



HAL
open science

Le titre-frontispice du roman au siècle des Lumières : de la belle image à l'intellectualisation de l'illustration classique

Odile Bénard

► To cite this version:

Odile Bénard. Le titre-frontispice du roman au siècle des Lumières : de la belle image à l'intellectualisation de l'illustration classique. Travaux & documents, 2022, Journée de l'Ancien Régime 2021, 58, pp.57-73. hal-04229465

HAL Id: hal-04229465

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-04229465>

Submitted on 5 Oct 2023

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.

Le titre-frontispice du roman au siècle des Lumières : de la belle image à l'intellectualisation de l'illustration classique

ODILE BÉNARD
OIES, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

Cette communication interroge les illustrations¹ des titres-frontispices dans le roman galant érotique du *Décameron* par Jean Boccace (1313-1375) paru entre 1349 et 1353. C'est l'un des écrivains les plus célèbres de la fin du Moyen Âge italien et son roman est un recueil fondateur de la nouvelle occidentale. L'œuvre influence fortement le genre du conte et de la nouvelle de Marguerite de Navarre (et son *Heptameron*) jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et même jusqu'aux *Cent contes drolatiques* de Balzac (1832-1837). La première traduction française date de 1545 ; pour Marguerite de Navarre. Le texte est ensuite régulièrement traduit et connaît notamment trois traductions différentes au XVIII^e siècle. La composition littéraire offre une peinture sociale du XIV^e siècle italien contée pour des dames. Clercs, nobles et troisième ordre sont dépeints sous la plume de Jean Boccace et retranscrits plastiquement par les dessinateurs. Le texte se compose de cent nouvelles réparties sur dix journées. Chaque jour, dix nouvelles sont contées, ce découpage textuel en plusieurs nouvelles permet une diversité des illustrations par la multitude des thèmes narrés. Dès le XIV^e siècle, un *corpus* illustratif est créé, tout d'abord enluminé. La célébrité de l'œuvre fait qu'elle continue d'être éditée, transformant sa nature originellement précieuse. À la fin du XV^e siècle, les images du roman galant sont des gravures. Si au XVII^e siècle, une seule image symbolique apparaît au début du livre, un changement s'opère au XVIII^e siècle et l'appréciation de planches gravées tout au long du roman se normalise. Néanmoins, la page de titre reste le lieu privilégié de l'illustration avec une image symbolique du roman. Cette dernière, souvent accompagnée d'un texte, se transforme jusqu'à s'intégrer à une page type indissociable de la première page du roman moderne occidental : le frontispice.

Les premières illustrations de Jean Boccace, à la Renaissance ont plutôt une signification symbolique. Au-delà de la belle illustration, l'image symbolique sert à évoquer la nature du roman. Cette pratique s'inscrit à la fin de la période, au XVI^e siècle parmi les éditions du *Décameron* et certaines flamandes le rendent explicites.

¹ Il est à noter que nous utilisons les termes « illustration » et « illustrateur » de façon anachronique : ce phénomène est certes ancien, mais l'emploi des termes apparaît au XIX^e siècle (sur ce point, voir Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur 1830-1880*, Genève, Droz, 2005).

En 1561, le titre-frontispice d'un *Décameron* flamand offre à voir une illustration au sens latent. Dans la partie gauche apparaît un échange galant entre un chevalier et une femme du troisième ordre. L'homme portant une armure sur la partie inférieure de son corps a une arme à sa taille. L'accessoire militaire détermine sa virilité, éclipsant une image sentimentale. Sa masculinité est ingénieusement intégrée grâce au fourreau dans lequel une épée est glissée. Cet accessoire symbolise le sexe féminin renvoyant au vagin – du latin *vagina* signifiant « étui, fourreau ». Le graveur dessine une allusion sexuelle grâce à l'accessoire valorisé par son remplissage en noir à l'inverse des autres éléments, majoritairement sans remplissage à l'encre.

Toujours au XVI^e siècle, un autre titre frontispice paru en 1561 à Strasbourg, en allemand, porte une valeur symbolique mais pieuse cette fois : le palmier représenté au centre d'une cour, et au centre de la gravure constitue une référence au peintre Vittore Carpaccio (1465-1525) et à sa peinture *L'Apothéose de Sainte Ursule*² (1491) : en effet, cet arbre y est représenté à côté de la Vierge Marie et symbolise la piété. Plus précisément, il symbolise le péché et la rédemption en référence à l'Eden dans lequel Dieu place les plantes de toutes les espèces, avec en son centre l'arbre de la connaissance, remplacé par le palmier symbole de piété dans l'image. Toutefois dans la Genèse l'arbre central correspond à la chute d'Adam et Eve succombant au serpent tentateur. La référence à l'Eden biblique correspond au péché de chair pour lequel succombe la religieuse de l'illustration. Cette dernière cède à un jardinier dans la première nouvelle érotique de la troisième journée. Le double sens exprime une pratique de la Renaissance dans l'illustration affectionnant l'allégorie et la symbolique. Ainsi, la pratique est commune dans les premières images de livres illustrés flamands.

D'autre part, l'appréciation de l'allégorie s'avère présente au XVI^e siècle. Ainsi, dans une édition de 1531, une femme ailée correspond à l'allégorie de la Justice dans un *Décameron* édité à Strasbourg en latin. Une déesse vierge est dessinée les yeux bandés, cela correspond à un *index animi*. La pièce signifie l'âme appelant à la méditation sur l'équité. La posture de ce personnage sur une sphère devance *L'Immaculée Conception*³ de Pierre Paul Rubens (1577-1640) au siècle suivant. Dans l'illustration, l'usage de personnages renvoie à l'image allégorique grâce aux idées qu'elles véhiculent. L'usage de l'allégorie est une pratique littéraire et artistique montrant « une double réflexion sur le langage et l'art, non réduit à un sens fixe, mais suggérant une multiplicité de relations possibles »⁴, les images de pages de titre reflètent ce procédé. D'autre part, l'allégorie dans les illustrations

² Vittore Carpaccio, *L'apothèse de Sainte-Ursule*, 1491, Huile sur toile, 481 cm x 336 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

³ Pierre Paul Rubens, *L'Immaculée Conception*, vers 1628-1629, Huile sur toile, 198 cm x 135 cm, Musée du Prado, Madrid.

⁴ Tristan Coignard, « Le lecteur du XVIII^e siècle face au canon antique. Johann Caspar Lavater, Christoph. Martin Wieland et la notion d'"idéal" chez les Anciens », *Études Germaniques*, vol. 247, n°3, 2007, p. 587-600.

est relative aux modèles iconographiques étudiés dans l'apprentissage artistique. Par la suite au XVI^e siècle, les artistes occidentaux se forment notamment avec un recueil allégorique dont le premier est l'*Iconologia* de Cesare Ripa (1555-1622). Finalement, l'allégorie et la symbolique introduisent souvent le texte à partir du XVI^e siècle marquant l'indépendance de l'illustration comme sujet artistique. Les thématiques illustratives ne forment pas un ensemble homogène et dépendent de l'influence du contexte et des attentes d'un lectorat. Les images renvoient à l'actualité de l'art, l'artiste crée pour satisfaire les attentes des lecteurs. Il répond aussi à des attentes esthétiques prouvant l'importance des effets « de mode » dans l'iconographie illustrative.

Au XVII^e siècle, les éditions du *Décameron* à notre disposition ne montrent plus d'images de frontispices figurant des illustrations au sens latent. Par ailleurs, des changements s'opèrent dans l'art de l'illustration et dans la définition de l'allégorie à l'âge classique et l'illustration du frontispice est commune au début des romans : c'est un « hiéroglyphe »⁵. Cette considération intellectuelle pour l'image est portée par les réflexions de l'Abbé Jean-Baptiste du Bos (1670-1742)⁶. Dans ce contexte, au XVIII^e siècle, la pratique de la symbolique et de l'allégorie réapparaît dans les premières pages des *Décameron* consultés pour cette étude, cette fois-ci en se généralisant autour du contexte antique parfois mythologique présent dans le roman galant italien. Des sens secondaires s'imposent pour exalter la galanterie, la vanité humaine, ses excès et ses déboires et l'inspiration mythologique est commune. Les images reprennent des motifs traditionnels pour la période mais les réactualisent, en vue d'une approche plus philosophique. Ces dernières font échos à certains thèmes valorisés par la philosophie des Lumières. L'objectif des gravures n'est ni de choquer, ni de juger, il s'agit de constater la diversité de la nature humaine tel un moraliste. L'image permet d'observer, d'analyser la nature humaine et ses mœurs en société, comme un savant, voire un scientifique.

Les illustrations de titre-frontispice de cinq tomes d'un *Décameron* paru entre 1757 et 1762 à Londres pour un public français offre la possibilité d'apprécier ces fonctions. Ainsi, il s'agit d'analyser le sens latent des gravures aux interprétations symboliques et allégoriques, fréquentes au XVIII^e siècle. Le document est une monographie imprimée en français et conservée à la Bibliothèque nationale de France au département de l' Arsenal. C'est une reprise de la traduction d'Antoine Le Maçon (1500-1569) ; le premier traducteur de Boccace pour Marguerite de Navarre (1492-1549). Pour les premières pages illustrées des cinq tomes de l'édition, les images sont toutes centrées et en pleine page. Cette organisation paginale simple correspond désormais à la rigueur classique clarifiant

⁵ Sur ce point, voir notamment, Michel Delon, « La mutation de l'allégorie au XVIII^e siècle. L'exemple de Diderot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, n^o2, 2012, p. 355-366.

⁶ Sylvain Menant, « L'abbé du Bos, critique d'art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n^o2, 2011, p. 259-267.

la mise en page. D'autre part, la conquête de l'entièreté paginale par l'artiste facilite le sens du détail dans les représentations des personnages. Le texte s'inscrit directement dans l'image, car au centre de la gravure sont écrits le titre du livre, le nom de l'auteur et le numéro du tome. La ville d'édition et la date d'impression du livre sont en bas de la gravure. Sous cette dernière, le nom de la maison produisant les images est inscrit, l'illustration prend une place importante dans la présentation du livre, au même titre que le texte. Entre 1757 et 1761, les premières pages des tomes ne dépassent jamais six lignes écrites. Enfin, chacune s'inspire de l'art classique.

Globalement, ces images forment un ensemble esthétique homogène. Cette généralité indique une formation artistique précise, puisque ces ressemblances sont relatives à un regroupement ciblé : ils travaillent tous pour Hubert-François Gravelot (1699-1773). Les noms des graveurs sont inscrits dans les pages de titre-frontispice. Le nom de monsieur Gravelot est indiqué sous chaque illustration en pleine page avec la mention « Gravelot. Inv ». Cette référence indique une organisation professionnelle autour de l'illustration, avec un homme dirigeant plusieurs personnes. Le travail illustratif est salarié, en équipe et identique pour tous. Malgré des artistes nombreux, la diversification esthétique dans le contenu gravé est inexistante. Chaque artiste produit des images standardisées sur un modèle. L'ambiguïté autour de la production artistique en raison d'un rendu homogène malgré l'effectif important est appuyée par cette généralisation de l'image antiquisée. Néanmoins, cette incertitude de l'apparence artistique en raison de la standardisation de l'image est contournée par l'importante place des sens latents parmi les gravures, demandant une réflexion intellectuelle.

Parmi les cinq titres-frontispices des différents tomes de l'édition française apparaissent des motifs appréciés du classicisme. Dans un premier temps, le *Putto* fait figure de la forte dimension artistique de l'image de titre-frontispice. L'angelot est discret à la fin du XVI^e siècle, nous le retrouvons dans un *Décameron* édité à Venise en italien de 1588, il est gravé au centre d'un entrelacs décoratif horizontal, dans la page de titre, seules sa tête et ses ailes de chaque côté de la tête sont figurées. Au XVIII^e siècle, le personnage s'épanouit pleinement grâce à l'illustration allégorique, citant le texte littéraire. Les graveurs valorisent des sujets classiques, intégrés à l'éducation artistique occidentale, car l'angelot est inspiré de la peinture de la Renaissance italienne. Les petits personnages illustrent un univers allégorique. Cette démarcation allégorique correspond à l'héritage classique favorable à l'éveil de l'imaginaire. L'édition présente des bambins nus dans deux pages de titre-frontispice parmi les cinq de ces tomes. Dans l'illustration du tome I, trois *Putti* sont dessinés. L'un est allongé à droite, il est hybride avec le bas du corps d'un satyre. Les deux autres figures ornent de fleurs un buste antique. Dans l'illustration du tome III, deux *Putti* nus et sans ailes sont de chaque côté d'un globe terrestre.

D'autres personnages s'intègrent aux gravures. Des femmes, des satyres et un chien apparaissent à leurs tours. Durant la Renaissance, le sens latent des

formes s'affirme en raison de leur place aux côtés d'humains et d'animaux dessinés dans une fonction allégorique ou symbolique. Cet héritage est présent au XVIII^e siècle, car parmi ces cinq titres-frontispice, les graveurs dessinent également des sphères, un gouvernail, une couronne ouverte, une lyre, un livre et un bouffon perché sur une pique. Les décors s'ornent de fleurs, de plantes, de compositions architecturales inspirées de l'Antiquité. Ces dernières dans quatre des cinq pages et les drapées portés par les personnages ou tendus par ces derniers soulignent l'inspiration du passé antique. Ce dernier rectangle de tissu est la pièce emblématique de la panoplie grecque antique. Les images antiquisées évoquent le rapprochement entre les valeurs du passé et du présent. D'autre part, durant le siècle des Lumières, les cadres naturels et anciens trouvent leurs origines dans l'intérêt des penseurs. Ainsi, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) désigne le pittoresque de la nature grâce aux forêts et aux ruines dans *les Réveries du Promeneur solitaire*⁷. L'embellissement végétal est un moyen de magnifier le classicisme en introduction de la lecture du roman. Ainsi, l'éveil des sentiments par la nature en littérature s'étend à d'autres disciplines en France figurant le lien étroit entre la littérature et les arts plastiques.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la lecture d'une teinte philosophique apparaît au travers d'autres indices iconographiques. En effet, la mythologie pour déterminer la nature du roman est régulière. Elle est soulignée grâce aux accessoires du décor, comme la lyre au sol dans le frontispice du Tome I. L'instrument appartient à l'iconographie de la mythologie grecque, une invention d'Hermès pour se faire pardonner auprès d'Apollon. Un second élément est lié à ce dieu dans le décor, le laurier est sa plante fétiche car Apollon est le dieu des arts, du chant, de la musique, de la beauté masculine, de la poésie et de la lumière. La plante est dessinée en bas et au centre de l'image. Représenter ses attributs sert à magnifier la dimension artistique du texte littéraire. Ainsi, les pièces des dessins transposent de façon narrative la substance du récit : c'est une adaptation partielle du texte imprimé condensée en une belle image au début du livre. La relation entre le sens latent des accessoires et l'essence du texte littéraire se comprend parfois grâce à l'étymologie. Par exemple le gouvernail dans le titre frontispice du tome III, est un terme venant de « gouverner » du latin *gubernare*, lui-même dérivé du grec *kubernan* portant un sens originellement maritime, indiquant l'autorité et la prudence⁸. Ainsi la femme tenant ce gouvernail est une allégorie de la Prudence et de l'Autorité. Ces deux derniers termes s'appliquent aux nouvelles du *Décameron* du tome III dans lesquelles les relations complexes des personnages impliquent des rapports de force où autorité et prudence sont impliquées. Ainsi, des nouvelles précédées par ce dessin abondent des amours tragiques impliquant la prudence pour éviter la souffrance et pour ne pas faillir devant l'autorité de certains

⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Réveries du promeneur solitaire* (1782), Paris, Michèle Crogiez, Le livre de Poche, 2001.

⁸ Pierre-Yves Gomez (dir.), « Introduction » in *La gouvernance d'entreprise*, Pierre-Yves Gomez (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2018, p. 3-7.

imposant leur volonté. De plus, la couronne ouverte dans l'image souligne une autorité royale. Dans la première nouvelle de la troisième journée, le texte littéraire cite des stratagèmes et des amours forcés. Le gouvernail et la couronne désignent ensemble, les dangers relatifs aux agissements des puissants, impulsés par leurs passions. Cette lecture fonctionne à nouveau avec par exemple la sixième nouvelle et la septième nouvelle de la cinquième journée, dans lesquelles de jeunes hommes s'amourachent de jeunes femmes. Dans la sixième nouvelle, l'homme puissant enlève la dame à sa famille et dans la septième nouvelle, il est misérable et s'éprend d'une noble, l'engrosse et risque la pendaison. Les amours impliquant des nobles sont dangereux.

L'attirance pour le mythe que nous retrouvons notamment dans la peinture classique apparaît parmi les frontispices. Deux indices iconographiques le rendent explicite. Tout d'abord, les femmes gravées dans les titres-frontispices des tomes III et V : en effet, les formes plantureuses de ces dernières valorisées sous les drapées évoquent les tableaux de François Boucher (1703-1770) comme *Renaud et Armide*⁹ ou *La nymphe Callisto séduite par Jupiter sous les traits de Diane*¹⁰, dans lesquels les cuisses potelées puis les formes généreuses formant des bourrelets sur les hanches sont valorisées.

Un autre indice iconographique signifiant parallèlement l'intellectualisation de la belle gravure est la sphère. Elles fonctionnent de pair avec le mythe, la forme complète l'image symbolique ou allégorique. Au XVIII^e siècle, les graveurs personnalisent la forme dans des illustrations mythologiques montrant des régions du monde. Des images quelque peu politisées par l'esprit des Lumières. Si l'allégorie n'est pas un fil conducteur permanent pour la sphère, bien que rare, elle n'est pas anecdotique. Elle en devient un sujet iconographique, durable grâce à son lien étroit avec la mythologie. Si l'allégorie n'est pas toujours associée à la sphère, le mythe fonctionne lui en binôme avec la forme. Au XVIII^e siècle, les deux autres images valorisant la sphère aux côtés de *Putti* n'évoquent pas l'allégorie : les sphères sont des globes terrestres. Dans le titre-frontispice du tome II, la forme sphérique est entourée de *Putti*, sur la surface du globe est dessinée l'Angleterre au centre du monde. La forme met en exergue le pays d'édition. L'image est-elle politisée, l'Angleterre, son régime politique inspire les penseurs des Lumières au XVIII^e siècle comme Voltaire (1694-1778)¹¹. D'autre part, dans la gravure de titre-frontispice du tome III, une sphère est dessinée, proche de l'allégorie de la Prudence. Elle est en hauteur, centrée sur un bâtiment antique.

⁹ François Boucher, *Renaud et Armide*, 1734, Huile sur toile, 135 cm x 170 cm, Musée du Louvre, Paris.

¹⁰ François Boucher, *La nymphe Callisto, séduite par Jupiter sous les traits de Diane*, 1759, Huile sur toile, 57,7 cm x 69,8 cm, Musée d'art Nelson-Atkins, Missouri.

¹¹ Signalons d'ailleurs que Voltaire admirait le travail de Gravelot et lui avait demandé de s'occuper de l'édition de ses tragédies. Sur les rapports des deux hommes, voir notamment : Pascal Griener, « Gravelot au service de Rousseau et de Voltaire : deux visions opposées de l'illustration », *Annales Jean-Jacques Rousseau*, n°45, 2003, p. 377-409.

Ainsi, dans l'édition gravée du *Décameron* le sens latent de la sphère est majoritaire parmi les tomes, car la forme prend une résonance allégorique dans trois images.

La référence au mythe antique est notamment introduite par quelques personnages hybrides. À moitié animales, ces figures expriment les comportements déviants des Hommes comme l'ivresse, l'obscénité et la violence. Ainsi, le satyre désigne les vices humains, dans l'illustration du tome I. Le *Putto* allongé à droite est un satyre, il tient un bâton orné d'une tête de bouffon. L'accessoire dans sa main gauche affirme la dérision autour de ce personnage mi-*Putto*, mi-bête. Toutefois, le satyre des titres-frontispices n'a pas qu'une valeur de dérision. L'illustration du tome IV met en scène un satyre qui fait nettement référence au mythique Pan, classique allégorie de la Nature prise dans sa totalité. Sa monstruosité évoque en effet « humanité, animalité et végétalité »¹². Dans l'illustration en question, Pan est représenté avec son visage monstrueux, assis sur un muret, portant sa main droite à sa bouche et la gauche au-dessus d'un chien ; son sabot gauche repose sur le sol terreux, tandis que le droit repose sur un livre : celui que nous lisons ? Certainement. Chacun de ces détails fait sens : le livre évoque l'humanité, le sol évoque la nature, et le chien l'animalité. Cette gravure entre d'ailleurs en résonance avec l'ensemble de l'ouvrage. Ainsi, dans le tome III, les tourments de l'amour sont au cœur de plusieurs nouvelles, mettant en scène des pulsions érotiques pour le moins débridées, selon les normes tant de la Renaissance que du XVIII^e siècle. Par exemple, dans la nouvelle VII de la cinquième journée, un homme déclare son amour à une femme, la dame envoie son mari à sa place dans le jardin, et couche avec le fervent amoureux dupé ; ou encore, dans la nouvelle VI de la septième journée, une dame reçoit son amant chez elle, puis elle reçoit la visite d'un second prétendant au moment où son mari arrive ; dans la nouvelle IX de la septième journée, une épouse aime un autre homme. L'amant quémande trois choses à la jeune femme, dont le fait d'avoir un rapport sexuel aux côtés de son époux : autant de comportements qui, quoique « galants » d'une certaine manière, éloignent les hommes de la civilité et les rapprochent de l'animalité par l'assouvissement de leurs instincts. Dès lors, on conçoit mieux la signification du geste de Pan, portant la main à sa bouche : il y a là quelque chose de secret, de tendancieux. Mais le geste pudique de la part d'un tel personnage, évoquant lui-même l'impudeur, est bien entendu ironique : le lecteur est d'ores et déjà prévenu implicitement de ce qu'il va lire. L'image a alors plusieurs rôles qui confinent au double-jeu. Pan semble ne pas assumer l'érotisme des contes, mais il l'exhibe, il crée ainsi une complicité avec le lecteur. Mais il incarne au sens propre cette réflexion des Lumières (que l'on pense notamment à Jean-Jacques Rousseau¹³) sur le rapport de l'homme à l'animalité et à la culture.

¹² Gilles Boudinet, « Pan, entre le décor de la panique et le corps de la culture », *Sens-Dessous*, vol. 15, n°1, 2015, p. 91-104.

¹³ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Œuvres complètes, t. III, La Pléiade, 1755, p. 142 cité par Jean-Luc Guichet, « L'homme et la nature chez Rousseau. L'homme de la nature, un homme absolument

Au XVI^e siècle, ce jeu dichotomique était porté par des lettrines représentant des hommes « hors-normes », hybrides ou difformes. Elles suggéraient bien ce jeu entre discrétion et exhibition, appels complices à un lecteur lettré, à cette élite de la Renaissance. Mais, alors qu'au XVIII^e siècle le motif pourrait paraître éculé, les illustrateurs le portent en pleine page. Point de regard moralisateur ici, mais une vision en quelque sorte assumée de la complexe nature humaine, telle que les philosophes et les moralistes la décrivent.

Les interprétations symboliques et allégoriques sont fréquentes au XVIII^e siècle. Les illustrateurs utilisent la page de titre-frontispice comme un espace à plusieurs degrés d'interprétation grâce à l'allégorie et à la symbolique dans l'illustration. Un premier degré avec une « belle » illustration d'inspiration antique puis un second degré intellectualisé. Au XVIII^e siècle, une visée de l'illustration est de stimuler « l'imaginaire de la lecture en usant de l'image »¹⁴. Ces dernières finissent par devenir des figures philosophiques. Les titres-frontispices des tomes du *Décameron* durant le siècle des Lumières réalisent des représentations imagées de l'essence littéraire de chaque tome à partir d'éléments de la mythologie grecque principalement.

isolé ou détenteur déjà d'une certaine culture ? », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 86, n^o1, 2002, p. 69-84.

¹⁴ Christophe Martin, « Le jeu du texte et de l'image au XVIII^e siècle de l'intérêt d'une prise en compte de l'illustration dans l'étude du roman au siècle des Lumières », *Le français aujourd'hui*, vol. 161, n^o2, 2008, p. 35-41.

SOURCES

- 1531 : « *Jobannis Boccatii fabulosae historiae dres de amore. Philippo Bononiensi interprete. Ejusdem Philippi Beroaldi Bononiensis oratio nuptialis Mediolani habita* » de Jean Boccace.
- 1561 : « *Cento Novella : Das ist Hundert newer Historien, welche ein erbare geselschafft von dreyen Männern unn siben Weibern, fliehent ein gross sterben zu Florentz zusammen geredt... / Jobannes Bocatius ; [uebersetzt von Heinrich Steinböwel] mit vil schönen und lustigen figuren* ».
- 1588 : « *Il decamerone di M. Giovanni Boccaccio...di nuovo riformato da M. Luigi Groto Cieco d'Adria con permissione de superiori et con le dichiarationi avvertimenti, & un vocabolario fatto da M. Girolamo Ruscelli* ([Reprod.]) ».
- 1757-1761 : « *Le Décaméron* de Jean Boccace, t. 1 / [traduit en français par A. Le Maçon] », « *Le Décaméron* de Jean Boccace, t. 2 / [traduit en français par A. Le Maçon] », « *Le Décaméron* de Jean Boccace, t. 3 / [traduit en français par A. Le Maçon] », « *Le Décaméron* de Jean Boccace, t. 4 / [traduit en français par A. Le Maçon] », « *Le Décaméron* de Jean Boccace, t. 5 / [traduit en français par A. Le Maçon] ».

BIBLIOGRAPHIE

- BOUDINET, Gilles, « Pan, entre le décor de la panique et le corps de la culture », *Sens-Dessous*, vol. 15, n°1, 2015, p. 91-104.
- BRUGÈRE, Fabienne, « Contribution de l'art à une discipline des passions » in *Les passions à l'âge classique. Théories et critiques des passions*, II, Pierre-François Moreau (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 209-223.
- COIGNARD, Tristan, « Le lecteur du XVIII^e siècle face au canon antique. Johann Caspar Lavater, Christoph Martin Wieland et la notion d'« idéal » chez les Anciens », *Études Germaniques*, vol. 247, n°3, 2007, p. 587-600.
- DELON, Michel, « La mutation de l'allégorie au XVIII^e siècle. L'exemple de Diderot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 112, n°2, 2012, p. 355-366.
- GOMEZ Pierre-Yves (dir.), « Introduction », in *La gouvernance d'entreprise*, Pierre-Yves Gomez (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2018, p. 3-7.
- GUICHET, Jean-Luc, « L'homme et la nature chez Rousseau. L'homme de la nature, un homme absolument isolé ou détenteur déjà d'une certaine culture ? », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 86, n°1, 2002, p. 69-84.
- MARTIN, Christophe, « Le jeu du texte et de l'image au XVIII^e siècle de l'intérêt d'une prise en compte de l'illustration dans l'étude du roman au siècle des Lumières », *Le français aujourd'hui*, vol. 161, n°2, 2008, p. 35-41.
- MENANT, Sylvain, « L'abbé du Bos, critique d'art », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n°2, 2011, p. 259-267.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Œuvres complètes, t. III, La Pléiade, 1755, p. 142, cité par Jean-Luc Guichet, « L'homme et la nature chez Rousseau. L'homme de la nature, un homme absolument isolé ou détenteur déjà d'une certaine culture ? », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 86, n°1, 2002, p. 69-84.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Réveries du promeneur solitaire* (1782), Paris, Michèle Crogiez, Le livre de Poche, 2001.

CORPUS D'IMAGES

Gravure du *Décameron* strasbourgeois de 1531

Gravure du titre-frontispice du *Décameron* flamand de 1561

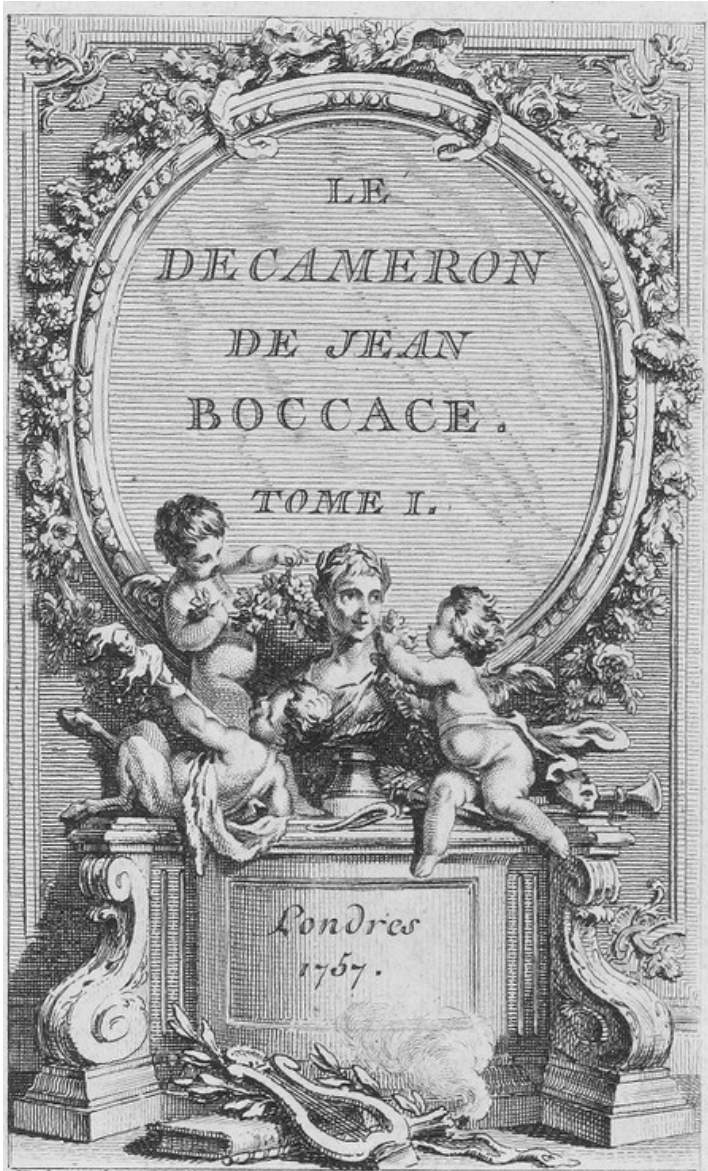


Titre-frontispice du *Décameron* flamand de 1561

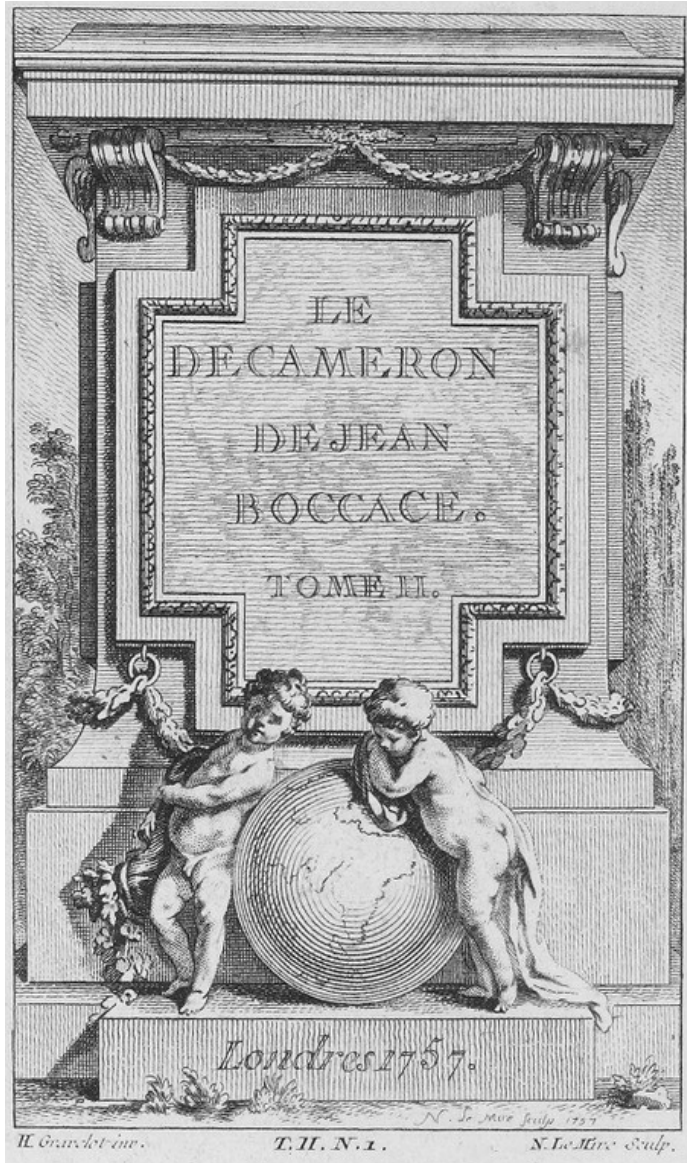


Titre-frontispice du *Décameron* vénitien de 1588Titre-frontispice du *Décameron* vénitien de 1588

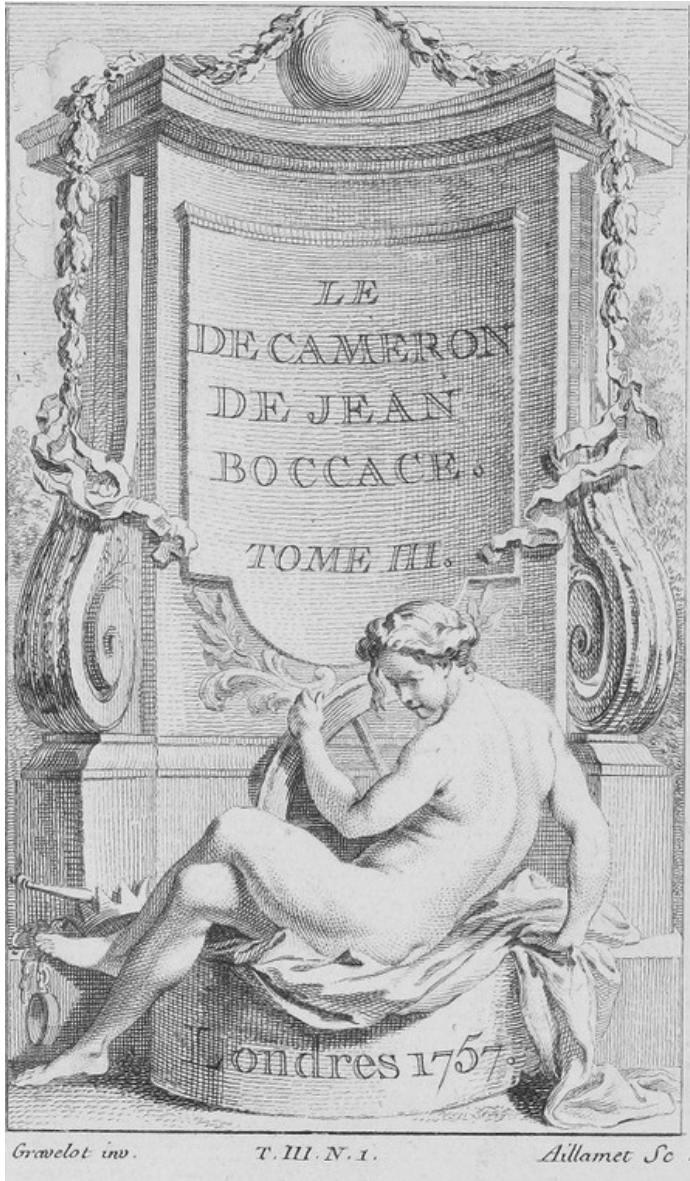
Titre-frontispice du Tome I



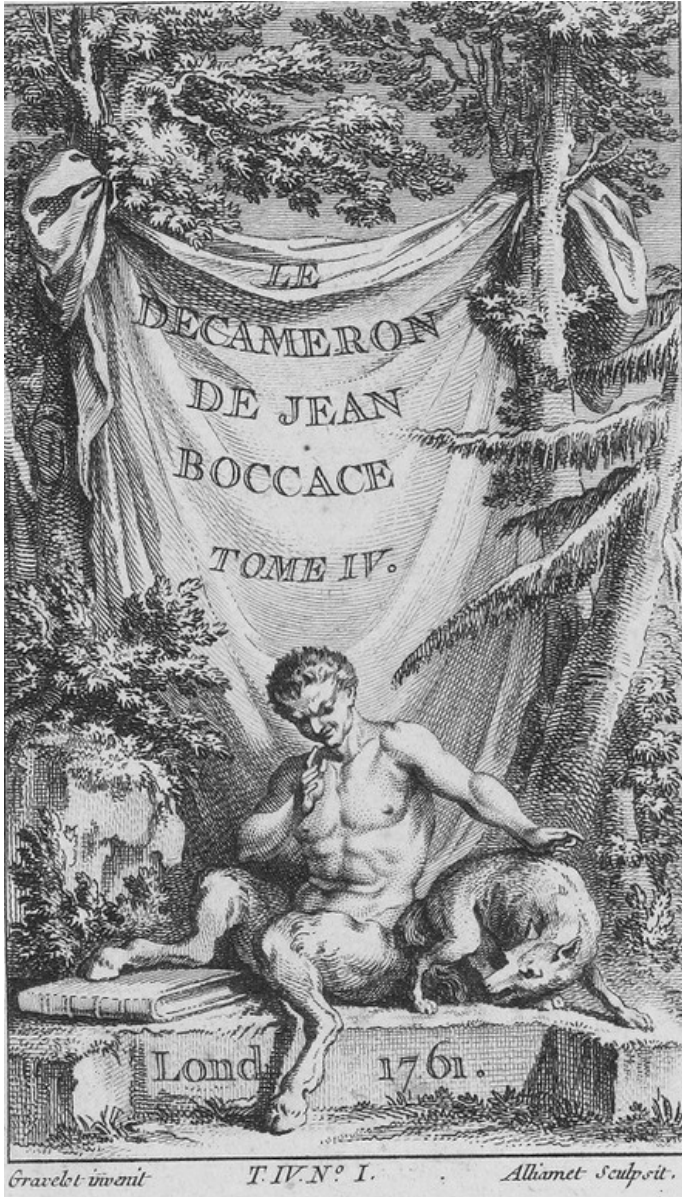
Titre-frontispice du Tome II



Titre-frontispice du Tome III



Titre-frontispice du Tome IV



Titre-frontispice du Tome V

