, la ressemblance avec le tableau de Millais est visible par la composition même de l'illustration. Le regard du spectateur est guidé vers le corps flottant sans vie d'Ophélie. Le paysage encadre le corps tout comme dans la représentation de Millais. Le seul point de différence est la chromatique qui est sombre, froide et parsemée de bleu et de blanc, ce qui accentue le côté macabre de la représentation de la mort d'Ophélie. L'une des représentations est donc diurne et l'autre est nocturne.

Le regard d'Ophélie est inerte dans les deux représentations mais, comme le dit Cousseau, « les peintres saisissent le regard d'Ophélie, ils aiment à le représenter [...] absent, presque vide, qui ne se concentre pas sur l'intériorité de l'être mais qui semble plutôt déjà accéder à un autre monde.¹⁰² »

Dans cette partie, nous avons vu alors deux types d'illustrations, l'une s'intégrant parfaitement au texte, et l'autre, se suffit à elle-même et dont le texte dessert l'illustration en elle-même. Les techniques de ces deux artistes sont très différentes également : Royo utilise plus

¹⁰² *Ibid.*, p.88.

volontiers la peinture et l'encre alors que Francès, quant à elle, emploie l'usage des crayons de couleurs. Qu'en est-il de l'étude finale ?

III- Quand le texte se suffit à lui-même :

Nous avons vu une autre réponse à la deuxième problématique qui nous a occupés ci-dessus, citée dans l'introduction. Ici, il ne s'agira pas d'illustration à proprement parler mais de représentation. Pour cela nous étudierons la représentation chez Baudelaire et nous ferons une dernière analyse sur un roman de Sire Cédric, *Avec tes yeux*.

C'est chez Butor que nous entamerons cette réflexion sur la représentation et donc de son importance. Il a écrit dans son *Essais sur le Roman* ceci : « [d]'où vient ce singulier pouvoir de rendre absent les objets présents, cette « hantise » ; comment la chambre imaginaire peut-elle s'imposer ?¹⁰³ » Ici, il faut se demander si cela ne concerne que les romans et si cela concerne la description des objets du quotidien.

a. La représentation chez Baudelaire :

Pourquoi parler de Baudelaire dans une réflexion sur l'illustration et le roman ? La réponse est la notion de représentation. En effet, la poésie est un moyen de faire une représentation d'un moment, d'un ressenti. Comme il est écrit dans la *Poétique* d'Aristote « [...] la poésie est avant tout imitation du vraisemblable¹⁰⁴ ». La vraisemblance est l'« ensemble des modèles, des règles qui constituent la logique du sens commun¹⁰⁵ ». Pour notre propos, le vraisemblable serait plus un « accord entre ce que l'écrivain ou l'artiste exprime dans son œuvre et ce que le lecteur ou le spectateur considère comme pouvant être vrai, comme conforme à l'idée qu'il se fait de la réalité¹⁰⁶ ». Cette notion est importante à la fois dans les poèmes et dans les romans car c'est elle qui donne une légitimité aux écrits poétiques et romanesques.

Dans l'introduction de la *Poétique* d'Aristote, il est dit un peu plus loin que

« [...] la poésie et la peinture étaient envisagées comme des arts jumeaux. [...] Aristote identifiait en effet par instants peinture et

¹⁰³ BUTOR, Michel, *Op. Cit.*, p.23.

¹⁰⁴ ARISTOTE, *Op. Cit.*, p.60.

¹⁰⁵ Définition tirée du site CNRTL, consulté le 23/03/2019 à 18h03.

¹⁰⁶ *Ibid.*

poésie ; mais c'était dans un but purement didactique, par la volonté de rendre plus évident le rôle de la poésie (de la représenter la nature humaine en action) ou son objet central (l'histoire). Il se trouve que ces illustrations, assortie là encore de citations de l'Art poétique d'Horace – d'où vient l'expression latine – ont servi de références aux théoriciens modernes des arts jumeaux.¹⁰⁷ »

Les arts jumeaux, théorie intéressante dans le sens où la peinture et la poésie sont des arts de représentations. La représentation est le fondement de l'art. En effet, celle-ci permet de percevoir une réalité perçue par l'auteur de la peinture, de la poésie et du roman, donc « la peinture est une poésie muette.¹⁰⁸ » Ceci est une idée intéressante puisque ce sont deux arts qui ont une mystification, une allégorisation de ce qui nous entoure.

Un autre auteur traite de la poésie de Baudelaire et donc par conséquent de la représentation. Cet auteur est Walter Benjamin. C'est dans l'essai intitulé « Sur quelques thèmes baudelairiens » situé dans *Œuvres III*. C'est au travers de deux citations de ce dernier que nous pourrions développer cette notion de représentation chez Baudelaire. L'idée qui se retire ces deux citations est la notion d'expérience à laquelle nous reviendrons peu après. Voici ce que dit Benjamin.

« En fin de compte, l'apport spécifique de la défense contre le choc consiste peut-être à assigner à l'évènement, au détriment de l'intégrité même de son contenu, une place temporelle précise dans la conscience. [...] En cas d'échec, on verrait s'installer l'agréable ou (le plus souvent) la désagréable frayeur qui, selon, Freud, sanctionne le défaut de défense contre le choc. Baudelaire a traduit cette situation par une image violente. Il parle d'un duel où l'artiste crie de frayeur avec d'être vaincu. Ce duel est le processus même de la création. Ainsi Baudelaire a situé l'expérience de choc au cœur de son travail d'artiste.¹⁰⁹ »

¹⁰⁷ ARISTOTE, *Op. Cit.*, pp.74-75.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.75.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvre III*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000, p.341.

Ici, l'expérience et le choc ainsi que le processus de création sont des termes importants. En effet, c'est par l'expérience que l'artiste amène une production. Et le choc est l'une des expériences les plus fructueuses pour l'artiste qui par cette expérience même a un processus de création plus intense. La création artistique se fait par les expériences quelles qu'elles soient, c'est-à-dire les expériences du quotidien comme les expériences artistiques.

Benjamin conclut sur l'idée d'expérience du choc ainsi : « [l']expérience du choc est de celles qui furent déterminantes pour la facture de Baudelaire. Gide parle des intermittences entre images et idées et entre mot et chose, liens par excellence de l'excitation poétique chez Baudelaire.¹¹⁰ » Les expériences sont ici reléguées au second plan vis-à-vis de ces intermittences. Il est évident qu'ici, il existe un lien ténu entre les deux intermittences – l'image et l'idée, le mot et la chose – dont il est question ici. Si nous partons du principe que l'image émet une idée, il en va de même entre le mot et la chose, donc l'objet. Or, l'image peut également avoir un lien avec la chose, donc avec le mot. Et par conséquent, le mot peut être lié à une idée et à l'image dont elle dépend. Mais c'est l'idée qui est au-dessus du mot, de la chose et de l'image.

Revenons à cette l'idée de l'expérience. Pour cela nous résumerons la théorie de Dewey issu de son essai *L'Art comme expérience*. Selon lui, l'expérience est une idée reprise de l'empirisme. Celle-ci, dans l'expérience d'une loi, d'une théorie avec l'empirisme n'est ni fausse, ni vraie donc elle n'est pas scientifique. Or, l'expérience du quotidien où l'artistique dépend d'autre chose : du milieu, de l'environnement de chaque individu¹¹¹.

Le terme qui est employé chez Dewey vient de Russel : *umwelt*. Nous pourrions traduire ce terme par « notre monde », « notre milieu », « notre environnement » dans le sens où chaque individu a son propre milieu, son propre environnement mais il intervient dans le milieu d'un autre individu. C'est l'expérience des choses qui donne une expérience esthétique. Et c'est cette expérience esthétique qui permet une expérience de l'art donc qui montre qu'il n'y a pas une autonomie de l'art. Avec la notion d'*umwelt*, l'art n'a pas d'environnement mais il serait une forme de réintégration de notre expérience. Donc l'expérience donne à l'art une légitimité au sein du milieu d'un individu¹¹².

¹¹⁰ *Ibid.*, p.343.

¹¹¹ DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012, p.45.

¹¹² *Ibid.*, pp.80-114.

C'est à partir de l'image, de la représentation qu'un individu se forme à une expérience artistique. Nous ne parlerons pas de l'expérience du banal, bien qu'elle soit plus forte dans la construction du milieu, de l'environnement même d'un individu.

L'expérience artistique, par essence, donne une expérience de l'esthétique, de l'image. Pour en revenir à Baudelaire et à Benjamin, l'image baudelairienne provient de l'enfoncement de celle-ci dans un souvenir que de l'orner, donc de la peinture¹¹³. Benjamin fait référence aux tableaux urbains de Victor Hugo afin de les confronter aux images de Baudelaire. Les images baudelairiennes sont souvent des allégories avant d'être des représentations poétiques.

Ces images de Baudelaire sont issues de poèmes. Même s'il est question de roman dans cette réflexion, les poèmes donnent une autre représentation. D'autant plus que les poèmes sont les premiers textes oraux, puis écrits qui donnent à voir des images. Butor, dans son *Essai sur le roman*, évoque ce passage du luth – donc de la poésie – à l'image. Voici ce qu'il écrit : « [a]u Moyen-Âge, le trouvère qui va chanter dans les châteaux, s'accompagne d'un instrument, sonne un accord avant sa strophe, la clôt d'un autre. Ces éclats musicaux [...] vont encadrer le poème.¹¹⁴ » La musicalité des poèmes est importante car, c'est elle qui donne une sensation, une émotion qui ensuite produit l'image mentale dont parle le poème. Il en va de même pour les romans, cependant, la musicalité des mots est peu utilisée. C'est l'association des mots, et des idées, qui donne des représentations mentales pour le lecteur du roman.

Selon Butor, « la poésie [est utilisée] pour retrouv[er] du sens [aux] mots¹¹⁵ » donc, une idée de remède à une « perte de langage ». Cette perte amenuise la représentation textuelle qu'elle soit sous forme de poème ou même de roman.

Il convient de dire que le roman et le poème, à la lumière de Michel Butor, ont le même but, c'est-à-dire qu'ils doivent tous deux émettre, ou plutôt faire naître chez le lecteur une image mentale ainsi que certaines émotions.

Tolstoï, dans *Qu'est-ce que l'art ?*, a parlé de la poésie et de ce qu'elle accomplit. Voici ce qui est écrit.

¹¹³ BENJAMIN, Walter, *Œuvre III, Op.Cit.*, p348.

¹¹⁴ BUTOR, Michel, *Op. Cit.*, p. 29.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

« Mallarmé déclare ouvertement que le charme de la poésie consiste en ce qu'on ait à en deviner le sens, tout poème devant toujours contenir une énigme. [Tolstoï] pense qu'il faut qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant. Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent ; par-là, ils marquent de mystères ; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve.¹¹⁶ »

Il est question de charme, de contemplation, de rêve, et du fait de deviner le sens d'un poème, donc de la représentation. Toutes ces choses, du fait du poème, sont communes au roman. En effet, s'il n'y a pas de charme, ni de contemplation, ni de rêve – ou de cauchemar – alors le roman ou le poème n'a pas de raison d'être lu car il ne donne aucune sensation, ni image. Le lecteur ne fait que lire une suite de mots, de phrases pour suivre une histoire banale. Et c'est en cela que la perte de langage, établit par Butor, est importante. Car les poèmes permettent toutes ces choses alors que le roman d'aujourd'hui, ou très peu, ont ces caractéristiques. Nous verrons un peu plus tard avec l'auteur Sire Cédric si ces caractéristiques sont respectées. Mais avant cela, continuons cette analyse de la représentation baudelairienne.

Tolstoï continue sur l'idée du poème et s'attaque à Baudelaire et surtout à une idée en particulier. « La conception qui se faisait de la vie [...], consistait à ériger en théorie les plus grossiers égoïsmes et remplacer la moralité par un idéal, d'ailleurs assez nuageux, de la beauté et d'une beauté toute artificielle.¹¹⁷ » Ici, Tolstoï détruit la pensée de Baudelaire sur ses poèmes. De plus, la vision de la beauté chez le poète est singulière puisqu'elle consiste à préférer une beauté peinte à une beauté naturelle¹¹⁸. Or si la beauté artificielle est appréciée, cela signifie donc que la beauté naturelle est moindre. Par conséquent, l'image que donne l'artiste – ou l'auteur – doit être plus appréciable car elle donne à rêver, au lecteur et au spectateur.

Passons maintenant à la réflexion même de Baudelaire au travers de ses *Ecrits sur l'art*. Ces réflexions ont été rédigées grâce à des Salons artistiques. C'est un amateur d'art comme

¹¹⁶ TOLSTOÏ, Léon, *Op. Cit.*, p.91.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.98.

¹¹⁸ *Ibid.*

le sous-entend cette phrase : « [c]omment faire goûter à ces articiens quelque chose d'audacieux, et leur faire comprendre que l'allégorie est un des plus beaux genres de l'art ?¹¹⁹ » Cette phrase est issue d'un compte rendu d'un des Salons. En lisant ce résumé, le lecteur peut se rendre compte que le poète fait une sorte de traité de l'allégorie. D'ailleurs, dans une grande partie de ses poèmes, le poète fait mention d'allégorie comme celle de la beauté, du temps, du poète *et cetera*.

Dans ce résumé de Salon, Baudelaire continue en écrivant ceci : « [d]e ces trois tableaux, c'est le plus grand qui nous plaît le plus, à cause de la beauté intelligente des lignes, de leurs harmonies sérieuses, et surtout du parti de la matière¹²⁰ [...] ». C'est par cette description rapide d'un tableau du peintre Matout, que Baudelaire donne son idée de la représentation. Mais qu'est-ce que la représentation chez le poète ? Elle vient des images données dans les poèmes de ce dernier. Ces fameuses images sont souvent liées à des allégories qui, elles, viennent ou plutôt ont été utilisées dans les différents domaines de l'art comme la poésie – cela va de soi –, de la peinture, de la sculpture et des romans. La représentation comme essence, prend différentes formes et donne ainsi tout un panel d'images, de manière de créer, de représenter. Or, au XX^e siècle, ce type de représentation n'a cessé de décliner pour être quasiment oublié des artistes et des auteurs. Car la représentation vient de la beauté qui elle-même vient du processus de création.

Cette idée de la beauté est, selon Baudelaire :

« [...] un échantillon de la beauté universelle ; mais il faut pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite.¹²¹ »

Cette idée s'inscrit dans un phénomène issu du critique et du spectateur. Selon lui, c'est par ce phénomène que se produit la beauté mais quel est ce phénomène ? Vient-il de l'*eros* ? De ce désir incontrôlable et profond qui indique à un individu qu'il est en face de quelque chose de beau, ou d'une forme de beauté ? La question de l'universelle est intéressante autant qu'elle pose problème. En effet, l'universel est commun à tous. Or ce qui est beau universellement peut

¹¹⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Livre de poche, coll. Classique, 1992, p. 75.

¹²⁰ *Ibid.*, p.83.

¹²¹ *Ibid.*, p.254.

être en dehors de l'art et trouver dans la nature. Mais chaque individu a sa propre vision de ce qui est beau, alors, comment peut-on parler de beauté universelle ? Prenons l'exemple des peintures de paysage. Les peintures de paysages cherchent à imiter la nature au plus près du réel, au plus proche de l'instant présent, faire ressortir toutes les nuances de couleurs qu'il peut y avoir dans un cadre précis, un point de vue de peintre. Mais, cela ne reste pas moins des représentations moindres de la nature et un groupe de spectateurs aura une opinion différente sur cette beauté recréée. L'un trouvera le tableau plus vrai que nature, tandis que l'autre, le trouvera sans intérêt. Pourtant, la beauté se mesure par des sensations qui émanent à la fois du spectateur mais également de l'artiste, qui en créant le tableau aura peint avec son émotion, avec sa perception de la beauté. Et cette perception de beauté peut ou non se ressentir en regardant la toile.

« Dans ces derniers temps, nous avons entendu dire de mille manières différentes : « Copiez la nature, ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature. » Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture mais à tous les autres arts, même au roman, même à la poésie.¹²² »

Grâce à ce petit passage, nous pouvons nous rendre compte que Baudelaire est vindicatif envers cette doctrine de copie. En effet, la nature a toujours été une source d'inspiration pour les artistes ainsi que pour les auteurs, car elle donne un décor à chaque création. Cependant, cette profusion de copies semble avoir perverti cette beauté qui émane de la nature même. L'expression « ennemie de l'art » indique que la copie de la nature rend fades des peintures, des poèmes ainsi que des romans qui auraient pu être bons sans cette abondance de copies.

Il va de soi que la représentation chez Baudelaire a une importance capitale mais que celle-ci n'a pas été au goût de tous. Le poète fût critiqué par de nombreux penseurs – que nous avons étudié pour certains. Or, il donne une définition de ce qu'est la beauté au travers de la représentation. Il est important de ne pas oublier que Baudelaire, au-delà du fait que c'est un poète, est un faiseur d'images mentales et que les représentations qu'il donne sont claires et compréhensibles par tous.

Mais qu'en est-il pour l'auteur que nous allons étudier maintenant ?

¹²² *Ibid.*, p.366.

b. Avec tes yeux, Sire Cédric :

Pour cette sous-partie, nous analyserons tout un roman de Sire Cédric qui s'intitule *Avec tes yeux*. Ce roman est, selon l'auteur, basé sur la représentation, et le sens de la vue¹²³. Mais avant, parlons un peu de théorie du roman. Michel Butor, dans son *Essai sur le roman*, écrit sur le réel dans le roman.

« Mais la relation du roman à la réalité qui nous entoure ne se réduit pas au fait que ce qu'il nous est décrit se présente comme un fragment illusoire de celle-ci, un fragment bien isolé, bine maniable, qu'il est donc possible d'étudier de près. La différence entre les événements du roman et ceux de la vie, ce n'est pas seulement qu'il nous est possible de vérifier les uns, tandis que les autres, nous ne pouvons les atteindre qu'à travers le texte qui les suscite. Ils ont aussi, pour l'expression courante, plus « intéressantes » que les réels.¹²⁴ »

Il y a ici mention de plusieurs notions telles que le réel ou l'illusion du roman. Le réel est une notion qui est pensée philosophiquement mais également scientifiquement ou encore artistiquement parlant. Cette notion pose des questions en relation avec le corps comme expérience du réel. Cette expérience du réel se fait au travers des cinq sens de l'Homme : la vue, l'ouïe, le goût, le toucher, et l'odorat. Ces sens déclenchent différentes sensations sur l'être vivant. Ces expériences, bien qu'elles soient réelles, sont illusoires dans un roman. En effet, le roman est un récit narré, donc écrit – bien qu'aujourd'hui nous ayons ce que nous appelons des livres audios qui comprennent des romans. Toutes les expériences que vivent les personnages dans le roman, sont vécues également par le lecteur. Et c'est en cela que les romans de Sire Cédric sont intéressants. Prenons par exemple, le roman *De Fièvre et de sang* de Sire Cédric. Ce roman est un thriller, comme tous ses romans, excepté *Angemort* qui est très différent de ce qu'il écrit aujourd'hui. Dans *De Fièvre et de sang*, le lecteur suit le Commandant Vauvert, qui enquête avec le Commandant Svärta de DPJ de Paris, sur une série de meurtres. Dès le premier chapitre, le lecteur s'identifie au premier personnage. Ce personnage regarde la pièce où elle est enfermée et est prise de peur. Cette peur, illusoire puisqu'elle n'est pas réelle dans le quotidien du lecteur, a pourtant fait son chemin dans le corps même de celui-ci.

¹²³ Ces termes ont été utilisés par Sire Cédric lors d'une rencontre au Salon du Livre à Creil.

¹²⁴ BUTOR, Michel, *Op. Cit.*, p.11.

Chaque sentiment évoqué par l'auteur sur ses personnages intervient dans le lecteur. Le lecteur est alors pris dans un tourbillon d'évènements illusoires mais en même temps réel. Cet auteur joue sur ce lien qu'entretient le roman avec le lecteur. Comme le dit Butor, « la lecture (aussi) d'un roman est une sorte de rêve éveillé¹²⁵ ». Ce phénomène de rêve éveillé est inclus dans le roman à étudier : *Avec tes yeux*.

Butor écrit, toujours dans *Essai sur le roman*, que « [l]e lien romanesque est donc une particularisation d'un « ailleurs » complémentaire du lien réel où il est évoqué.¹²⁶ » Ce lien emporte le lecteur dans l'espace même d'un roman. Pour plus de compréhension, voyons un extrait d'*Avec tes yeux*.

« Quand il relève les yeux vers le château, c'est pire.

Il voit flou.

Il a l'impression que les dorures s'estompent.

L'illusion d'optique s'accroît à chaque instant. Le toit d'ardoises perd de sa substance à son tour. Le sommet du château se déforme, comme s'il devenait liquide et qu'une force invisible l'aspire vers le haut. Les dorures s'allongent, coulent à l'envers vers le ciel, traçant des lignes de peintures vives, rejoignant les nuages grisâtres. Un tableau impressionniste. [...]

Heureusement, le phénomène ne dure pas.

Dès qu'il cligne des yeux, le toit reprend son apparence normale.

Les ardoises et les crêtes dorées sont de nouveau solidifiées.

Bien à leur place. Ce n'était qu'un mirage. *Une hallucination*.¹²⁷ »

Cet extrait est assez représentatif de la réflexion de Butor. En effet, ici, le lecteur se trouve devant une scène où la vue du protagoniste est floue, où elle change. Il est face à « un tableau impressionniste », face à une *ekphrasis* du château de Versailles. C'est ce château qui fait le lien entre le monde réel et le monde illusoire du roman. Cette vision « liquide » du château est une hallucination. C'est sur ce principe que le roman *Avec tes yeux* tient le lecteur en haleine tout au long de l'histoire. Ceci n'est qu'un aperçu de tout le roman.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p.50.

¹²⁷ SIRE, Cédric, *Avec tes yeux*, Paris, Presse de la cité, coll. Sang d'encre, 2015, p.216.

Kundera dans *L'Art du roman*, énonce le fait que « [l]e roman est une méditation sur l'existence vue, au travers de personnages imaginaires.¹²⁸ » Cette méditation se fait au travers d'une lecture dans laquelle le lecteur est plongé corps et âme. Le principe du roman est à la fois de s'évader mais aussi d'avoir un nouveau regard sur le quotidien, le monde qui nous entoure. Chaque roman a un but précis. Et c'est en cela qu'un roman doit s'exécuter.

Cependant, le roman est une œuvre qui s'écrit, qui se pense, qui se compose. Des fois, il peut s'apparenter à de la musique. Kundera fait ce parallèle dans son essai.

« Chaque passage d'une composition musicale agit sur nous, bon gré mal gré, par une expression émotionnelle. L'ordre des mouvements d'une symphonie ou d'une sonate a été déterminé, de tout temps, par la règle, non écrite, de l'alternance entre des mouvements lents et mouvements rapides, ce qui signifiait quasi automatiquement : mouvements tristes, mouvements gais.¹²⁹ »

Pour reprendre cette pensée de Kundera, les chapitres sont des mouvements dans les parties dans lesquelles ils sont inscrits. Or chez Sire Cédric, les chapitres sont des mouvements dans la mesure où le roman est travaillé, écrit ou plutôt composé comme une musique. Cette constitution musicale des romans est lisible par la succession de chapitres lents et de chapitres rapides. Sire Cédric a écrit sur ce principe un roman intitulé *Le Jeu de l'ombre*. Voyons un extrait de ce roman.

« Un sourire de défi plaqué sur son visage, il sent la musique – la merveilleuse musique – pulser dans ses veines, dans un sens et dans l'autre, un, deux, un deux. [...] *Un, deux*. Un rythme binaire, d'une simplicité désarmante. C'est là tout son secret. La recette de l'efficacité de ses compositions.¹³⁰ »

Ici, c'est la musique qui est en cause dans ce roman. Dans ce petit extrait, le lecteur peut faire le lien entre la musique et la composition ainsi que celle du roman. Les propositions suc-

¹²⁸ KUNDERA, Milan, *Op. Cit.*, p.102.

¹²⁹ *Ibid.*, p.110.

¹³⁰ SIRE, Cédric, *Le Jeu de l'ombre*, Paris, Le Pré aux clercs, 2011, p.11.

cessives définissent le fil conducteur du roman. La musique, dans ce thriller, est une part importante du livre mais surtout, le sens qui est le plus sollicité est l'ouïe. Alors, l'auteur utilise tout un lexique autour de l'ouïe.

C'est dans cette optique que les romans de Sire Cédric sont écrits. Ils sont porteurs de sentiments, et de sensations. Tolstoï écrit, dans son essai *Qu'est-ce que l'art ?*, sur les sentiments dans les œuvres d'art, dans la musique, mais cela peut également s'appliquer dans les romans.

« Il y a art si un homme ressent, ou imagine ressentir des émotions de joie, de tristesse, de désespoir, de courage ou d'abattement, ainsi que le passage d'une de ces émotions à l'autre, et s'il exprime tout cela par des sons qui permettent à d'autres que lui de l'éprouver comme lui.

Les sentiments que l'artiste communique à autrui peuvent être d'espèces diverses, forts ou faibles, importants ou insignifiants, bons ou mauvais ; ce peuvent être des sentiments de patriotisme, de résignation, de piété, de volupté ; ils peuvent être exprimés par un drame, un roman, une peinture, une marche, une danse, un paysage, ou une fable ; toute œuvre qui les exprime est, par cela même, de l'art.¹³¹ »

Ici, Tolstoï ajoute l'idée que ce sont les œuvres d'art qui transmettent les sentiments qui sont en leur sein au spectateur. Chaque œuvre a un sentiment donné par l'artiste, ce sentiment est ensuite nourri par l'œuvre elle-même et puis, ce sentiment est transmis au spectateur, à l'auditeur ou au lecteur. La réception d'une œuvre se fait par l'auditeur, le lecteur et le spectateur. Ce petit extrait de Tolstoï peut être mis en lien avec le thriller *Le Jeu de l'ombre* pour mieux comprendre l'effet des sentiments qui émane d'une musique mais également d'un roman. Dans ce roman, le lecteur ne reste pas un simple lecteur, il devient aussi un auditeur sourd de toute musique.

Tolstoï écrit également ceci :

¹³¹ TOLSTOÏ, Léon, *Op. Cit.*, pp.56-57.

« En littérature, cependant, aux effets de contrastes s'ajoutent d'autres effets, consistant dans la description de choses qui, jamais encore, n'ont été décrites. Ces choses sont, d'ordinaire, des détails pornographiques, évoquant le désir sexuel, ou des détails de souffrances et de mort évoquant l'horreur ; ainsi, en nous décrivant en meurtre, on nous donne un minutieux compte rendu médical des tissus lacérés, de l'odeur, de la quantité et de la couleur du sang.¹³² »

Les détails dont il est fait mention ici, sont des détails qui sont nouveaux dans les romans. Or, à notre époque, ces détails font partis même des romans. Il n'existe pas un roman où la tension sexuelle ou l'horreur n'existe pas excepter les romans pour enfants qui se doivent de sauvegarder l'innocence des enfants. Dans les romans de Sire Cédric, il y a ces détails et principalement les détails d'horreur. Il en sera question dans le roman à étudier.

Revenons à Baudelaire et ses *Ecrits sur l'art*. Quelques phrases peuvent être appliquées à ces romans. Voyons ces citations. Il écrit que « si un puissant coloriste nous rend nos sentiments et nos rêves les plus chers avec une couleur appropriée aux sujets.¹³³ » Les rêves sont une notion importante dans certains romans et donc chez certains auteurs. Chez Sire Cédric, dans la majorité de ses romans, il est question de rêves et en particulier de cauchemars. Ils sont très détaillés et en particulier dans *Avec tes yeux*. D'ailleurs Baudelaire continue sur cette idée du rêve.

« Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toute ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert.¹³⁴ »

Dans cette citation, cette idée du rêve prend part, avec la musique, à l'élaboration d'un délire. Cette idée est présente dans *Le Jeu de l'ombre*. Voyons deux extraits qui font écho à ce délire présenté par Baudelaire.

¹³² *Ibid.*, p.117.

¹³³ BAUDELAIRE, Charles, *Op. Cit.*, p.146.

¹³⁴ *Ibid.*, p.151.

« [...] — Mais il y a *déjà* du son, et le volume est déjà très fort.
Tu ne l'entends pas ?
Entendre ? Tout d'un coup, le cœur de Malko se serre. *Entendre quoi ?* Une sensation glaciale se diffuse dans son ventre. La chose qui lui manque.¹³⁵ »

Dans ce petit extrait, le lecteur fait face à un phénomène d'amusie¹³⁶. Il permet de mieux comprendre l'extrait qui va suivre.

« Dans la pièce voisine, quelqu'un s'est installé au Fazioli. Il entend le bruit caractéristique du couvercle qu'on relève, clac. Puis des doigts pressent les touches du piano. Les marteaux frappent les cordes en un accord parfait. *Ré* mineur.
Le son s'élève. Bulle bleue. Une rondeur éclatante.
Et Malko l'entend.
C'est comme si le temps s'arrêtait d'un coup. Il n'y a plus que l'harmonie, trois touches pressées ensemble, trois notes enlacées, comme un reflet de lune sur une eau calme. Le son traverse Malko de part en part. Après trois mois de silence total, c'est la première bouffée de musique qu'il est capable de percevoir, et il sent que même son cœur s'est arrêté de battre pour l'écouter.
[...] Un deuxième accord est plaqué par la même main habile. Une main de pianiste, certainement. Ni trop fort, ni trop doucement, juste pour que le piano émette le plus parfait des sons. Une nouvelle, Malko sent la note remonter le long de sa colonne vertébrale et exploser dans ses tempes, comme celui arrivait avant. Quand c'était ses propres doigts qui faisaient naître la merveilleuse musique.¹³⁷ »

C'est ici que le lecteur se rend compte que l'amusie est étrange. Le personnage de Malko ne peut entendre la musique qu'à certains moments. Dans cet extrait, la musique prend le personnage en otage d'une sensation perdue puis retrouvée. Mais elle prend également le spectateur comme témoin d'une scène quelque peu irréaliste. La syntaxe de l'extrait est lente, comme

¹³⁵ SIRE, Cédric, *Le Jeu de l'ombre*, Op. Cit., pp.20-21.

¹³⁶ Ce terme médical signifie un phénomène d'amnésie musicale.

¹³⁷ *Ibid.*, p.190.

si la sensation du personnage dominait l'écriture du roman. Cette lenteur semble correspondre également à la rondeur des notes.

Maintenant attaquons-nous au roman *Avec tes yeux*. Nous allons suivre les péripéties de Thomas Stevenson, un graphiste établi à Versailles. Ce roman est constitué de six parties qui comporte quinze à vingt chapitres dans chacune des parties. Commençons l'analyse du roman par la première partie qui s'intitule : Ces yeux-là.

« Verts.

Ils sont verts.

Mêlés de vagues bleues.

Tels deux lagons. Ronds. Frémissants.

Ses yeux sont de cette couleur-là.

Brillants de terreur.

Mouillés par les larmes qui coulent à flots sur son visage couvert

d'hématomes.¹³⁸ »

Cet extrait – qui comporte les toutes premières lignes du roman – donne déjà un petit aperçu de ce qui va se jouer dans cette histoire. Une grande partie des italiques représentent dans certains cas les pensées des personnages ; dans d'autres cas, comme ici, l'action d'un personnage important.

La structure de l'extrait est intéressante car, le lecteur pourrait croire au premier abord qu'il y a un rapport avec la structure versifiée des poèmes. Or, il n'en est rien. Ici, seul, les impressions voulues par l'auteur sont frappantes. Elles envahissent le lecteur dès ces premières lignes qui se posent déjà des questions : pourquoi ? Comment ? et autres questions de ce genre. Ici, la question est de savoir en quoi les yeux sont si importants ? Toute une esthétique autour des yeux se met en place grâce à ces quelques lignes.

Nous allons étudier plusieurs passages qui sont répartis dans les différentes parties qui sont au nombre de six. Le personnage principal est Thomas Stevenson dont le premier extrait le concernant est ci-dessous.

¹³⁸ SIRE, Cédric, *Avec tes yeux*, *Op. Cit.*, p.11.

« Thomas a beau serrer les paupières, la lumière les traverse. *Bien sûr, qu'il y a un problème !* il ne voit plus rien. Que cette luminosité blanche. Un poids lui comprime la poitrine, lui écrase les poumons. Il essaie de tousser. N'y arrive pas. N'arrive même plus à respirer du tout. Affolé, il se tourne vers le médecin...
 ... et découvre que la personne assise à côté de lui n'est pas le Dr Ravel. *C'est une bête qui se tient là. Un monstre. Inhumain. Doté de deux énormes cornes de bouc qui jaillissent de part et d'autre de son crâne. Sa peau est grise, purulente. Ses yeux trop grands. Trop ronds. Et sa bouche n'est pas une bouche. C'est une gueule animale, disproportionnée, aux crocs taillés en pointe, qui luit de gouttelettes de bave.*
 [...] Il se rassoit avec prudence sur le divan et se masse l'arête du nez. Des images sont restées imprimées sur ses rétines, comme s'il avait regardé le soleil en face, et maintenant quand il cligne des yeux il voit des silhouettes en contre-jour.¹³⁹ »

Cet extrait est le premier d'une longue série où Thomas se retrouve derrière les yeux d'un homme, un meurtrier. Ce passage se découpe en deux parties bien distinctes : le début de la crise de panique et l'hallucination qui se trouve en italique.

Le premier passage a un lexique tourné vers le sens de la vue. La lumière aveuglante qui est ressentie par le personnage peut-elle être vraiment vue comme une lumière réelle ou imaginée ? Avec cette première crise, le personnage de Thomas peut être perçu, par le lecteur, comme un fou. Il ne semble plus distinguer la réalité du rêve. Il peut sembler comme posséder par cette folie. Mais l'est-il réellement ? C'est ce que l'histoire semble déterminer.

Le second passage se détermine par l'hallucination de Thomas. Cette hallucination dévoile un diable repoussant, et qui est à la place du Dr Ravel. D'ailleurs, c'est ce docteur qui est le premier de parler d'hallucination à la page 60 du roman.

Le champ de vision est la distance entre l'individu et l'horizon qui couvre cent-quatre-vingts degrés. C'est une expression qui est utilisée tout au long du roman. Mais cela la vision, de Thomas, s'accompagne de cauchemars. Pour étayer cela, voici un exemple tiré du roman :

¹³⁹ *Ibid.*, pp.58-59.

« *La vision dépasse tous ses cauchemars. [...] Il ne fait que voir la scène avec les yeux de l'assassin [...] Il ne peut même pas s'empêcher de regarder.*¹⁴⁰ » Ces phrases sont, selon le personnage, une réalité qui n'est pas la sienne. Mais, le lecteur continue de penser que le protagoniste continue de sombrer un peu plus dans la folie. Mais, quoi de plus normal de mettre en doute, un phénomène qui n'a aucun sens, qui n'a aucune explication scientifique. Rien ne permet de le croire.

Tout au long de cette partie, Thomas essuie des péripéties anodines. En effet, dans cette partie, il se sépare d'avec sa petite amie qui achève son état déjà bien avancé dans la dépression. Cette dépression dont il est question ici dure depuis trois ans. Il n'est pas conscient de comment elle s'est infiltrée en lui, mais il sait que c'est elle qui est la source de ses cauchemars intempestifs.

Mais depuis sa séance avec le Dr Ravel, il n'est plus lui-même. Il est sujet à de nombreuses hallucinations telles qui est ci-dessus. Ce nouvel extrait est toujours en italique.

« Mais le plus horrible, c'est ce que regarde l'homme avec intensité – ce que regarde Thomas au travers de cet homme. Il fixe les grands yeux verts de sa proie impuissantes. Il contemple ces yeux se charger de grosses larmes. [...] Thomas tient l'œil arraché dans la paume de sa main. Il l'observe, fasciné. Et l'iris vert le regarde lui aussi, de son regard mort. [...] C'est tout ce que Thomas voit. Il a perdu connaissance.¹⁴¹ »

Ici, le lecteur ne voit qu'à travers les mots l'horreur de la situation. Tolstoï parlait de détails horribles. Dans les romans de Sire Cédric, et en particulier dans ce roman, l'horreur est palpable. L'auteur joue avec les mots et des verbes de perceptions afin d'horrifier le lecteur et ainsi le faire entrer dans cet univers morbide, macabre.

Les verbes de perceptions, dans *Avec tes yeux*, tournent autour du sens de la vue. Cela donne des images explicites des scènes de meurtres.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp.95-96.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.99.

Passons à la deuxième partie qui s'intitule « En Enfer ». Dans cette partie, Thomas prend les décisions qui lui paraissent justes, louables. Mais si ce n'était pas le cas ? Et s'il fonçait tête baissée dans ce tourbillon d'horreur ? Voyons le premier extrait de cette seconde partie romanesque :

« Cela le foudroie tout à coup.
Elle n'est pas encore morte.
Cette idée a surgi dans son esprit et ne veut pas le lâcher. Elle dévore le cerveau.
*Je ne l'ai pas vue mourir. Juste s'évanouir. Il est possible que cette femme soit encore vivie...*¹⁴² »

Les parties italiques de cet extrait indiquent les pensées de Thomas. Il y a un jeu avec le narrateur et le personnage. Le narrateur est omniscient. Il sait tout sur tout. Il rapporte les pensées de Thomas au lecteur. Mais cependant, il ne dévoile pas tout ce qu'il sait au lecteur, même, au contraire, il laisse le lecteur découvrir les informations au fur et à mesure. De l'omniscient, il passe à un narrateur interne. Il permet ainsi de garder le lecteur sous contrôle et de ne pas le perdre.

Un autre extrait dans cette partie du roman est important, car il est celui qui emprisonne le lecteur dans la lecture.

« *Il se redresse sur ses coudes.*
Il est allongé sur un lit, à même les draps.
Face à lui, une télévision murale diffuse une chaîne d'info en continu.
[...] Il observe la chambre autour de lui. Un hôtel. La lumière du jour filtre par les rideaux.
Il ne s'est pas réveillé du tout.
Il est passé d'un rêve à la réalité.
Mais pas la sienne.
Celle de l'autre. Le tueur.
Il est revenu derrière ses yeux. Dans la chair du monstre.

¹⁴² *Ibid.*, pp.103-104.

Il se gratte le ventre avant de passer la main sur son visage. Puis Thomas contemple ses cuisses épaisses. Ses avant-bras poilus et musculeux.

Il tourne la tête sur le côté.

Vers la table de nuit.

Le bocal posé dessus.

Deux iris verts sont dirigés lui. Comme si ces yeux morts pouvaient encore le voir.

[...]il se plante devant le miroir.

Le reflet qui lui apparaît est celui d'un homme de forte corpulence, au ventre rebondit mais aux muscles tout aussi proéminents. Sa tête est rasée. [...]

Puis il se penche pour ouvrir le robinet d'eau chaude.

Un nuage de vapeur s'élève devant lui.

Pendant de longues secondes.

Il attend.

Que le miroir de la salle de bains se couvre de buée.

Qu'il soit devenu entièrement opaque.

Ensuite seulement il éteint le robinet.

Il pose son index sur le miroir.

Et il trace des lettres sur le dépôt de buée.

PETIT CURIEUX¹⁴³ »

Ce long extrait permet de mettre en évidence le lien qu'unit le personnage de Thomas et celui du tueur. Ce lien est les yeux. Il y a une scission dans cet extrait : Thomas comprend qu'il est de nouveau derrière les yeux du tueur et le tueur, qui lui le savait et le fait savoir.

Parlons de la partie de Thomas. Le narrateur décrit ce que voient à la fois Thomas et le tueur à travers le même regard. La structure de cette partie est saccadée et montre une certaine incompréhension de Thomas : « il ne s'est pas réveillé du tout. Il est passé d'un rêve à la réalité. Mais pas la sienne. » Avec ces trois phrases, le lecteur pourrait s'attendre à avoir un commentaire de la part du narrateur dirait quelque chose comme : « Pourquoi, se demanda Thomas. Pourquoi être de retour derrière ce regard qui n'est pas le mien ? » *Et cetera.*

La seconde partie est plus intrigante. En effet, le tueur sait qu'il est observé derrière son regard. Et il le fait savoir de la manière la plus simple pour lui. Le passage est également saccadé mais, l'impression est différente. Le lecteur sent que cet homme manigance quelque chose. De

¹⁴³ *Ibid.*, pp.160-161.

plus, avant de s'exécuter, il regarde les yeux de sa dernière victime. Ce petit bout déclenche un malaise au sein du lecteur, le rendant d'une certaine manière, nauséux. Les passages avec le tueur sont glauques et dérangeants. Le lecteur prend une place de voyeur anonyme derrière ces regards. C'est ensuite que vient le moment où le lecteur peut prendre peur – tout dépend de la sensibilité de chaque lecteur, cela va de soi. Le tueur semble prendre son temps pour effectuer le trajet du lit à la salle de bains. C'est là que le miroir est important car il permet à Thomas de voir à quoi ressemble l'homme. Et l'homme se voit mais il sait que Thomas est derrière ses yeux. Comment le sait-il ? Est-ce par des moyens physiques ou juste une sensation ? Telles sont les questions que le lecteur se pose. Mais le message de ce dernier est clair : Petit curieux.

Être curieux, signifie que l'individu épit une autre personne. Là, la curiosité n'est pas de son fait. Elle est imposée à Thomas et s'impose, peut-être également au tueur. Ce message s'adresse à la fois à Thomas et au lecteur. Ils sont les témoins des agissements de cet homme.

Passons à un dernier extrait de la deuxième partie du roman.

« Le sourire de l'homme s'est agrandi.

Quand il ouvre les yeux, ses pupilles sont dilatées démesurément.

Ses orbites abritent deux abysses de noirceur.

Avides.¹⁴⁴ »

Le lecteur sait grâce à ce passage comment l'homme a pu savoir que Thomas était derrière ses yeux. La dilatation des pupilles est peut-être ce qu'il a vu dans le miroir. Il est fort possible que cette dilatation s'effectue également avec le personnage de Thomas. Le lexique utilisé tourne une nouvelle fois autour des yeux : « les yeux », « les pupilles », « ses orbites ». L'auteur martèle le lecteur avec ce lexique. Si bien, que le lecteur ne perçoit que ces termes tout au long du roman.

La partie trois, intitulée « Liées », a eu un passage déjà étudié plus haut. Voici un deuxième extrait :

« Celui-ci comporte un dernier jeu de feuilles. Des extraits des propos du psychologue de Sarah Villair. [...]

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.218.

« [...] Cela se traduit par ses cauchemars, où il est toujours question d'yeux. Des yeux la cherchant partout, où qu'elle cherche à se cacher. Des yeux la pourchassant dans tous les lieux possibles. [...]

Cela se retrouve dans ces récits hallucinants qu'elle m'a faits. Je ne sais pas si ces crimes sont réels ou imaginaires, mais le fait qu'elle se soit vue en train d'arracher les yeux de cette fille est très parlant... » ¹⁴⁵ »

Ce passage est important, car Thomas prend conscience, avec les informations de Fox, un autre personnage, qu'il n'est pas le seul à avoir eu des hallucinations de ce type. Fox est un personnage féminin qui est très mystérieux puisqu'au début du roman, le lecteur ne sait pas s'il s'agit d'une femme ou d'un homme. La lumière se lève peu à peu autour de ce personnage et la dévoile dans la cinquième et sixième partie du roman. Nous reviendrons sur ce personnage dans ces parties.

Dans l'extrait qui nous intéresse, Thomas lit des comptes rendus de fiches psychiatriques à propos d'une certaine Sarah Villair. Cette femme a été victime tout comme lui des mêmes cauchemars et des mêmes types de visions. Mais une fois encore, l'auteur joue avec les nerfs du lecteur, car, il renvoie ses visions à des hallucinations, à des cauchemars qui, selon les dires du psychiatre de l'extrait, seraient un traumatisme d'un viol qui déclencherait ces cauchemars et qui selon toute vraisemblance, serait la cause d'un mal-être. Cela dit, le problème ne semble pas si profond pour ces deux personnages puisqu'ils ont les mêmes troubles de visions.

Nous arrivons à la quatrième partie qui se nomme « Tête baissée ». Nous avons affaire au Dr Ravel qui a une théorie sur les phénomènes de Thomas. Mais sa théorie est la même que ce que l'auteur nous donne à chaque fois que ces visions, hallucinations font leur apparition. Voici l'extrait :

« — Je crains que vous n'ayez mal compris ce qu'est l'hypnose. Il ne s'agit pas d'un lavage de cerveau, comme on peut le voir dans les films, d'accord ? Même si j'étais un hypnotiseur de spectacle et que je voulais me payer votre tête, il me serait impossible de provoquer des hallucinations aussi réalistes que celles dont vous me parlez. Je pourrais vous faire imaginer des

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp.259-260.

situations délirantes, oui. [...] Vous ressentiriez de la peur, sans aucun doute. Mais, en même temps, vous resteriez conscient d'être sur une moquette, et pas sur de véritables charbons. Comme si vous viviez un rêve éveillé, si vous préférez. [...]

— Une crise de panique. Rien de plus. Je vous l'ai dit, c'était spectaculaire, mais sans suite possible. Je vous l'assure.¹⁴⁶ »

Ici, l'idée du Dr Ravel est que l'hypnose n'est pas le point de départ des troubles de Thomas. L'hypnose n'est pas un moyen comme nous pouvons le voir dans les films mais, dans les séances, cette technique permet de faire remonter les souvenirs enfouis afin de pouvoir les affronter. Mais, ici, l'hypnose n'a pas marché avec Thomas. Car pour le docteur, il s'agit d'une crise de panique, une crise de délire, ou de folie. Thomas fait partie de ces individus qui sont sensibles au phénomène de l'hypnose.

Nous sommes à l'avant dernière partie titrée « À rebours ». Les deux extraits concernent le personnage de Fox. Ce personnage est enfoui dans une espèce fumée de mystère. Thomas a rencontré Fox sur un forum de discussions. Et il ignorait tout sur elle. Au fil, du roman, elle prend le personnage principal pour un fou, mais ensuite, le croit. Elle donne des informations, puis elle devient de plus en plus sombre. Voici deux extraits :

« Fox, pour sa part, ne semble pas aussi déstabilisée que lui. Au contraire, même, il décèle une certaine excitation chez la jeune femme, tandis qu'elle s'agenouille à côté du lit et observe la langue humaine posée dessus.

— [...] Les yeux, c'est son obsession. Sa collection de maniaque. [...] Il t'adresse un message, tu ne trouves pas ça fascinant ? [...] La jeune femme se retourne vers lui, et il voit de nouveau cet éclat dans ses yeux.¹⁴⁷ »

Dans cet extrait, le comportement de Fox a changé. Elle est excitée par la situation dans laquelle se trouve Thomas. Une excitation étrange pour une situation telle que la découverte d'un corps sans vie dans un appartement. Or, ce personnage féminin ne semble pas être affecté plus que cela de la découverte. Elle a une attitude qui rappelle celle d'un policier sur une enquête.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp.277-278.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp.401-402.

Mais il y a un côté adolescent qui contraste avec l'attitude. En effet, Fox utilise un langage qui se rapproche de celui des adolescents et donc de leur façon d'être déconnectés de la réalité qui les entoure.

Le terme « fascinant » est intéressant, car elle semble être à la fois impressionnée et intriguée par le tueur et de sa façon de procéder. Cependant, il déclenche chez le lecteur une certaine gêne qui provient du plus profond de ce dernier. C'est le premier moment où son comportement change. Mais nous en apprenons plus dans l'extrait suivant :

« — Ils ont achevé mon père comme un chien. Moi, j'ai été laissée pour morte, avec trois côtes cassées et un poumon perforé. Les autorités ont soigneusement étouffé l'affaire. Mais je n'ai pas dit mon dernier mot. Les coupables doivent payer. Chacun d'entre eux, jusqu'au dernier. Hors de question que je laisse tomber... [...] Oh oui, assure-t-elle d'une voix lourde de sous-entendu. Mais ils ne savent pas qui je suis, *moi*.¹⁴⁸ »

Dans cet extrait-ci, Fox raconte la mort de son père. Cette mort, elle en a été témoin. Elle éprouve une certaine rancœur envers les autorités. Mais, c'est le point de départ de tout son comportement que Thomas qualifie de « parano » à de nombreuses reprises au sein du roman.

Elle est animée par un désir de vengeance. Et le lecteur sent qu'elle trahit sa pensée par la dernière phrase qu'elle prononce : « Mais ils ne savent pas qui je suis, *moi* ». L'insistance sur le *moi* est une façon de dire qu'elle sait qui sont les personnes responsables de la mort de son père de près ou de loin. Le fait qu'elle soit proche de Thomas, à ce moment-là pourrait être une manière pour l'auteur de dévoiler le plan de Fox. Il est fort probable que le plan de Fox est un rapport avec Thomas. D'où l'importance de ce passage. Il conduit le lecteur à faire une réflexion et un effort de remémoration sur la relation d'amitié entre Thomas et Fox. Tout est remis en cause ici.

Nous arrivons à la dernière et sixième partie du roman qui s'intitule « Secrets ». C'est dans cette partie que tout se dénoue. Les pièces se sont mises en place. Nous n'étudierons qu'un seul extrait de cette partie.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.421.

« Il ne finit pas sa phrase car les phares de la voiture s'allument, l'aveuglant tout à coup. Il se protège les yeux d'une main e se retourne, cherchant un endroit où s'abriter.
Fox, à côté de lui, ne paraît pas surprise le moins du monde.
— Tu l'as dit, murmure-t-elle à son oreille. On est arrivés au point de non-retour.
Et, avant qu'il puisse comprendre, la jeune femme colle sa matraque Taser sur son flanc.¹⁴⁹ »

Dans cet extrait, Il y a une partie description qui met en scène le piège dans lequel est tombé Thomas. Mais ce n'est pas cette partie qui est importante mais, celle qui suit.

Le personnage de Fox prend une tout autre dimension. Elle se retourne contre Thomas, homme qu'elle a aidé tout au long du roman. Le lecteur, par l'action de ce personnage, comprend mieux les derniers agissements. Il y a une certaine haine et elle nargue Thomas. Il y a dans sa façon d'être quelque chose de dérangeant. Il y a tout le mystère épais qui était autour de ce personnage qui s'effiloche pour en venir à ce moment très précis où elle a amené Thomas dans un guet-apens.

En somme dans ce roman, il y a un parallèle fort entre ce que vit le personnage de Thomas Stevenson et le lecteur. Le protagoniste voit à travers les yeux du tueur, et le lecteur « voit » avec les yeux de Thomas. Il y a un effet de mis en miroir très fort ici.

La dimension fantastique qu'il peut y avoir dans ce roman, disparaît peu à peu sous le coup des hypothèses scientifiques telles que les hallucinations collectives, la folie à proprement parler *et cetera*.

Ce roman de Sire Cédric est purement un roman traitant de la folie humaine, qui entraîne les victimes dans un cercle d'horreur sans fin. Les tueurs en série ont souvent des souvenirs de leurs victimes. Ici, ces souvenirs sont les yeux. Les yeux sont le reflet de l'âme, ils sont aussi la porte des sentiments cachés de chaque individu. L'importance des yeux est capitale dans ce roman car elle montre quand sans eux, il n'y aurait pas d'histoire, ni d'enquête. Il pourrait s'agir d'un roman qui plonge le lecteur au fond de lui-même à la recherche de ce monstre que chacun cache. Et l'illustration n'apporterait rien au roman, car il montre au lecteur ce que l'auteur a décrit.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp.506-507.

Conclusion

Pour en finir avec cette réflexion, résumons ce que nous avons appris de l'illustration au sein du roman. Mais avant rappelons les deux problématiques :

- en quoi l'illustration de l'artiste montre-t-elle une image différente du texte donc par conséquent, la représentation qu'en fait l'auteur ?
- et comment l'Artiste – écrivain et l'artiste – peut-il représenter une image : par « les mots » ou par l'art ?

L'illustration, selon la première réponse que nous avons apportée, sert à compléter la représentation d'un auteur. Pour ce faire, nous avons étudié deux textes avec deux artistes différents : Tolkien et Lee, Hugo et Lacombe. Les auteurs ont donné des représentations bien précises de décors, de personnages et d'une trame que les artistes ont mis en scène. Leurs représentations bien qu'elles correspondent au texte, elles n'en sont pas moins des visions autres que celles des auteurs.

En effet, les illustrations des deux artistes donnent un point de vue différent qui inclut le spectateur comme témoin dans les différentes scènes représentées. Les techniques utilisées des deux artistes sont bien différentes et donnent une ambiance différente aux illustrations. Les aquarelles de Lee donnent toujours une luminosité même lorsque le texte est sombre et démontre une ambiance inquiétante comme nous l'avons vu dans l'illustration représentant Gollum et Bilbo (*Fig.7*).

À l'inverse, les illustrations de Lacombe sont sombres et gênantes. Elles déclenchent chez le spectateur un certain mal-être qui ne se figure les choses que par la façon de l'artiste à représenter ses personnages. Bien que le texte d'Hugo soit sombre, et qu'il vise à montrer un certain romantisme noir à l'époque où se déroule l'histoire, les illustrations de Lacombe oublient le romantisme et se fixent sur le côté noir de l'œuvre.

Ces deux œuvres ont démontré que l'illustration n'est pas seulement pour les livres pour enfants. Elles peuvent être détentrices de visions plus adultes dues aux textes qu'elles illustrent. Mais elles peuvent être également beaucoup plus que cela : quand ce sont les artistes-illustrateurs eux-mêmes qui écrivent le texte et l'illustrent. Ce type d'illustrations correspondent à une deuxième réponse aux deux problématiques de la réflexion.

Cette réponse a été établie sur les œuvres littéraires et artistiques de deux artistes espagnoles : Royo et Francès. Cependant, chacun d'eux, ont une esthétique différente : l'une travaille autour du thème gothique, vampirique et a des tendances post-préraphaéliques, quant à l'autre, il travaille autour du corps et sur des thèmes qui se rapprochent dans certains de ses littéraires et artistiques de la pornographie.

Royo a une technique qui est reconnaissable car il utilise le mélange de deux types de peintures comme le fait Lacombe. Cependant, les peintures dans les deux cas sont utilisées différemment. Lacombe utilise la peinture à l'huile pour donner une certaine lumière à ses illustrations car elles sont d'abord peintes à l'acrylique. Dans le cas de l'artiste espagnol, les illustrations sont peintes dans un premier temps à la peinture à l'huile et ensuite, il y a l'ajout de l'acrylique grâce à un aérographe qui donne une ambiance brumeuse dans certaines illustrations.

Pour en revenir sur le lien qu'entretiennent le texte et l'illustration des deux auteurs-illustrateurs ont des différences flagrantes. Le texte métagoétique de Francès ne fait que desservir les illustrations. Les illustrations se suffisent à elles-mêmes et le texte ne montre rien de plus que ce que montre l'illustration qui donne plus à voir que le texte lui-même. En cela, elle répond à la définition de l'illustration donnée par Royo lui-même dans une interview.

Les illustrations de Royo sont liées au texte, mais sont indépendantes. Elles sont l'exemple même de la volonté de Royo de définir l'illustration. Elles s'apparentent à des œuvres artistiques qui ont été exposées lors de nombreuses expositions notamment en Espagne. Mais, pour les critiques d'art, l'illustration reste un sous-domaine de l'art. Or, les œuvres de Royo – car, oui, nous pouvons parler d'œuvres – répondent aux divers critères de ce qui fait une œuvre d'art. Mais, quelquefois, les illustrations sont inutiles.

Quand elles sont inutiles, c'est tout simplement parce que l'auteur qui a écrit le roman a usé de verbes de perceptions plus que nécessaires. Cela ne laisse pas le lecteur sans un sentiment de beauté, d'*eros*. Pour cette dernière partie, nous avons étudié le roman de Sire Cédric qui a répondu aux critères qui incombent aux écrits littéraires.

Il ne fait pas dans la poésie, tout au contraire, il fait dans l'horreur, le macabre. Il écrit sur l'horreur qu'un être humain est capable de faire à un autre. Il décrit cette noirceur de l'Homme avec une certaine dextérité habile. Il ne fait pas de philosophie pourtant, la manière dont il décrit les personnages, il instaure une certaine esthétique. Cette esthétique se ressent

dans la manière dont il structure ses romans. Il saccade les phrases, revenant à la ligne le plus souvent possible pour ainsi créer une esthétique d'insécurité dans la lecture.

Les romans de Sire Cédric n'ont pas besoin d'illustration mais, ils ne limitent pas aux verbes de perception. En effet, le lecteur est celui qui fait les illustrations car, il s'agit d'images mentales. Nous avons déjà parlé de ces images mentales.

Elles sont créées par le lecteur, à condition que celui-ci soit réceptif à ce type de texte. Ces textes sont plus nombreux aujourd'hui qu'il y a un siècle. Le principal pour un auteur est de faire frémir le lecteur. Que ce dernier ressente les sentiments des personnages, qu'il puisse s'identifier à un personnage tout au long du roman.

Le but de cette réflexion a été de donner une nouvelle vision de l'illustration car elle a été maintes et maintes fois utilisée car, les artistes du passé l'ont déjà pratiquée. Pour étayer ce propos, nous pouvons citer Delacroix, Courbet, Doré, pour ne citer qu'eux. Mais, le roman est, selon Butor, « [l]a recherche de nouvelles formes romanesques dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation.¹⁵⁰ ». Cette force d'intégration concerne le lecteur. C'est, comme déjà dit plus haut, le but ultime d'un auteur. Le roman permet de s'évader d'un quotidien qui n'est pas forcément gai, et où l'individu ne peut évoluer sans oublier lui-même.

Le roman, tout comme tous les autres écrits, permet à l'individu de se retrouver et parfois même se redécouvrir. La redécouverte de nous-même est importante car elle se joue dans les personnages qui sont des reflets de chaque individu dans un cadre d'une histoire imaginaire. Dans ces histoires imaginaires se mêlent le quotidien, l'idée de vraisemblance. Cette idée de vraisemblance peut être mise à mal par des situations inexplicables comme dans *Avec tes yeux* de Sire Cédric qui le fait d'une main de maître.

Pour Murdoch, « [...] un roman apparaît habituellement comme un schéma fermé : mais il est également ouvert dans la mesure où il renvoie à une réalité au-delà de lui-même.¹⁵¹ » Cette idée de renvoi à une réalité au-delà du roman, met en exergue le fait le roman est une fenêtre ouverte sur un monde, qui n'est constitué que de mots et d'idées. Cette fenêtre peut se faire dans l'autre sens. En effet, elle permet à un personnage de s'infiltrer dans le lecteur tout en faisant son bonhomme de chemin.

¹⁵⁰ BUTOR, Michel, *Op. Cit.*, p.10.

¹⁵¹ MURDOCH, Iris, *L'Attention romanesque*, Paris, Gallimard, coll. Table ronde – Contretemps, 2007, p. 55.

Pour conclure, l'illustration et le roman sont liés l'une à l'autre et inversement. L'illustration sert à s'évader pour un spectateur et le roman le fait pour le lecteur. Mais, il y a un point négatif dans cette relation, l'illustration a tout d'abord été employée pour les romans d'enfant.

Il faudrait donc trouver le moyen de remettre l'illustration en avant dans le domaine de l'art ce qui n'est pas nécessaire pas avec le roman. Le point négatif sur le roman est que ce dernier, à force de lectures de théories du roman, serait sur la pente du déclin. Est-ce qu'un ressenti ? Mais, aujourd'hui, certains romans sont définis comme des romans de gares. Or cette expression est péjorative à la fois envers l'auteur, l'histoire mais également envers le lecteur.

ANNEXES

Biographies :

BAUDELAIRE Charles (1821-1867) a fait ses études secondaires à Lyon, ensuite il continue ses études dans le Lycée Louis le Grand. Il mènera une vie de marginale, une vie de bohème. Il fera un voyage en 1841 en Afrique et à la Réunion, anciennement connue sous le nom de l'Île Bourbon. Il rentrera en 1842 et il écrira ses premiers textes. En 1844, Baudelaire deviendra un critique littéraire et un critique d'art, il sera aussi journaliste. Il publiera *Les Fleurs du Mal* qui recevra une violente critique en 1957. Pour ce recueil, Baudelaire est attaqué pour « immoralité » et est contraint de payer une amende et aussi de retirer quelques poèmes. En 1866, il subit un malaise qui le rendra paralysé et aphasique. Il mourra l'année d'après, 1867¹⁵².

FRANCES Victoria est également une artiste espagnole. Elle étudie les Beaux-Arts. *Favole* est sa première trilogie et aussi son premier travail illustré. C'est un travail qui peut être considéré comme un travail « romantique », « ancestral », et influencé par les peintures préraphaélites. Elle y met également une touche de style gothique. Précisons que le style gothique dont il est question ici, est un mouvement né dans les années 70 en Angleterre et qui s'est développé au fil des années et créant des mouvances comme le style gothique médiéval, le style gothique victorien ou romantique en France, pour n'en citer que quelques-uns. En 2007, elle publie *El Corazón de Arlene* qui marque alors un tournant dans sa carrière artistique. *Misty Cirque*, une saga pour l'instant composée de deux volumes « Sasha, el pequeño Pierrot », 2009 et « La Noche de las brujas » en 2010. *Favole*, en 2011, a droit à une réédition complète et intégrale avec des illustrations inédites et de croquis. En 2012, elle publie un nouvel ouvrage intitulé *El Lamento del océano*. Deux ans, plus tard, elle fera une collaboration avec une société sud-coréenne CP/Fairyland sur le thème de la sorcellerie et des traditions païennes. Pour cette occasion, elle publiera en 2017, *Mater Luna* qui raconte l'histoire des deux premiers personnages issus de la collaboration. Malgré son tournant artistique, ses thèmes restent les mêmes et concernent donc le romantisme, le « gothisme »¹⁵³.

HUGO Victor (1802-1885) est ballotté de ville en ville pour rejoindre son père lors de ses prises de commandement en tant que gouverneur d'abord à Naples puis à Avila en Espagne en 1808.

¹⁵² Consulté le 17 / 04 / 2018 à 12h45 : <https://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire.php>

¹⁵³ Consulté le 17 / 04 / 2018 à 11h00 : <http://victoriafrances.es/en/author/>

Il retourne en France avec sa mère et ses fils. En 1811, il rejoint son père en Espagne avec sa mère et ses frères. L'année d'après, il rentre une nouvelle fois en France. En 1816, pendant ses études de mathématiques et celles de philosophie, il compose *Irtamène*, une tragédie écrite pour sa mère. En 1816, il est récompensé par le Lys d'Or pour son « Ode sur Rétablissement de la statue d'Henri IV. La même année, il écrit une nouvelle ode mais royaliste cette fois avec « Les Destins de la Vendée ». L'ode suivante qu'il compose est récompensée de 500 francs, la gratification royale, et est intitulée « La Mort du duc de Berry ». Les trois frères Hugo fondent *Le Conservateur littéraire*, une revue bimensuelle qui publie des numéros jusqu'en 1821. Cette année 1821 est l'année de la mort de sa mère et la fin de la revue fondée avec ses frères. En 1822, il publie *Odes et Poésies diverses*. L'année d'après, soit en 1823, il publie *Han d'Islande* mais qui n'est pas publié sous son véritable nom. Cette même année, il devient père pour la première fois mais l'enfant ne vit que trois mois. En 1824, il publie *Nouvelles Odes* et cette même année il sera père d'une fille, Léopoldine et il écrit une ode pour l'occasion de la disparition de Louis XVIII. En 1826, il publie *Bug-Jargal*, qui est, tout comme *Han d'Islande*, sans nom d'auteur. Il fait la première publication des *Odes et ballades* qui a sa publication définitive qu'en 1828 et il est une nouvelle fois père d'un petit garçon prénommé Charles. En 1827, il fait une représentation de sa pièce *Amy Robsart* qui a été un échec. En 1828, il devient une nouvelle fois père d'un petit François-Victor. En 1829, il publie *Le Dernier jour d'un condamné*. En 1830, il illustre avec sa pièce *Hernani*, ses théories écrites dans la préface de *Cromwell*. Cette même année il commence à travailler sur *Notre-Dame de Paris*, qui est publié en 1831. En cette année 1831, il publie *Les Feuilles d'automne* un recueil qui illustre sa souffrance et ses désillusions. L'année suivante, 1832, il publie la version définitive de *Notre-Dame de Paris*. En 1833, il fait la représentation de *Lucrèce Borgia*, il rencontre Juliette Drouet qui sera sa maîtresse, et il fera une représentation de *Marie Tudor*. Pendant les années suivantes, il publie de nombreux ouvrages et se retire de la scène théâtrale et littéraire de Paris. Il apprendra également le décès de sa fille Léopoldine et de son époux dans un journal en 1846. Peu de temps après, il s'éloignera à cause du gouvernement mis en place. En 1853, il publiera clandestinement *Châtiments*. Trois ans plus tard, il publiera *Les Contemplations*. En 1862, il publiera *Les Misérables*. Par la suite et ce jusqu'en 1883 il publie de nombreuses œuvres littéraires. Il mourra en 1885.¹⁵⁴

¹⁵⁴ BELLICCI, Franck, *Victor Hugo*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études, 1998, pp. 5-19.

LACOMBE Benjamin, quant à lui, est un illustrateur français, né en 1982. Il est le représentant de l'illustration en France. En 2001, il étudie à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD) de Paris, où il suit une formation artistique. Alors qu'il n'est âgé que de 19 ans, il signe sa première bande-dessinée et quelques autres livres illustrés. *Cerise Griotte* est à la fois son projet de fin d'études mais son premier roman illustré qu'il a écrit et illustré seul. Il sera publié en 2006 aux Editions du Seuil Jeunesse. Il fait beaucoup d'illustrations sur des œuvres littéraires qui sont déjà reconnues comme *Les Contes macabres* d'Edgar Allan Poe, ou les deux ouvrages de Lewis Carroll *Alice aux pays des merveilles* (2015) et *Alice de l'autre côté du miroir* (2016). L'ouvrage illustré que nous étudierons sera *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo l'édition de 2015 qui regroupe les deux tomes ¹⁵⁵.

LEE Alan, né en 1947, fait ses études à Ealing School of Art. Il illustre en collaboration avec Brian Froud, *Faeries*. Il conçoit son style avec des influences de deux artistes Arthur Rackham et Charles Robinson. Ces trois illustrateurs travaillent avec un matériau défini comme difficile à utiliser : l'aquarelle. L'aquarelle donne une légèreté à chaque illustration et beaucoup de nuance à chaque couleur. En 1976, Lee illustre avec quatorze autres illustrateurs *Once upon a time* de Larkin David. En 1987, il s'attaque à l'univers de Tolkien, l'auteur de fantaisie encore très apprécié de la nouvelle génération, en illustrant les couvertures des rééditions de la saga *The Lord of the Rings* (*Le Seigneur des Anneaux* en français). Durant les années 90, il travaille sur *Tolkien's Ring* de David Day. Il fait également des illustrations pour une édition de 1200 pages de la Saga *The Lords of the Rings*. En 1997, il fait de nouvelles illustrations avec *Le Hobbit*. En parallèle, il illustre les deux épopées d'Homère *Illiad* (1993) et *L'Odyssée* (1995)¹⁵⁶.

ROYO Luis, né en 1954, est un artiste espagnol. Il étudie le technic design, la peinture et le design intérieur. En 1972, il commence à peindre et à exposer ses tableaux. Six ans plus tard, soit en 1978, il devient dessinateur de bande-dessinée. Mais c'est en 1983 qu'il passe à l'illustration et devient alors connu grâce à ses grandes réalisations. Dans les années 90, il publie plusieurs ouvrages d'illustrations dont *Women* qui sort en 1992 et qui est son premier ouvrage illustré, *Malefic* qui sort deux ans après pour ne nommer que ceux-ci. Il opère un renouveau du monde de l'illustration et donc donne une nouvelle vie à ce domaine artistique. Le renouveau dont il est question ici est dû aux techniques utilisées au sein même d'une seule toile. Il fait de

¹⁵⁵ HUGO, Victor, & LACOMBE, Benjamin, « Annexe », *Notre-Dame de Paris*, Paris, Soleil, p.586.

¹⁵⁶ Consulté le 16 / 04 / 2018 à 22h44 : <http://www.bpib.com/illustrat/lee.htm>

l'illustration un art à part entière donc une nouvelle légitimité à l'illustration. Ses thèmes sont souvent des thèmes de fantaisie, d'épopée occidentale et historico-romanesque. Mais ce qui est important dans ses œuvres, car on peut parler d'œuvre ici, c'est le traitement du corps. Nous verrons plus en détail plus tard dans ce mémoire¹⁵⁷.

SIRE Cédric, né en 1974, est un écrivain toulousain. Il écrit des thrillers dont le premier dans ce genre est *L'Enfant des cimetières* (2009) mais qui est son deuxième roman. Le premier n'est pas un thriller mais un roman fantastique publié en 2006 aux Editions Nuit d'avril puis réédité en 2013 aux Editions Le Pré aux Clercs, intitulé *Angemort*. Il publie également avant ses romans, deux recueils de nouvelles : *Déchirures* (2005 ; 2010) et *Dreamworld* (2007 ; 2009). Il sera l'objet d'une étude plus tard dans ce mémoire avec son roman *Avec tes yeux* publié en 2015¹⁵⁸.

TOLKIEN, John Ronald Reuel naît le 3 janvier 1892 en Afrique du Sud. Trois ans après, il retourne avec sa mère et son frère en Angleterre. Il fait ses études à la King Edward's Grammar School, puis à Oxford. En 1916, il est envoyé en France pour participer à la bataille de la Somme. En 1917, après son retour en Angleterre souffrant du syndrome post-traumatique en 1916, il écrit le *Silmarillion* qui sera le point de départ de toute son Œuvre littéraire. En 1919, il devient professeur à Oxford. L'année d'après, il donne des cours à l'Université de Leeds. En 1925, il publie avec le concours d'un autre auteur – E.V. Gordon – *Sire Gauvain et le chevalier vert*. La même année, il est élu professeur d'anglo-saxon à Oxford. En 1936, *Le Hobbit* est fini et il donne sa conférence *Beowulf: the Monsters and the Critics*. En 1937, *Le Hobbit* est publié. Puis, Tolkien écrit une suite : *Le Seigneur des Anneaux*, qui sera l'une des sagas les plus connues durant le XX^{ème} et XXI^{ème} siècle. En 1939, Tolkien donne une nouvelle conférence intitulée *Fairy Stories*. Entre 1949 et 1965 il fait publier plusieurs romans dont les trois tomes du *Seigneur des Anneaux*, ou encore *Les Aventures de Tom Bombadill*. En 1972, il devient Commander of the British Empire par la Reine. Il s'éteint le 2 septembre 1973. Toutes les autres œuvres littéraires ont été publiées posthumes¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Consulté le 17 /04 /2018 à 10h27 : <http://www.luisroyo.com/en/biografia/>

¹⁵⁸ Consulté le 17/04/2018 à 13h26 : <http://www.sire-cedric.com/bio>

¹⁵⁹ DAY, David, *Tolkien, L'encyclopédie illustrée*, Paris, Hachette, pp.10-11.

TABLE DES ILLUSTRATIONS :

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 - DELACROIX, EUGENE, FAUST DANS SON CABINET, 1827, LITHOGRAPHIE, PARIS, MUSEE NATIONAL EUGENE DELACROIX. | 11 |
| 2 - DELACROIX, EUGENE, ROMEO ET JULIETTE AU TOMBEAU DES CAPULETS, V.1850, HUILE SUR PAPIER MAROUFLE SUR TOILE, PARIS, MUSEE NATIONAL EUGENE DELACROIX. | 13 |
| 3 - MOCKETT, ANDREW, SAURON, 2012. | 18 |
| 4 - LEE, ALAN, AUTOUR DE LA CARTE DE THOR, 1997, AQUARELLE ET CRAYONS. | 22 |
| 5 - LEE, ALAN, UN TROU DE HOBBIT, 1997, GRAPHITES. | 24 |
| 6 - LEE, ALAN, BILBO DEVANT SA PORTE, 1997, AQUARELLE ET CRAYON. | 25 |
| 7 - LEE, ALAN, BILBO ET GOLLUM, 1997, AQUARELLE ET CRAYON. | 27 |
| 8 - LACOMBE BENJAMIN, PIERRE GRINGOIRE, , V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 31 |
| 9- LACOMBE BENJAMIN, QUASIMODO, LE BOSSU DE NOTRE-DAME, V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 34 |
| 10 - LACOMBE BENJAMIN, ESMERALDA ETANCHANT LA SOIF DE QUASIMODO, , V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 36 |
| 11 - LACOMBE BENJAMIN, ESMERALDA, , V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 38 |
| 12 - LACOMBE BENJAMIN, ESMERALDA DANSANT, , V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 39 |
| 13 - LACOMBE BENJAMIN, L'ARCHIDIACRE CLAUDE FROLLO, , V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 40 |
| 14 - LACOMBE BENJAMIN, FROLLO ET QUASIMODO, , V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 42 |
| 15 - LACOMBE BENJAMIN, CLAUDE FROLLO HANTE PAR SA PASSION POUR ESMERALDA, , V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 45 |
| 16 - LACOMBE BENJAMIN, CLAUDE FROLLO PENSANT, V2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 47 |
| 17- LACOMBE BENJAMIN, LA CHUTE DE CLAUDE FROLLO, V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 48 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 18 - DORE GUSTAVE, LA CHUTE DE CLAUDE FROLLO, FUSAIN ET REHAUTS DE CRAIE BLANCHE SUR PAPIER VELIN, 59,7 X 42,6 CM, PARIS, MAISON DE VICTOR HUGO. | 50 |
| 19 - LACOMBE BENJAMIN, QUASIMODO ET ESMERALDA, V.2011, ACRYLIQUE ET PEINTURE A L'HUILE. | 52 |
| 20 - POLYCLETE, LE DORYPHORE, V. 440 AV. JC., BRONZE (POUR L'ORIGINAL), MARBRE (POUR LES COPIES). | 55 |
| 21 - ROYO, LUIS, LUNA Y LUNA, 2007, ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE ET HUILE SUR PAPIER, 47X70CM. | 60 |
| 22 - ROYO, LUIS, EL DESCENSO DE LA CUARTA LUNA, 2007, ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE ET HUILE SUR PAPIER, 50X70CM. | 61 |
| 23 - BOTTICELLI, SANDRO, LA NAISSANCE DE VENUS, 1484-1485, TEMPERA MAIGRE, 172,5X278,5 CM, FLORENCE, MUSEE DES OFFICE. | 63 |
| 24 - ROYO, LUIS, SANGRE O VINO, 2008, GRAPHITE ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE ET HUILE SUR PAPIER, 50X70 CM. | 65 |
| 25 - ROYO, LUIS, DESILLUSION, 2008, ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE ET HUILE SUR TOILE, 50X70 CM. | 67 |
| 26 - ROYO, LUIS, EL SUEÑO DE LA LUZ PALIDA, 2009, ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE ET HUILE SUR PAPIER, 56X70 CM. | 70 |
| 27 - ROYO, LUIS, ELECCION, 2009, ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE ET HUILE, 50 X 65,5 CM. | 73 |
| 28 - ROYO, LUIS, ¿ACERO O PUSTULAS?, 2007, AQUARELLE, ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE ET HUILE SUR PAPIER, 70 X 53 CM. | 76 |
| 29 - ROYO, LUIS, VALS DE DESTINO 1, 2009, GRAPHITE ET ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE, 27,5 X 45 CM. | 78 |
| 30 - ROYO, LUIS, VALS DE DESTINO 2, 2009, GRAPHITE ET ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE, 33,5 X 45 CM. | 79 |
| 31 - ROYO, LUIS, PRENDIO LA CHISPA, 2009, ACRYLIQUE A L'AEROGAPHE ET HUILE SUR PAPIER, 50 X 65,5 CM. | 80 |
| 32 - FRANCES, VICTORIA, SANS TITRE, V.2011, AQUARELLE. | 82 |
| 33 - FRANCES, VICTORIA, FAVOLE, V.2011, AQUARELLE, CRAYONS DE COULEURS ET PASTEL. | 85 |
| 34 - FRANCES, VICTORIA, EZECHIEL, V.2011, PASTELS ET GRAPHITE. | 88 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 35 - FRANCES, VICTORIA, EBONY SUR LE BUCHER, V.2011, AQUARELLE ET CRAYON..... | 91 |
| 36 - MILLAIS, JOHN EVRETT, OPHELIA, 1852, PEINTURE A L'HUILE,76,2X111,8CM, LONDRES, TATE BRITAIN..... | 93 |
| 37 - FRANCES, VICTORIA, LA DAME IMMERGEE, V.2011, AQUARELLE..... | 94 |

Bibliographie

ARTICLES

- COUSSEAU, Anne, « Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 101, 2001. (disponible en ligne)
- DAUNAIS, Isabelle, « L'Histoire du roman par les romancier. Un récit de fondation et de disparition », in *Roman 20-50*, n°63, 2017. (disponible en ligne)
- DELON, Gaspard & PROVINI, Sandra, « *Le Hobbit* de Peter Jackson. Du roman pour la jeunesse au prequel du *Seigneur des Anneaux* », in *Europe*, Paris, n°1044, avril 2016.
- FLIEGER, Verlyn, « Ne perdons pas Frodo de vue », in *Europe*, Trad. PARA J.-B., Paris, n°1044, avril 2016.
- KOCHER, Paul H., « Le Peintre, l'écrivain et l'arbre des contes. A propos de Feuille, de Niggle », in *Europe* avril 2016: 140-148.
- PANTIN, Isabelle, « Le conteur en *Janus Bifrons* », in *Europe*, Paris, n°1044, avril 2016.
- PAVEL, Thomas, « Réflexion sur l'histoire du roman », in *Le Débat*, n°120, 2002/2003. (disponible en ligne)
- TRON, Daniel, « Les Voyages inattendus du *Seigneur des Anneaux* au cinéma », *Europe*, Avril 2016.

ESSAIS

- ANSALDI, Saverio, *L'imagination fantastique, images, ombres et miroir à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres coll. L'Ymagier, 2013.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le Livre de poche, coll. Classique, 2007 (1ère ed. 1990).
- AUERBACH, Erich, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Trad. Cornélius HEIM, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles, *Ecrits sur l'art*, Paris, Le Livre de poche, coll. Classique, 1992.
- BELLUCCI, Franck, *Victor Hugo*, Paris, Ellipses, 1998.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres II*, Vol. II, Paris, Gallimard, 2000.
- , *Œuvres III*, Vol. III, Paris, Gallimard, 2000.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2013 (1960).
- , *Illustrations*, Paris, Gallimard, 1964.
- DAY, David, *Tolkien, L'Encyclopédie illustrée*, Trad. Pascal AUBIN, Paris, Hachette, 2017.

- DEWEY, John, *L'Art comme expérience*, Trad. C. Domino, F. Gaspai, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica, et G. Tibershien, J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2012 (1915).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 1990.
- , *L'Image ouverte*, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des images, 2007.
- FICIN, Marselini, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*, Trad. R. Marcel, Vol. Livre XII, chap. 4, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2016 (1966).
- HASKELL, Francis, *L'Historien et les images*, Trad. L. EVRARD & A. TACHET, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1995.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2008 (1986).
- LE BRUN, Annie, *Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes, 2012.
- MURDOCH, Iris, *L'Attention Romanesque*, Paris, Gallimard coll. Table Ronde - Contretemps, 2005.
- TOLKIEN, J. R. R., *Faërie et autres textes*, Trad. CARRUTHERS Leo, LAUZON Daniel, RIGGS David LEDOUX Francis, Paris, CHRISTIAN BOURGEOIS, 2003 (1974).
- TOLSTOÏ, Léon, *Qu'est-ce que l'art ?*, Trad. de WYZEWA Téodor, Paris, Puf, coll. Quadrige, 2006.

ŒUVRES LITTÉRAIRES

- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009.
- SIRE, Cédric, *Avec tes yeux*, Paris, Presses de la Cité, coll. Sang d'encre, 2015.
- , *Le Jeu de l'ombre*, Paris, Le Pré aux clercs, 2011.
- TOLKIEN, J.R.R., *La Communauté de l'Anneau*, Paris, Pocket, 1991.

ROMANS ILLUSTRES

- FRANCES, Victoria, *Favole – Intégrale*, Paris, Milady, 2011.
- HUGO, Victor & LACOMBE Benjamin, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Edition du Soleil, coll. Métamorphoses, 2015.
- ROYO, Luis, *Dead Moon*, Trad. MILLER S., Paris, Milady, coll. Graphics, 2009.
- , *Dead moon Epilogue*, Paris, Milady, coll. Graphics, 2009.

TOLKIEN, J.R.R, *Le Hobbit*, Trad. LAUZON D., Paris, CHRISTIAN BOURGEOIS, 2012.

AUTRES MEDIAS

ROYO, Luis, « À propos de Dead Moon », Barcelonne, Norma Edition, 2009.

—, «Entretien avec Luis Royo », Barcelonne, Norma Edition, 2009.

Webographie :

BAUDELAIRE, Charles, sa biographie, disponible en ligne : <https://www.etudes-litteraires.com/ baudelaire.php>

FRANCES, Victoria, sa biographie, disponible en ligne : <http://victoriafrances.es/en/author/>

LEE, Alan, sa biographie, disponible en ligne : <http://www.bpib.com/illustrat/lee.htm>

ROYO, Luis, sa biographie, disponible en ligne : <http://www.luisroyo.com/en/biografia/>

SIRE, Cédric et sa biographie, disponible en ligne : <http://www.sire-cedric.com/bio>