



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

11 | 2014

L'illustration des contes

Aurélie Zygel-Basso (dir.), Kim Gladu et Daphne M. Hoogenboezem, avec la collaboration d'Amélia Belin, *Imager la Romancie, Dessins de Clément-Pierre Marillier pour Le Cabinet des fées et Les Voyages imaginaires (1785-1789)*

Paris, Hermann, « Les collections de la République des Lettres – Sources », 2013, 564 p.

Anne Defrance



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/932>

DOI : 10.4000/feeries.932

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 19 décembre 2014

Pagination : 274-282

ISBN : 978-2-84310-281-3

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Anne Defrance, « Aurélie Zygel-Basso (dir.), Kim Gladu et Daphne M. Hoogenboezem, avec la collaboration d'Amélia Belin, *Imager la Romancie, Dessins de Clément-Pierre Marillier pour Le Cabinet des fées et Les Voyages imaginaires (1785-1789)* », *Féeries* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 19 décembre 2015, consulté le 29 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/932> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.932>

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2020.

© Féeries

Aurélie Zygel-Basso (dir.), Kim Gladu et Daphne M. Hoogenboezem, avec la collaboration d'Amélia Belin, *Imager la Romancie, Dessins de Clément-Pierre Marillier pour Le Cabinet des fées et Les Voyages imaginaires (1785-1789)*

Paris, Hermann, « Les collections de la République des Lettres – Sources », 2013, 564 p.

Anne Defrance

RÉFÉRENCE

Aurélie Zygel-Basso, Kim Gladu et Daphne M. Hoogenboezem (dir.), avec la collaboration d'Amélia Belin, *Imager la Romancie, Dessins de Clément-Pierre Marillier pour Le Cabinet des fées et Les Voyages imaginaires (1785-1789)*, Paris, Hermann, « Les collections de la République des Lettres – Sources », 2013, 564 p.

- 1 L'équipe pluridisciplinaire réunie autour d'Aurélie Zygel-Basso a entrepris en 2009 de travailler au « projet Marillier », réalisant un très riche volume d'études portant sur le corpus de dessins produits par cet artiste pour les deux fameuses anthologies publiées à la fin du XVIII^e siècle : le *Cabinet des fées* édité par Charles-Joseph Mayer et les *Voyages imaginaires*, par Charles-Georges-Thomas Garnier. Ce corpus inédit dans son intégralité, et que le lecteur trouvera réuni en fin de volume comprend 208 images de (ou attribuées à) Marillier, provenant de la collection Picot du fonds Rothschild de la

Bibliothèque nationale de France. Il renferme ses dessins préparatoires¹ ainsi que six frontispices tardifs de Baudet-Bauderval. L'ouvrage se compose de trois parties abondamment illustrées : la première regroupe des études contextuelles, la seconde est consacrée à des études thématiques et la troisième est constituée du catalogue des dessins, précisément référencé.

- 2 Aurélie Zygel-Basso, dans son introduction générale², présente les deux anthologies par rapport aux grandes collections illustrées qu'a vues fleurir l'époque. Celles-ci « s'appuient sur une double définition du merveilleux, celle d'un genre d'abord féminin et mondain, d'une part ; de l'autre, celle élaborée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, en faveur d'une histoire nationale et d'un projet éducatif » (p. 20). Quant aux gravures les illustrant, elles « constituent bien un diptyque : elles offrent des représentations du merveilleux et du lecteur idéal complémentaires — du salon féminin et oriental à l'utopie, sans compter la démystification satirique. Elles montrent l'hybridation et l'influence mutuelle des exotismes géographique et temporel, rendant compte de l'imaginaire colonial occidental dans les années 1780, tout en redéfinissant le merveilleux » (p. 21). L'auteur souligne aussi le paradoxe que constitue, dans les deux séries, la « figuration *en creux* du merveilleux », différente sans doute à cause de leurs destinataires et de leurs objectifs propres, ce qui génère une « intericonicité » spécifique à chacune, requérant des souvenirs visuels également différents : « Au *Cabinet des fées*, ensemble plus discontinu, l'orientalisme, les scènes de genre, la tradition biblique à la Poussin et le souvenir de l'illustration de théâtre, sans compter les apports de l'illustration romanesque française. Aux *Voyages imaginaires*, grand « récit en images », plus continu, les sommes savantes de la Renaissance (pour la représentation des animaux fabuleux notamment), les naufrages de la fin de siècle, l'iconographie antiquisante » (p. 27-28). Cette introduction est suivie d'une étude, du même auteur, des frontispices tardifs de Baudet-Bauderval³ (ce « très consciencieux copiste »), que le Rothschild a ajoutés à la collection de dessins de Marillier, lui « dress[ant] un monument » (p. 58). L'image d'illustration, élevée à la dignité de la peinture, s'en trouve ainsi légitimée. Cette étude opère un parcours des différents usages de l'image au XVIII^e siècle, permettant « de mieux comprendre le statut particulier de la planche d'illustration comme objet d'art et de bien de consommation » (p. 57), et a ainsi toute sa place en complément d'introduction, car elle met « en lumière le déplacement esthétique et historique propre à l'illustration de fiction du tournant des Lumières au milieu du XIX^e siècle » (p. 45).
- 3 Pour ouvrir la première partie de l'ouvrage, consacrée aux « Contextes » de production des deux anthologies, Stéphane Roy s'intéresse à la pratique de l'illustration de l'époque⁴. Il rappelle que la gravure en taille douce, à l'époque, était considérée comme un « art utile », servant à transmettre les compositions les plus célèbres à la postérité. Partant d'un trait saillant de l'illustration des deux anthologies, l'exotisme, qui faisait déjà au XVII^e l'objet d'un engouement certain, l'auteur de ce chapitre donne la mesure de la forte présence d'un « exotisme en images » ayant pu nourrir le goût des lecteurs et l'inspiration de Marillier, dont l'entreprise a mobilisé un nombre considérable de graveurs. L'auteur de cette contribution montre comment l'ensemble volumineux des gravures représente un révélateur éloquent de cette « sensibilité cosmopolite de la fin des Lumières » (p. 82) et analyse les répercussions du phénomène (marchandisation de l'art, qui suscita bien des critiques, mais parallèlement, évolution du secteur de la librairie).

- 4 Amélia Belin présente ensuite une étude sur la vie et la réception de l'illustrateur⁵ (Dijonnais d'origine, né en 1740, mort en 1808) que la postérité fit tomber dans l'oubli alors qu'il connut une vraie notoriété en son temps, en menant parallèlement une carrière politique et artistique. Dans le domaine de la gravure, il rénova le cul-de-lampe, purement décoratif en début de siècle mais devenu à partir des années 1770 illustration à part entière et détentrice d'un contenu moral. L'essentiel de l'œuvre consiste en des figures pleine page et on montre ici qu'il y a bien un « style Marillier », à la confluence du « goût rocaille » et du néoclassicisme.
- 5 Nathalie Ferrand élargit le propos en faisant mesurer l'imposante contribution du dessinateur à l'imagerie romanesque de la période⁶ : il illustra des romans de Prévost, Dorat, Mercier, Louvet ; des poèmes de Berquin, ou diverses pièces de théâtre. Ce fut aussi l'illustrateur des grandes anthologies, de plusieurs recueils d'œuvres complètes publiées à la fin du siècle. L'auteur analyse au passage les enjeux de ce type spécifique d'illustrations, recensant les divers sujets des dessins produits par Marillier pour les deux collections qui nous intéressent, et qui construisent ensemble une « mémoire du romanesque » (p. 109).
- 6 Dominique Varry fait comprendre, quant à lui, à quel point ce projet éditorial ambitieux⁷ (qui évolua au fil des quatre années de sa réalisation et prit forme d'abord chez des libraires grenoblois, puis parisien et genevois) était risqué pour les éditeurs.
- 7 Andréane Audy-Trottier et Kim Gladu s'intéressent ensuite au discours de ces derniers⁸. Elles s'attachent à montrer comment les préfaces des éditeurs et la démarche de l'illustrateur fusionnent (pas forcément de manière concertée, d'ailleurs), pour asservir l'imagination à la moralisation du conte, afin de lui donner une légitimité et conformément à cette tendance à la sensibilité marquant la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, l'illustration du *Cabinet* parviendrait à ce but par son esthétique du tableau (romanesque et pathétique) et celle des *Voyages imaginaires* en proposant un instructif « voyage dans un fauteuil ». Le lecteur ne trouvera pas ici d'exemples, mais de précieuses références théoriques que les auteurs de ce chapitre convoquent en nombre, en renvoyant à d'autres parties du volume susceptibles de les illustrer. Ils proposent alors une contextualisation du rôle de l'imagination au XVIII^e siècle, qui sert la moralisation du conte, à l'aide des *Lettres sur l'imagination* de Meister, notamment. Toutefois, on peut se demander si la question du manque de légitimité dont il est rappelé que souffrent jusqu'au XIX^e siècle les genres fictionnels (manque qui cherche une compensation par des déclarations de moralité, comme on l'a souvent dit), se pose pour le conte merveilleux exactement de la même manière à la fin du XVII^e siècle (quand le genre fait son entrée en littérature) qu'un siècle plus tard, au moment où paraît *Le Cabinet des fées*. Un écart est certes évoqué, mais on ne le mesure peut-être pas suffisamment. Ainsi, entre les revendications d'un Perrault affichant le moralisme de ses contes et leur utilité dans l'instruction des enfants, à l'époque où la Querelle des Anciens et des Modernes est ravivée, et les déclarations d'un Mayer, qui voit dans le conte un instrument d'éducation et dans le corpus qu'il rassemble « l'école des rois », il y a bien, en effet, une parenté argumentative — il est frappant d'ailleurs de constater que certaines phrases de Mayer citées par les auteurs de l'article pastichent celles de Perrault —, mais les enjeux de ces déclarations me semblent quand même assez différents d'un siècle à l'autre. Il faut se rappeler que Mayer consacre certains auteurs dans ses choix, les commentaires de ces notices, en dévalue d'autres, et censure toute une partie de la production. Par ailleurs les auteurs qui se sont adonnés au genre se

sont fort bien passés pendant des décennies de son absence de légitimité, précisément, et le conte a puisé dans cette liberté une force subversive qu'il a exhibée de manière parfois provocatrice, or les textes qui dérangent le plus l'ordre établi ne sont pas retenus par Mayer. Dans un tel contexte, les convergences de déclarations préfacielles, d'un siècle à l'autre, la première émanant d'un auteur présentant une œuvre de taille modeste, mais qui est aussi une arme de guerre, la seconde d'un éditeur d'une collection sélective, d'une anthologie qui couronne une production énorme, ne sont peut-être pas tout à fait chargées des mêmes enjeux.

- 8 Ensuite, Daphne M Hoogenboezem (auteur d'une thèse sur l'illustration des contes de Perrault et de Madame d'Aulnoy⁹) présente quant à elle les compilations de contes de fées publiées aux Pays-Bas au XVIII^e siècle, que furent les premiers *Cabinets des fées*¹⁰ : ceux d'Estienne Roger publiés en 1711 et 1717 et celui de Marc-Michel Rey entre 1754 et 1773. Elle montre comment ces anthologies féeriques annoncent celle de Mayer et reflètent l'évolution du conte de fées tout au long du XVIII^e siècle. Les lecteurs trouveront ici une claire synthèse des analyses développées dans une partie de sa thèse. Les tableaux qu'elle reproduit présentent le contenu de chacun des volumes composant ces premiers *Cabinets* et listent les illustrations (non titrées, à la différence de celles, postérieures, de Marillier), mentionnant leur type — vignette ou frontispice — et la pagination des vignettes.
- 9 Christina Ionescu conclut cette première partie par une étude magistrale sur les *Voyages Imaginaires*¹¹, qui s'intéresse à la manière dont Marillier traduit les succès de librairie d'Outre-Manche que furent certains ouvrages (parmi lesquels le *Robinson Crusoé* de Defoe, *Le Solitaire Anglais* de Longueville, *Les Voyages du capitaine Lemuel Gulliver* de Swift, le *Voyage sentimental en France* de Sterne...). La précision de ses analyses comparatives révèle de manière très convaincante l'originalité de l'illustrateur.
- 10 La deuxième partie de l'ouvrage, consacrée aux études thématiques, est introduite par Monique Moser-Verrey, qui débusque les effets induits par le format contraignant des illustrations des deux anthologies¹², avant de s'intéresser aux décors et aux cadres, à l'éloquence des corps et aux scènes de foule dessinées par Marillier. La représentation de l'Autre et de l'ailleurs que propose l'illustrateur révèle l'ethnocentrisme d'un regard. Les études suivantes qu'elle présente ici focaliseront également l'attention sur ces divers aspects, en les abordant respectivement, et de manière complémentaire.
- 11 Aurélie Zygel-Basso montre comment la suite dessinée de Marillier pour l'anthologie de Garnier propose une « cartographie de l'imaginaire »¹³ : le dessin d'un parcours viatique est ici impossible, et la somme d'images produite est alors rapportée à la notion de centre (centres multiples de parcours éparpillés). Le lecteur, bénéficiant des points de vue surplombants du dessinateur et de l'éditeur, est convié à un voyage en chambre. Cette étude se nourrit d'un nombre considérable de références à la critique récente de langue française et italienne et propose une mise en perspective du corpus par rapport à d'autres sommes contemporaines (romanesques, de récits viatiques, ou d'études scientifiques, celle de Buffon, entre autres, ou de l'*Encyclopédie*). Il se dégage finalement des planches illustrant les *Voyages imaginaires* une double vision, panoramique et en diagramme.
- 12 Jonathan Henschler montre ensuite ce qui est vraiment novateur chez Marillier dans sa représentation de l'exotisme¹⁴, en construisant ce que la postérité retiendra comme clichés, à partir surtout de sa représentation des personnages orientaux. Leur altérité est signalée principalement par le vêtement et une extrême violence, souvent

sexualisée. Il pointe également les enjeux philosophiques et politiques de cette représentation.

- 13 En revanche, comme le montre Kim Gladu, la représentation des corps et des passions¹⁵ proposée par le dessinateur apparaît davantage conventionnelle et codée, conformément à une tendance forte de l'illustration de l'époque, pointées par Christophe Martin dans son essai sur l'illustration romanesque¹⁶ (*Dangereux suppléments*, 2005). L'auteur de cet article conclut sur l'inscription de l'anthologie dans une démarche patrimoniale et commerciale faisant nécessairement appel à une mémoire picturale déjà constituée : « cette forme de patrimonialisation par l'image encourage alors la promotion d'une iconographie pathétique qui se nourrit d'une tradition académique et où une rhétorique du sensible semble tout autant, sinon plus, présider à l'élaboration de scènes éloquentes que le récit qu'elles se doivent de constituer [...] » (p. 309).
- 14 Daphne M. Hoogenboezem se penche ensuite sur « La représentation du merveilleux dans les *Cabinets des fées* »¹⁷. Elle note que Marillier emprunte peu aux anthologies de contes qui ont paru jusqu'alors. La galanterie a plus de part dans ses dessins que le merveilleux, même s'ils contiennent ces quelques nuages de convention issus de la peinture d'histoire (religieuse et mythologique), ou ces monstres et créatures fantastiques provenant visiblement de l'iconographie merveilleuse médiévale et renaissante, essentiellement flamande et hollandaise. Le dessinateur aurait donc finalement davantage puisé son inspiration dans d'autres suites gravées (celles d'Eisen pour les *Fables* de La Fontaine, notamment).
- 15 L'étude réalisée par Swann Paradis interroge à son tour la polysémie des représentations de l'animalité offertes par Marillier¹⁸ (qui sont assez rares par rapport au nombre d'illustrations que contiennent les deux suites). Elles convoquent plus l'implicite que l'explicite, cette imagerie n'épuise donc pas la tension résultant d'une bipolarité (celle du figuratif et du symbolique, de « l'image de savoir » et « l'image de plaisir »).
- 16 Madeleine Pinault Sørensen parcourt quant à elle le « royaume de Flore », se penchant sur la représentation du règne végétal dans les deux anthologies¹⁹, qui est bien plus présente que celle de la faune, mais plus informelle aussi, ce qui confère aux deux collections une unité d'ensemble. Contre toute attente, l'exotisme que dénotent les vêtements des personnages ne concerne pas la flore, bien peu caractéristique. En effet, la nature représentée par Marillier est conforme aux principes académiques et aux normes classiques, et ne prend visiblement pas en compte les ouvrages botaniques. Aussi émet-on l'hypothèse finale d'une possible ambition du dessinateur : celle de « se hisser vers la peinture d'histoire » (p. 382), la grande peinture, la mieux prisée à l'époque encore.
- 17 Diana Cheng²⁰, qui se penche sur « Les ordres architecturaux » représentés dans ses dessins, aboutit à des conclusions convergentes. Elle rappelle que chacun des ordres était censé, au XVIII^e siècle, exprimer non seulement le caractère d'un bâtiment, mais avoir un impact émotionnel sur le spectateur : Marillier respecte les conventions de son temps en se servant de ses décors et cadres architecturaux pour faire valoir les passions des personnages qui les habitent, tout en « renvoy[ant] l'image d'un ordre social qui s'affirmait dans l'imaginaire du dernier XVIII^e siècle », et sans « s'affranchi[r] des contingences de son époque » (p. 395).

- 18 Pour clore la seconde partie du volume, Aurélie Zygel-Basso abandonne Marillier pour projeter le regard en direction de deux autres anthologies illustrées parues dans les années 1850-1860 : *Le Nouveau Cabinet des fées* de Louis Batissier (Furne, 1864) et la seconde édition des *Contes des fées* chez Louis Perrin (Lyon, 1865)²¹. Il s'agit de mesurer l'écart pris avec la collection illustrée d'Ancien Régime. Ces deux sommes recourent en effet à la pratique de l'imitation, produisant notamment dans leurs introductions et avertissements des études généalogiques sur la féerie et la magie païenne, analysées ici très minutieusement, tout comme la composition de ces collections et les grandes tendances de leur illustration. L'étude peut surprendre au départ car elle sort du champ ouvert par le titre de l'ouvrage, et pourrait trouver avantageusement sa place dans un ouvrage sur l'illustration des contes du XIXe siècle. Mais cette projection a du sens, elle répond par ailleurs au regard fourni par l'étude des frontispices de la même époque produite en introduction, et ouvre de très intéressantes pistes pour de futures études transversales sur d'autres collections de contes (et on sait comme elles sont nombreuses au XIXe siècle).
- 19 Stéphane Lojkine, enfin, conclut ce beau volume d'études par une postface²² opérant de nombreux liens avec les autres chapitres. Il montre comment Marillier cède à « l'appel du mièvre », adjectif lié à l'enfance car la « miévreté » est la « petite niche ou malice qu'un enfant mièvre a coutume de faire » (Dictionnaire de Trévoux, 1738). Cet essai démontre magistralement comment, à la fin du siècle, Marillier joue un rôle central, et pas seulement dans la conversion du genre du conte adulte en conte pour enfant, car « c'est l'ensemble de la culture et de ses représentations qui glisse et change d'âge, et va utiliser l'enfance comme supplément des bienséances effondrées » (p. 429), et notamment en s'emparant de la barbarie, pour la mettre entre toutes les mains, l'aseptiser. Des études minutieuses d'images de « barbaries douces » expliquent la manière dont la représentation scénique, le dispositif du cabinet participent de cette réduction, de cette clôture aseptisante. Elles sont d'autant plus convaincantes qu'elles prennent en compte un large environnement textuel, s'accompagnent de références à la peinture du XVIIIe siècle et à d'autres œuvres également illustrées par Marillier. On comprend par ailleurs mieux encore, *in fine*, pourquoi *Le Cabinet des fées* et les *Voyages imaginaires* se répondent et forment un tout, le cabinet étant « le lieu du voyage », et comment l'illustrateur joue un rôle central dans la construction de la figure d'un lecteur philosophe que produit les deux anthologies.
- 20 La belle étude inaugurale d'Aurélie Zygel-Basso avait d'emblée convaincu de la pertinence du projet, la lecture de l'ensemble confirme l'impression très positive et atteste de sa grande qualité. On est en effet séduit par la cohérence de son architecture, la richesse de toutes les analyses, et la complémentarité des divers chapitres de l'ouvrage. Les chercheurs qui ont participé à cette passionnante entreprise abordent ces deux anthologies sous des regards polyvalents et convergents, donnant un tableau kaléidoscopique de la somme des deux recueils, à la fois une et diverse. L'abondance des références qui les ont nourris, la très complète bibliographie finale contribuent par ailleurs à faire de cet ouvrage novateur un outil de travail précieux et stimulant pour les ceux qui s'intéressent à la fiction merveilleuse, et plus largement à l'illustration romanesque de l'Ancien Régime.
- 21 Un seul regret, il concerne le catalogue : il est dommage que la qualité de reproduction des images soit assez basse, celles-ci étant peu contrastées et de trop petit format pour que leurs détails soient perceptibles. Si les compositions et les sujets y sont globalement

appréhendables, les visages, notamment, y sont indistincts. Mais on est bien consciente qu'une taille supérieure eût nécessité un format pleine page : comme le catalogue en couvre déjà cent trente-deux, on comprend donc qu'il faille se contenter de ce que l'on nous offre ici, c'est à dire d'un outil de travail déjà très appréciable par sa complétude. Il invite celui qui a besoin d'y voir de plus près, à la consultation des ouvrages eux-mêmes ou des supports numériques. Encore peut-on espérer qu'un jour les banques de données iconographiques offrent toutes les numérisations à une consultation en haute définition.

NOTES

1. Ces dessins sont à présent publiés sur le site Utpictura18 <<http://sites.univ-provence.fr/pictura/Presentation.php>>.
2. Aurélie Zygel-Basso, « Le “projet Marillier” », art. cité, p. 19-42.
3. Aurélie Zygel-Basso, « Les frontispices tardifs de Baudet-Bauderval : un monument illustré », art. cité, p. 43-60.
4. Stéphane Roy, « Circulation des images et pratique de l'illustration à l'époque de Clément-Pierre Marillier », art. cité, p. 63-85.
5. Amélia Belin, « Biographie et réception de Marillier », art. cité, p. 87-104.
6. Nathalie Ferrand, « Marillier, illustrateur de la Romancie », art. cité, p. 105-111.
7. Dominique Varry, « Éléments pour une histoire éditoriale du *Cabinet des fées* », art. cité, p. 113-124.
8. Andréane Audy-Trottier et Kim Gladu, « Le discours des éditeurs et le rôle pédagogique de l'imagination : *Le Cabinet des fées* et les *Voyages imaginaires* », art. cité, p. 125-144.
9. Daphne M. Hoogenboezem, *Le conte de fées en images. Le rôle de l'illustration chez Perrault et Madame d'Aulnoy (1695-1800)*, Rodopi, Amsterdam / New York, 2014. Voir *supra* notre compte rendu.
10. Daphne M. Hoogenboezem, « Les *Cabinets des fées* avant celui de Mayer. Compilations de contes de fées publiées aux Pays-Bas au XVIII^e siècle », art. cité, p. 145-177.
11. Christina Ionescu, « Clément-Pierre Marillier et Les *Voyages imaginaires*. Traductions visuelles de succès de librairie d'Outre-Manche », art. cité, p. 179-232.
12. Monique Moser-Verrey, « Ouvertures : les contraintes du format », art. cité, p. 235-252.
13. Aurélie Zygel-Basso, « Cartographier l'imaginaire : représentations de l'espace dans l'anthologie littéraire », art. cité, p. 253-272.
14. Jonathan Henscher, « Exotismes et Voyages », art. cité, p. 273-287.
15. Kim Gladu, « Éloquence du corps et représentation des passions : la persistance de l'académisme », art. cité, p. 289-316.
16. Christophe Martin, « *Dangereux suppléments* ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain, Paris, Peeters, coll. « La République des Lettres », vol. 24, 2005.
17. Daphne M. Hoogenboezem, « Les “cabinets” et les fées. La représentation du merveilleux dans les *Cabinets des fées* », art. cité, p. 317-343.
18. Swann Paradis, « Signifier ou suggérer ? Sobriété d'une faune fabuleuse », art. cité, p. 345-372.
19. Madeleine Pinault Sørensen, « Au royaume de Flore : la botanique à travers les dessins pour *Le Cabinet des fées* et les *Voyages imaginaires* », art. cité, p. 373-382.

20. Diana Cheng, « Ordres architecturaux et expression chez Clément-Pierre Marillier », art. cité, p. 383-396.
21. Aurélie Zygel-Basso, « (Épilogue). *D'une somme à l'autre*. Images et discours du canon merveilleux vers 1860 ; étude de cas », art. cité, p. 397-426.
22. Stéphane Lojkine, « Marillier, l'appel du mièvre », art. cité, p. 427-449.
-

AUTEURS

ANNE DEFRANCE

Université Bordeaux Montaigne et UMR Lire Grenoble