

L'Histoire du roi de Bohême et Oliver Twist sous le signe de Cruikshank. La dynamique du texte et de l'image au centre du dispositif grotesque dans le roman des années 1830

Dans son ouvrage consacré aux vignettes romantiques, l'historien d'art et ami de Baudelaire, Champfleury, put écrire, en 1883 : « Il n'est pas d'époques, à mon sens, où le crayon et le burin formèrent aussi étroitement corps avec la littérature que pendant la période romantique »¹. Dans *Le Métier d'illustrateur*, Philippe Kaenel confirme encore que « la genèse de l'illustration commerciale et populaire coïncid[a] avec l'histoire du Romantisme »². Le romanesque de 1830 connaît en effet un développement très rapide de l'illustration, grâce aux gravures à l'eau-forte ou sur bois et, à partir des années 1820, la publication des romans en mensuel favorise de surcroît l'essor de l'illustration. Les estampes destinées à agrémenter le texte sont mises en vitrine pour attirer l'attention du public à la sortie de chaque nouvel épisode. Les raisons commerciales ne sont donc pas tout à fait étrangères à ce développement du livre illustré. Mais le plus remarquable pour notre propos est le lien intrinsèque (et pas seulement la concomitance chronologique) qui se noue entre l'émergence du grotesque comme modèle esthétique dominant pour le Romantisme européen et la pratique de plus en plus abondante de l'illustration romanesque et de l'iconotexte, c'est-à-dire l'œuvre bi-générique. Cette étroite collaboration du texte et de l'image rend sensible ce qui fait la spécificité du grotesque en littérature, une de ses différences par rapport à la simple veine comique : son caractère essentiellement visuel. En France, ce sera vraiment avec Nodier et son *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) que l'interaction des deux langages prendra la forme d'un iconotexte pensé comme tel³. Le roman de Nodier est en effet le fruit d'une étroite complicité entre le romancier et un dessinateur (Tony Johannot⁴) puis un graveur (Porret). Il en résulte un ensemble assez unique pour la production française, un montage dans lequel cinquante vignettes intervenant dans le cours du récit, entretiennent avec celui-ci un dialogue souvent ironique, perturbateur et complexe. En Angleterre à la même époque, toute une tradition de l'illustration littéraire est déjà bien installée, grâce à une pléiade de caricaturistes qui s'essaient aussi à l'illustration d'œuvres romanesques. Le plus

¹ / *Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art. 1825-1840*, 1883, préface, p. V.

² / *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, p. 39.

³ / Dans son ouvrage sur l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle, Christophe Martin rappelle en effet que « sous l'Ancien Régime, l'illustration d'une œuvre littéraire est d'abord le fait de l'imprimeur-libraire : c'est généralement lui qui choisit l'artiste et éventuellement les passages à illustrer. A quelques exceptions près [Rousseau, Rétif], les auteurs [...] n'ont aucun droit de regard ». Du fait des coûts élevés, « les libraires concentrent leurs efforts sur des œuvres déjà classiques ». « *Dangereux suppléments* ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2005, p. 4.

⁴ / Grand vignettiste, Tony Johannot fut un des principaux illustrateurs de la période romantique. On lui doit une très riche production de gravures entre 1826 et 1850. Il illustra, entre autres écrivains de la période romantique, Walter Scott, Balzac, A. Dumas, Goethe, Hoffmann, Hugo, Jules Janin, Lamartine, Eugène Sue, G. Sand, A. de Vigny... Voir à ce sujet Aristide Marie : *Alfred et Tony Johannot. Peintres, graveurs et vignettistes*, Paris, Floury, 1925.

célèbre d'entre eux, George Cruikshank (1792-1878), réalise des gravures destinées aux romans de Cervantès, Smollet, Fielding, Sterne, Goldsmith, Il illustre les *Sketches by Boz* publiés en volume à partir de 1836 ; puis *Oliver Twist* (1838), roman directement voulu par son auteur comme une œuvre bi-générique. En France, Cruikshank est déjà assez connu en 1830, il inspire Monnier et Daumier, et c'est lui que Nodier invoque pour signifier l'orientation excentrique et satirique de son roman. C'est la raison pour laquelle nous nous proposons d'examiner ces deux cas exemplaires, quoique fort différents, d'iconotextes romantique et victorien : *L'Histoire du Roi de Bohême* et *Oliver Twist*, tous deux placés à des degrés divers sous le patronage de Cruikshank. Entre les deux récits, la conception du romanesque est diamétralement opposée, mais un même recours à l'image comme élément intrinsèque du style grotesque les rassemble.

L'Histoire du roi de Bohême, fut, il faut le rappeler, à la fois « un des premiers grands livres illustrés »⁵ du Romantisme français et un des premiers romans à associer explicitement le concept de Romantisme à la tradition du récit excentrique. Une telle démarche est bien sûr parallèle aux premiers écrits théoriques et poétiques de Hugo sur le grotesque (*La Préface de Cromwell* en 1827, *Notre-Dame de Paris* en 1831), mais elle infléchit le grotesque dans une tout autre direction que celle de l'alliance hugolienne du grotesque et du sublime. Cette *Histoire du roi de Bohême*, qui prend pour prétexte une anecdote tout juste esquissée dans *Tristram Shandy* et qui ne sera pas racontée du tout dans le roman de Nodier, a en réalité été pensée comme une sorte de laboratoire de l'excentricité et du grotesque en littérature, une expérience des limites en quelque sorte, aussi bien dans la pratique de l'écriture que dans le rapport texte-image.

L'originalité du dispositif tient d'abord à la radicalisation de la déconstruction du romanesque : dans *L'Histoire du roi de Bohême*, tout semble relever systématiquement du jeu métatextuel, et d'une pratique de l'auto-dérision littéraire. Les chapitres au propos capricant n'ont souvent en commun que des titres en « -tion » (tels que « Convention », « Démonstration », « Objection », mais aussi « Dentition », « Equitation », « Mystification » ou « Distraction »...). Nouveau Don Quichotte de la littérature, le narrateur est affublé de deux compagnons d'aventures livresques, dont l'un s'appelle Breloque et l'autre Don Pic de Fanferluchio, personnages de papier qui disent, par leur nom même, le caractère à la fois grandiose et dérisoire de toute entreprise littéraire et de tout savoir académique.

Un roman, donc, sans aventure et sans héros, qui joue à anéantir joyeusement toute diégèse pour aboutir, parfois, à des pages presque sans texte, ou dans lequel l'image prend le relais de la parole. L'originalité du dispositif

⁵ / Voir M. J. Boisacq-Generet : *Tradition et modernité*, p. 270.

grotesque tient donc aussi à l'effet déconcertant produit par l'entrelacement des vignettes et des mots, les dessins de Tony Johannot s'immiscant délibérément dans un tissu discursif déjà prodigieusement décousu en lui-même. Une telle imbrication des deux régimes de représentation fut réalisée grâce à une nouvelle technique de gravure sur bois inventée en Angleterre (par les graveurs Thomas Bewick et Thompson), et qui permit une plus grande proximité entre le texte et l'image ⁶, alors qu'au XVIII^e siècle, et encore au début du XIX^e siècle, l'illustration au burin et à l'eau-forte exigeait la séparation sur deux pages différentes du texte et du dessin.

Grâce à cette nouvelle technique, Nodier et Tony Johannot ont pu ne pas simplement opter pour un principe d'illustration : ils se sont livrés à une écriture à deux voix dans laquelle l'image peut devenir un texte, et le texte, ou plutôt les mots, peuvent à leur tour faire image. Cette imbrication des deux médias se décline en effet selon des modalités variées, en affichant des pratiques inédites, à côté d'une gamme de traditions anciennes, telles que la lettrine ornée, le cadre arabe ou les vignettes en « cul-de-lampe ». Parmi ces pratiques inédites, on notera les diverses manières dont les vignettes participent au texte, soit en illustrant, non pas l'aventure, mais parfois uniquement une idée ou un mot, soit en installant un complet décalage par rapport au texte, soit encore en inversant la hiérarchie traditionnelle et le principe même de l'illustration. C'est alors l'image qui ouvre le discours et c'est le texte qui est censé en développer le sens ; ou bien c'est le dessin qui prend la place des mots. Ceux-ci peuvent être interrompus par l'image qui désarticule en quelque sorte la phrase, dans sa continuité visuelle et graphique. Ce cas extrême est illustré par le chapitre « Convention », où l'on voit s'introduire dans le texte la figure de Don Pic de Fanferluchio, ce savant carnavalesqué et carnavalesque de la culture romantique (figure 1).

En outre, parmi les effets purement textuels, on notera aussi les dispositifs destinés à renforcer l'illusion d'un *ut pictura poesis*, c'est-à-dire l'illusion d'une fusion presque totale entre la démarche narrative et la pratique iconographique. Nous pouvons sur ce plan nous appuyer sur les catégories de Liliane Louvel qui, dans *L'œil du texte*, distingue divers principes d'« inter picturalité », tantôt sur le mode de ce qu'elle appelle l'« hypopicturalité » (la réécriture d'un tableau ou l'effet de tableau à la manière de...), tantôt sur celui de « l'archipicturalité » (les grands genres de la peinture déterminant les modalités narratives) ⁷. Or c'est essentiellement à ce niveau qu'intervient la référence à Cruikshank, qui semble bien fonctionner à la fois comme modèle inspirateur, (« hypopicturalité »), comme effet de mise en abyme et comme principe structurant (« archipicturalité »). En forçant un peu le trait, l'on pourrait dire que Tony

⁶ / Il s'agit de la technique dite de la taille sur bois de bout à grain serré. La gravure sur bois avait été abandonnée en France depuis le XVI^e siècle, mais à partir des années 1810, se forme à Paris une nouvelle école de graveurs autour de Brévière, Best, Porret, Andrew, Leloir et Lavoignat, qui va introduire la méthode Thompson. Voir à ce sujet l'ouvrage de Michel Mélot : *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, 1984.

⁷ / *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, p. 151, 155.

Johannot fut l'illustrateur du *Roi de Bohême*, mais que George Cruikshank fut l'un de ses inspirateurs secrets. Cela n'a rien d'étonnant lorsqu'on connaît l'anglophilie de Nodier⁸ et lorsque l'on se rappelle combien l'âge d'or de la caricature anglaise influença la culture française du XIXe siècle (De Monnier à Daumier et Gavarni, De Nodier à Baudelaire et Champfleury⁹). Werner Hofmann note que Daumier, mais aussi Monnier, lié d'amitié avec George Cruikshank, devaient plus d'une inspiration à l'imagerie satirique anglaise ; et que Thackeray, qui séjournait à Paris vers 1830, pouvait y constater partout l'influence de la caricature anglaise¹⁰.

Chez Nodier, l'invocation à Cruikshank crée d'abord, au milieu du récit, une sorte d'interruption métatextuelle, en exhibant la posture d'un narrateur histrionique lui-même occupé à lire ou à regarder une image :

Par Popocambou, m'écriai-je, en laissant tomber le *Punch* de Cruikshank (sic) sur mon *somno*.¹¹

Bien que manquant de précision, l'allusion à Polichinelle semble faire référence à la série des gravures de 1828 consacrées par Cruikshank au théâtre de marionnettes dédié à *Punch and Judy* (figure 2). Or, avec *Punch*, nous retrouvons presque tous les ingrédients essentiels du grotesque et plus particulièrement du grotesque romantique : un comique visuel, fondé sur la difformité du personnage et ses gesticulations outrées ; un comique décontextualisé, intemporel, alliant l'ancien et le moderne ; un art populaire, anti-classique et non-académique, reposant sur un langage et des procédés opposés à ceux de la culture savante : soit là simplification du trait, et l'abandon d'un registre allégorique complexe ; enfin un grotesque assez ouvertement métalittéraire, puisque chez Nodier, la référence à *Punch* suit un long développement consacré à l'éloge héroï-comique du personnage de la *commedia dell'arte* rehaussé au rang d'emblème de la modernité et de l'ironie romantiques¹².

⁸ / Nodier s'inspira d'Ann Radcliffe et de Walter Scott ; il édita les oeuvres de Byron et publia en 1821 *Promenade de Dieppe aux Montagnes d'Ecosse*.

⁹ / Dans son *Histoire de la caricature moderne* (1865) consacrée presque exclusivement à la tradition française, Champfleury évoque néanmoins l'influence du *Punch* de Cruikshank sur les caricatures politiques de Daumier : « Pendant vingt ans, de 1832 à 1852, Daumier a mis en scène [M. Thiers], et toujours [il] apparaît souriant, malicieux, non sans rapports de physionomie avec le grotesque profil du *Punch* anglais. [...] la vignette de Cruikshank représente Punch battu par sa femme. J'y vois M. Thiers malmené par la caricature [...] » Editions Ressouvenances, 2010, p. 45-46.

¹⁰ / Werner Hofmann (*La Caricature de Vinci à Picasso*, p. 44) fait sans doute allusion au chapitre « Caricatures and lithography in Paris » publié par Thackeray en 1840 dans *The Paris Sketch Book*. Par ailleurs, Philippe Kaenel souligne la fréquence des échanges entre Paris et Londres : « Eugène Lami, Henry Monnier, William Thackeray, Gavarni, Gustave Doré et Edmond Morin fréquentent leurs voisins d'outre-Manche et participent à des entreprises éditoriales communes. » *Op. cit.*, p. 37.

¹¹ / Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Editions, Plasma, 1979, p. 219.

¹² / Placé ironiquement sous la double autorité du *Punch* de Cruikshank et des théoriciens allemands du romantisme (notamment A.W. Schlegel), l'éloge de Polichinelle carnavalise évidemment l'ensemble de la culture académique, mais il déjoue aussi, par avance, toute tentative pour ériger le Romantisme en nouvelle littérature sérieuse et théorique qui se substituerait à la précédente. Les deux chapitres consacrés à ce héros des

De la même manière, le goût pour la culture populaire et l'intérêt précoce pour l'illustration littéraire ont permis à Cruikshank de diversifier son registre de caricaturiste et de s'orienter vers un grotesque détaché de tout ancrage socio-politique précis¹³. Nodier connaissait-il la série des gravures sur bois inspirées de sources littéraires et populaires et destinées à servir de réclame pour la loterie (*Lottery Puffs and Advertisements*) (figure 3) ? Toujours est-il qu'on y trouve, comme chez Nodier, un même type de construction ludique à partir des mots en -tion¹⁴, et un même jeu d'inversion carnavalesque dans l'ordre de la lecture. Par exemple, la réclame pour la loterie se lira de bas en haut chez Cruikshank, tandis que le texte de Nodier devra parfois se déchiffrer à l'envers ou en renversant la page, ou encore en effectuant un va-et-vient entre le texte et l'image qui lui est contiguë. Dans les chapitres consacrés à Polichinelle, figure ainsi un dessin de Tony Johannot assez proche, dans ses modalités, des gravures de Cruikshank. Placé sur le même plan que le texte, ce dessin se substitue à la narration en complétant en quelque sorte la phrase interrompue. Il permet aussi d'appréhender immédiatement une réalité bien concrète que les mots abstraits ne peuvent présenter aussi directement. L'image, ici, devient bien un texte à part entière (figure 4), tandis que dans d'autre cas, c'est le texte qui devient image. Ainsi la loge de Polichinelle est-elle comme dessinée par des mots-cadres, présentés en gros caractères d'imprimerie, en lettres majuscules creuses et ombrées qui forment un parallélogramme (figure 5). Les mots reprennent dès lors pleinement leur statut premier d'idéogramme, ou de mots-images.

Dans sa fonction complétive, l'image intervient aussi pour entrer ironiquement en conflit avec le sens apparent ou littéral du texte, pour dévoiler les non-dits, ou les tabous du récit. Le rapport entre les deux médias relève, dans ce cas, du dialogisme ironique, l'iconotexte semblant se livrer à un jeu de rôles réparti entre l'écrivain et le dessinateur, l'un feignant par exemple de respecter les convenances et le respect dû à la Monarchie et à la censure, l'autre s'amusant au contraire à orienter le propos vers la satire politique, par les ressources de la caricature graphique. Ainsi en va-t-il du Chapitre intitulé ironiquement « Approbation », à la toute fin du roman : le texte parodie une autorisation de publication pour le livre que Nodier est en train d'écrire, cette *Histoire du Roi de*

temps modernes qu'est Polichinelle sont en effet intitulés « Insurrection » et « Dissertation ». Si « Insurrection » fait sans doute signe en direction de la Révolution romantique en en parodiant les enjeux, « Dissertation » suggérerait plutôt une carnavalisation au second degré, une ironique mise en scène des contradictions inhérentes au Romantisme lui-même, voué soit à faire coexister la contestation du Classicisme et les habituelles figures de la rhétorique, soit à réduire toute tentative de littérature nouvelle au pastiche et à la parodie.

¹³ / Ainsi, au-delà de la série des *Punch and Judy*, Cruikshank avait réalisé, entre les années 1810 et 1826, bon nombre de gravures consacrées aux contes populaires anglais et aux contes de Grimm, aux personnages d'Harlequin et de ma Mère l'oie ; il avait également composé de petites saynètes humoristiques ou publicitaires dans lesquelles texte et image se faisaient écho.

¹⁴ / Le jeu avec les mots en -tion qui a donné lieu aux titres des chapitres est par ailleurs expliqué par Nodier à la fin du récit : il s'agit du jeu du corbillon, où chaque joueur doit trouver une rime en -on à la question : « Que met-on dans mon corbillon ? »

Bohême, donc¹⁵. Au contraire, l'on reconnaît, dans l'image, très probablement un Charles X vieilli, ridé, et muni d'une immense paire de ciseaux qui matérialise son appétit immodéré de censure. La référence à Cruikshank comme principe sous-jacent d'archipicturalité peut alors révéler pleinement sa portée, car c'est au fond toute la tradition de la caricature graphique qui devient, implicitement, un système comique et critique transposable dans le langage de l'anti-roman.

La variété des dispositifs iconiques de *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* renforce donc considérablement l'effet grotesque du récit excentrique. Et, pour une oeuvre aussi bi-générique que le récit de Nodier, il est totalement impossible de publier le texte sans les illustrations. Jamais sans doute la pratique de l'iconotexte n'était allée aussi loin dans le mélange des médias, et l'on ne retrouvera probablement pas, dans la culture romantique et victorienne, de dispositif dans lequel l'image bouscule aussi radicalement les habitudes de lecture que dans *L'Histoire du Roi de Bohême*, malgré l'inventivité bien réelle dont témoigneront des iconotextes tels que *Voyage ou il vous plaira* (dessins de Tony Johannot, 1842), *Un autre Monde* (1842) et *Scènes de la vie privée et publique des animaux* de l'illustrateur Jean-Jacques Grandville (1840-42), ou en Angleterre, *Vanity Fair* (1847-48) et, dans l'ordre de l'incongru, *A Book of Nonsense* d'Edward Lear (1846)¹⁶. La veine sternienne s'est-elle essoufflée plus vite en Angleterre qu'en France et en Allemagne ? Toujours est-il que la stratégie romanesque et illustrative voulue par Dickens et son éditeur peut sembler, au regard des expérimentations de Nodier, nettement plus conventionnelle, puisque la technique des gravures à l'eau-forte qui fut choisie rendit nécessaire la séparation du texte et des estampes¹⁷.

Néanmoins, un roman comme *Oliver Twist* continue d'attester de tout ce que le développement du grotesque en littérature doit à la pratique de l'illustration et à l'influence des caricaturistes. Le travail de collaboration entre Dickens et Cruikshank, qui commença avec les *Sketches by Boz*, montre l'importance de cette interpicturalité. Pour le titre de ses *Esquisses*, Dickens avait d'abord pensé à *Sketches by Boz and Cuts by Cruikshank*, ou encore *Etchings by Boz and Wood Cuts by Cruikshank*, ce qui associait ouvertement la pratique de l'écriture à celle du dessin et des arts visuels¹⁸. Même si, au moment

¹⁵ / « Je soussigné, peseur expert d'idées, traducteur patenté des paroles équivoques, [...] exécuteur des basses œuvres et grand-Prévôt littéraire de Tombouctou, certifie à qui il appartiendra que j'ai essayé de lire, par ordre, *L'Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, que ledit ouvrage n'est ni impie, ni obscène, ni séditieux, ni satirique [...] ». *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*, p. 397-398.

¹⁶ / Thackeray crée un *Vanity Fair* illustré par lui-même en mêlant plusieurs techniques (les illustrations de pleine page et les vignettes), le tout placé sous l'égide d'un narrateur ironique et quelque peu sternien, représenté avec costume et bonnet de fou carnavalesques.

¹⁷ / Cruikshank, mandé par l'éditeur Bentley pour illustrer la publication en feuilleton d'*Oliver Twist*, devait fournir une estampe, puis deux, par numéro, à partir de mai 1837.

¹⁸ / Cf. la notice pour les *Esquisses de Boz*, par Sylèvre Monod, in *Esquisses de Boz, Martin Chuzzlewit*, sous la direction de Sylèvre Monod, Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 1550.

de la publication *d'Oliver Twist*, l'influence de Cruikshank fut minorée par Dickens, il est évident que la synergie s'est faite dans les deux sens : d'une part parce que le roman s'est construit en fonction de modèles iconiques qui constituent l'interpicturalité du roman¹⁹ ; et d'autre part parce que Cruikshank, qui ne connaissait pas toujours la version définitive du texte, a conservé une certaine liberté et, ainsi, a imprimé en retour sa marque personnelle sur la tonalité générale de l'oeuvre²⁰.

Considérons d'abord le travail du romancier. La rhétorique du rire, dans *Oliver Twist*, est travaillée en profondeur par diverses influences iconiques qui créent la dimension véritablement grotesque, c'est-à-dire concrète, visuelle, des situations verbales comiques. Comme l'a montré Michael Hollington, les effets d'iconicité grotesques sont essentiellement de trois ordres, l'écriture de scènes à la Hogarth, l'univers de la pantomime, enfin l'influence générale de la caricature graphique²¹. Hogarth, invoqué en 1841 dans la préface de la troisième édition, et loué pour le réalisme de ses scènes de rues londoniennes, apparaît comme le modèle *princeps*, commun aux deux artistes, le vrai créateur de la caricature anglaise²². Et comme dans certaines gravures de Hogarth et de Cruikshank, le monde de Dickens produit une impression de nombre et de foule, qui restitue la dimension collective de la satire sociale. C'est essentiellement au sein de la cohorte des personnages secondaires que se mettent en place divers dispositifs complémentaires du grotesque : la caricature des notables, donnant forme à la satire sociale ; un grotesque de l'excentricité interférant avec la sphère sentimentale, et destiné à véhiculer un humour de sympathie ; enfin un grotesque de la difformité physique et morale, propre à susciter, non une répartition tranchée entre la dérision et l'adhésion sympathique, mais plutôt une ambivalence des affects face à l'univers trouble des bas-fonds (Fagin et ses complices).

La première catégorie de personnages nous rapproche de la série des *London Characters* gravée entre 1827 et 1829 par Cruikshank. Dans cette série figure un bedeau ventru, à l'impressionnant costume à boutons et bicornes, et il n'est pas impossible d'y voir une des sources d'inspiration du fameux Bumble qui joue un rôle si déterminant dans *Oliver Twist*. Dickens portraiture en effet toujours à partir d'images récurrentes et concrètes son petit monde de notables avaricieux et matérialistes, et l'ancienne tradition carnavalesque, l'allégorie médiévale des gras et des maigres, si souvent développée par Bruegel, trouve

¹⁹ / Voir à ce sujet Nancy K. Hill : *A Reformer's Art : Dickens Picturesque and Grotesque Imagery*, 1981.

²⁰ / Jack Lindsay, "At Closer Grips", in *Charles Dickens Critical Assessments*, ed. by M. Hollington, vol. II, p. 175 : "Cruikshank drew Fagin, Sikes and Nancy before the story was written at all. The originals were models or drinking acquaintances of Cruikshank."

²¹ / *Dickens and the Grotesque*, London, Croom Helm, 1984.

²² / Dickens qui, on le sait, connaissait bien les œuvres de Hogarth, reprend cet héritage dans le sous-titre de son roman, « A Parish Boy's Progress », qui évoque, outre le *Pilgrim's Progress* (1678-84) de Bunyan, les séries hogarthiennes, notamment la « Harlot's Progress » dont les deux dernières planches offrent des scènes proches du premier chapitre *d'Oliver Twist*.

alors une nouvelle actualité dans la caricature moderne, qu'elle soit verbale ou iconique²³.

Inspirant le texte et inspiré par lui, le travail de Cruikshank illustrateur témoigne sur ce plan d'une bonne concordance avec le style dickensien de la description. Dans les illustrations, les personnages du caricaturiste sont eux aussi systématiquement contrastés, et nous placent bien dans le « royaume des contrastes et des anomalies » selon la définition du comique proposée par Jean Emelina²⁴. Comme dans l'ancienne tradition carnavalesque également, les visages ou les profils relèvent toujours de l'excès expressionniste, à travers leurs contours saillants et leurs mimiques grimaçantes ; or ce type d'imagerie se situe dans le droit fil du style comique-grotesque tel que le décrit Bakhtine :

[...] parmi tous les traits du visage humain, seuls la bouche et le nez (ce dernier comme substitut du phallus) jouent un rôle important dans l'image grotesque du corps. [...] [le grotesque] ne s'intéresse qu'aux yeux exorbités, puisqu'il s'intéresse à tout ce qui sort, fait saillie, dépasse du corps, tout ce qui cherche à échapper.²⁵

Enfin, la manière de Cruikshank, particulièrement dynamique et gesticulatoire, rencontre aussi le goût dickensien de la pantomime²⁶. Toute une gestuelle extravagante de visages ou de corps contorsionnés ponctue le texte comme l'image, en tissant des similitudes souterraines entre les différentes sphères du roman, la sphère comique-grotesque des nantis d'une part, la sphère sentimentale des amis et parents adoptifs d'Oliver d'autre part, enfin celle plus lugubre des bas-fonds. A partir de la fameuse scène inaugurale dans laquelle Bumble explique pourquoi il a choisi de donner à Oliver le patronyme de Twist, nous voyons resurgir le motif de la torsion et de la contorsion dans toute une série d'images, notamment à propos de Noah Claypole, cet autre enfant de l'hospice devenu escroc, qui sera à la fois la dupe et le complice cynique de Fagin, et dont le corps se contorsionne régulièrement comme une anguille. C'est aussi Toby Crackit, le voleur, dont les cheveux rares se tortillent en tire-bouchon (chap. 22), ou encore l'affreux petit bossu, véritable « mis-shapen little demon »

²³ / C'est par exemple Mr Fang, le magistrat de justice, décrit comme un redoutable ivrogne au visage bouffi et congestionné, impitoyable pour les pauvres. C'est aussi le surveillant de l'hospice, forcément gros et gras, regorgeant de santé, mais s'indignant devant le « I want some more » du jeune Oliver affamé. C'est encore Mr Gamfield, le ramoneur affublé de son double qui est aussi sa victime, cet âne qu'il brutalise, tout comme il brutalise ses jeunes apprentis qu'il tue régulièrement à la tâche. Parmi les femmes, l'on rangera dans ce type de grotesques Mrs Mann, la nourrice, et Mrs Corney, l'intendante de l'hospice, qui ont pour point commun d'affamer leurs protégés tout en apparaissant dans des mises en scène de comédie orientées vers les plaisirs bien concrets de la table et de la boisson. C'est enfin et surtout Mr Bumble, le bedeau, caractérisé par sa corpulence et son costume aux attributs phalliques, parodie d'autorité civile (les somptueuses culottes, le bicorne et le costume à gros boutons).

²⁴ / Jean Emelina : *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

²⁵ / *L'Oeuvre de François Rabelais*, p. 314.

²⁶ / Cf. Baudelaire : « Quelques caricaturistes étrangers » (1857), in *Œuvres complètes*, II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 566 : « Je dirais que ce qui constitue surtout le grotesque de Cruikshank, c'est la violence extravagante du geste et du mouvement, et l'explosion dans l'expression. Tous ses petits personnages miment avec fureur et turbulence comme des acteurs de pantomime. »

« twistling himself » (chap. 32, p. 249-250) qui garde le repaire des brigands. C'est enfin Fagin que l'on voit ressasser ses plans machiavéliques, « busying his bony hands in the folds of his tattered garment » (chap. 44, p. 363). Mr Brownlow lui-même, le bienfaiteur d'Oliver accueille l'enfant avec une expression passant par « a very great variety of odd contortions » (chap.12, p. 89). La première apparition de Grimwig, le vieux célibataire ami de Brownlow, est placée sous le signe de la torsion (vestimentaire) incongrue, des contorsions multiples du visage et d'une gestuelle burlesque empruntée à la pantomime (chap. 14). Et Mr Losberne, le docteur philanthrope devenu détective pour les besoins du mélodrame, répond « with many wry faces » (chap. 41, p. 335) à un difficile projet pour arrêter les bandits et protéger Oliver.

Dans ce cadre, le plus remarquable, nous semble-t-il, est que le dialogue texte-image permet à l'œuvre-bi-générique d'échapper aux modèles issus du réalisme grotesque à la Hogarth, en inventant une autre voie, plus sombre et à la limite du fantastique, qui induit un mélange de tonalités et d'affects contradictoires. Nous retrouvons là une des spécificités du grotesque par rapport à la satire et à la caricature : sa plus grande mobilité tonale, ses effets de glissement du comique vers l'insolite et l'inquiétante étrangeté. Tandis que la satire reste généralement univoque ou monologique, indissociable de référents sociaux et moraux bien identifiés, le grotesque peut se libérer de tout référent réaliste et demeurer dans l'équivocité sémantique, à travers la palette d'émotions contrastées qu'il met en scène. Mêlant les influences du roman gothique, de la démonologie ancienne et de la caricature moderne, Dickens a ainsi peuplé son univers londonien de figures misérables, d'horribles vieilles et vieillards au faciès grimaçant. Il en ressort une spectacularisation du rire macabre qui se constitue en leitmotiv obsessionnel et donne à la peinture de la misère ou de la folie sa dimension de scandale, à la limite de l'insupportable. Une des premières grandes scènes de grotesque terrifiant se rencontre au chapitre cinq, qui évoque la visite rendue par Oliver et le croque-mort à une famille détruite par la misère, alors que la mère vient de mourir de faim. La scène est hautement visualisée, traduisant l'effet traumatique qui est produit sur le jeune Oliver : les taudis sont peuplés de rats, l'atmosphère des chambres est sombre et délétère, enfin la vision se focalise sur le visage grimaçant d'une horrible vieille, la grand-mère, qui rit en marmonnant des paroles en apparence démentes.

Par la suite, ce type d'images macabres reviendra comme un leitmotiv. A propos des vieilles femmes de l'asile qui joueront une fonction dramatique dans le destin d'Oliver, Dickens reprend la rhétorique du *ut pictura poesis*, en invoquant un univers visuel et graphique, quoique sans mentionner d'artiste précis :

[...] her face, distorted into a mumbling leer, resembled more the grotesque shaping of some wild pencil, than the work of Nature's hand.²⁷

La comparaison avec l'art du dessinateur, le thème de la folie, l'importance du registre nocturne, imposeraient pour nous le nom de Goya. L'on penserait finalement plus facilement à ce moment-là au grotesque fantastique des *Caprichos* (1799) qu'à la caricature de mœurs. Néanmoins, l'on sait aussi que la juxtaposition du fantastique et du comique grotesque n'était pas étrangère à la tradition satirique anglaise : les archétypes médiévaux de la danse macabre, du diable et de l'enfer, furent utilisés par des caricaturistes tels que Rowlandson et, précisément, les frères Cruikshank²⁸. Par ailleurs, il est probable que les *Caprichos* n'étaient pas été encore connus de Dickens, même si c'est bien dès la fin des années 1820 que Goya commence à être apprécié d'un petit nombre d'initiés, mais d'abord en France²⁹. En Angleterre, comme le note Nigel Glendinning, ce sont de riches collectionneurs et aristocrates qui introduisirent Goya en Angleterre (le duc de Wellington et le Comte de Clarendon qui fut ambassadeur à Madrid en 1830)³⁰. Puis, c'est surtout à partir des années 1840 et 1860 que le nom de Goya reviendra de plus en plus fréquemment comme modèle du grotesque fantastique, sous la plume des gens de Lettres et dans les récits de voyage en Espagne (par exemple chez Musset, Gautier³¹ et Baudelaire, le frère de Bulwer Lytton, Augustus J. C. Hare³², Thackeray³³).

²⁷ / *Oliver Twist*, ed. by Kathleen Tillotson, introd. Stephen Gill, Oxford, Oxford University Press, 1999, chap. 24, p. 185.

²⁸ / Cf. l'article de John R. Harvey : "Bruegel to Dickens : Graphic Satire and the Novel", *Charles Dickens Critical Assessments*, ed by M. Hollington, vol. IV, Helm Information Ltd, 1995, p. 473-474 : "With the Devil, the caricatures inherited also the medieval Death. In 1815-1816, Rowlandson and Combe let the traditional skeleton rove through the world in which they lived, in *The English Dance of Death*. From caricature, the Dance of Death was passed on the book-illustration by such prints as the frontispiece by Robert Cruikshank for Pierce Egan's *Finish to the Adventures of Tom, Jerry and Logic*. [...] Dickens had read *The Finish to Tom and Jerry*, and he could scarcely have escaped seeing *the Dance of Death* in the caricatures of Rowlandson and others. He also owned a set of Holbein's *Dance of Death*, bought in 1841. [...] The caricatures of the early 19th century, of Gillray, Rowlandson and the Cruikshanks, are not merely caricatures. They perpetuate and revitalize and older vision of life, and this vision coincides surprisingly with that of Dickens." F. D. Klingender dans *Goya in the democratic Tradition* [1948], p. 176, note aussi que le style fantastique de la caricature chez Goya trouve des parallèles dans la tradition anglaise de la caricature, notamment chez Cruikshank.

²⁹ / Voir Françoise Garcia, « La réception de Goya au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle », in *Goya. Hommages*, sous la direction de Francis Ribemont et Françoise Garcia, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 1998, p. 137. Par ailleurs, l'on sait que les gravures de Goya ont subi l'influence de la caricature anglaise et de Gillray, en partie grâce au rôle de passeur joué par l'ami du peintre, Leandro de Moratín, qui avait séjourné à Londres. Voir *Goya. Gravures & lithographies*, Chorus Editions, s.d., p. 16 ; ainsi que Reva Wolf : *Goya and the satirical Print in England and on the Continent, 1770-1850*, Spanish Institute New York, Boston, 1991.

³⁰ / Pour la réception de Goya en Angleterre, voir Nigel Glendinning & Hilary Macartney : *Spanish art in Britain and Ireland, 1750-1920. Studies in reception*, Woodbridge, Tamesis, 2010.

³¹ / Gautier, avant son voyage en Espagne dont il tirera sa grande étude sur Goya (*Voyage en Espagne*, 1845), écrira en 1838 un article sur « Les Caprices de Goya », publié dans *La Presse* (5 juillet 1838).

³² / *Wanderings in Spain*, 1873. Cf. Nigel Glendinning, *op. cit.*

³³ / En 1866, on lit ainsi sur la plume d'Amédée Pichot, grand angliciste et préfacier de la traduction de *L'Histoire de la caricature et du grotesque* de Thomas Wright, que « W. M. Thackeray avait conçu de son côté le projet d'un ouvrage identique, dont il n'a publié que l'esquisse dans un article de la *Westminster-Review*. Thackeray maniait avec une facilité presque égale le crayon du caricaturiste et la plume du romancier satirique.

En 1838 néanmoins, comme Goya avec ses *Caprichos* madrilènes, Dickens installe une sorte d'enfer terrestre dans son univers londonien. Très logiquement dans le texte, la sphère des criminels autour de Fagin, participe du même entrelacement des effets grotesques et inquiétants. Ponctuellement comparé à un acteur de Pantomime, agent carnavalesque et satanique à la fois, Fagin reste d'un bout à l'autre du roman, surtout une figure de la nuit, associé à des espaces de l'ombre. A plusieurs reprises, le personnage est évoqué à travers l'horrible rictus qui se dépeint sur sa face (chap. 15 et 20) et l'expression de scélératesse démoniaque qui plisse toute sa figure (chap. 19). Ce grotesque terrifiant trouve son apogée dans les dernières scènes du roman, celle de l'emprisonnement particulièrement qui donne lieu à d'importantes modifications de la voix narrative. Le surgissement d'une modalité inattendue - l'introspection et le style indirect libre - crée un brouillage entre différentes voix, la voix du condamné à mort, hagard et douloureux, celle d'Oliver apitoyé, et surtout celle de la narration omnisciente qui se mêle, pour cette occasion, à celle du vieillard emprisonné :

It was like sitting in a vault strewn with dead bodies – the cap, the noose, the pinioned arms, the faces that he knew, even beneath that hideous veil – Light, light!³⁴

Ce qu'il reste alors de grotesque autour de Fagin est ainsi bien plus proche de la définition de Kayser comme désagrégation fantastique des repères existentiels et moraux que de celle de Bakhtine comme effet d'inversion carnavalesque, comique et libératrice.

Face à un tel éventail de tonalités, l'on peut se demander comment a fonctionné le travail de Cruikshank et quelle dynamique du texte et de l'image s'est produite alors. Il faut d'abord rappeler que, dans leur très grande majorité, les gravures témoignent d'une plus grande attention portée aux scènes grotesques qu'aux scènes sentimentales ou sérieuses. Sur les vingt-quatre estampes, une seule, la dernière, qui représente Rose Maylie et Oliver délivrés des méchants, ne contient aucun élément grotesque et participe seulement de la veine mélodramatique. Toutes les autres, déploient, à des degrés divers, des effets de grotesque remarquablement variés. Sur ce plan, le personnage de Fagin est également particulièrement bien mis en valeur, puisqu'il apparaît dans six gravures, qui ne sont subordonnées ni à une simple recherche de mimétisme, ni au style de la caricature de mœurs. L'image fonctionne alors comme un système de signes à décrypter - parfois décalé par rapport au récit –, parfois aussi comme un miroir de concentration du roman.

Nous avons échangé quelques notes, et il devait, comme moi, consacrer un chapitre à la caricature espagnole, représentée par Goya. » in Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, trad. Octave Sachot, 1866, Reprint Elibron Classic, 2005, p. 11. Mais l'article en question n'a concerné en réalité que Cruikshank.

³⁴ / *Oliver Twist*, chap. 52, p. 508.

La première gravure consacrée à Fagin le montre occupé à faire cuire des saucisses tandis qu'il accueille Oliver dans son repaire. Comme l'a bien mis en valeur Jane R. Cohen, l'illustration produit un remarquable effet de condensation dramatique et sémantique, puisque la simple « fourchette à rôties » du texte devient, dans l'image, un long trident à connotation diabolique, symboliquement dirigé vers une image dans l'image, un petit tableau ou l'embrasement d'une fenêtre ouvrant sur la vue d'une potence et de trois pendus³⁵. Le miroir de concentration figure alors le destin qui attend la bande de criminels, occupée pour l'heure à des activités autrement plus insouciantes. Ainsi, comme dans le récit de Nodier, mais selon d'autres modalités, l'image devient encore ici un texte à déchiffrer, en disant ce que le récit ne dit pas, ou pas encore, et en extériorisant plus directement cette modalité sous-jacente du grotesque fantastique qui ne s'établit que progressivement dans le roman.

Quant à la dernière gravure consacrée au vieillard, elle le représente seul dans sa prison, rongé par l'angoisse. Cette estampe est sans doute la meilleure expression du glissement du comique de caricature vers une dominante d'ombre qui peut encore faire penser à la noirceur existentielle des eaux-fortes de Goya, et qui est en tout cas beaucoup moins conventionnelle que les gravures consacrées aux innombrables scènes de prisons qui peuplèrent les romans gothiques des années 1790-1820³⁶. Même si le registre demeure plus réaliste que fantastique chez Cruikshank, l'illustration est remarquable par ses effets de violentes antithèses entre le noir et le blanc, entre la clarté du monde extérieur et le sombre cachot ; remarquable aussi par l'accentuation des signes extériorisant la démence, ici la blancheur lugubre de la main décharnée et crispée sur la bouche grimaçante, ainsi que les grands yeux et hallucinés du condamné à mort. Sous l'emprise du texte, le caricaturiste est ainsi attiré vers l'horrible et le fantastique, vers ce « monstrueux vraisemblable » par lequel Baudelaire définira en 1857, le style de Goya, dans son article sur *Quelques caricaturistes étrangers*³⁷ ? Et ce n'est pas un hasard, nous semble-t-il, si Baudelaire pourra célébrer dans le même article, à la fois la « finesse du fantastique » propre à Cruikshank et cette monstruosité qu'il dit « harmonique » chez Goya³⁸.

Entre Hogarth et Goya, le style du premier Dickens et celui de Cruikshank illustrateur réalisent donc déjà, nous semble-t-il, un trait d'union. Et si le but de l'illustration est bien d'éclairer et de concrétiser les éléments de la narration, l'estampe le fait d'autant mieux quand elle acquiert une certaine autonomie, quand elle ne se plie pas à une simple secondarisation par rapport au texte. La chose est encore plus vraie pour *L'Histoire du roi de Bohême*. Les vignettes construisent un véritable langage, sans lequel le texte serait totalement lacunaire

³⁵ / *Charles Dickens and His Original Illustrators*, Columbus, Ohio State University Press, 1980.

³⁶ / Voir à ce sujet Maurice Lévy, *Images du roman noir*, Paris, Editions Eric Losfeld, 1973.

³⁷ / « Quelques caricaturistes étrangers », in *Oeuvres Complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Pléiade, t. II, 1976, p. 569-570.

³⁸ / *Ibid.*, p. 567.

et incomplet. Dans les deux cas, nous constatons à quel point la tradition de la caricature graphique, en se renouvelant et en se diffusant dans le livre illustré, a joué un rôle de premier plan³⁹. Cette proximité des deux langages explique aussi pourquoi la plupart des écrivains du grotesque ont porté en eux un musée imaginaire (Hogarth, Cruikshank, pour Nodier et Dickens, mais aussi pour d'autres Bruegel, Callot et Goya) ; musée imaginaire qui les a aidés à donner une forme et une présence à ce « langage universel »⁴⁰, physiognomonique, de la caricature et du grotesque, ainsi qu'à leurs propres images obsédantes.

Dominique Peyrache-Leborgne (Université de Nantes)

Bibliographie sélective

Œuvres de référence

Dickens (Charles) : *The Adventures of Oliver Twist* [1937-1939], ed. by K. Tillotson & S. Gill, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 1999.

Nodier (Charles) : *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* [1830], Paris, Editions, Plasma, 1979.

Sur le grotesque

Ouvrages collectifs

Le Grotesque. Colloque du Centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Toulouse le Mirail, 1986, Paris, Didier Erudition, *Etudes germaniques*, janvier-mars 1988.

Fantastique, Grotesque et image de la société à la fin du XVIIIe siècle et au début du XXe siècle en Allemagne, textes réunis par Dominique Iehl, Centre d'Etudes sur l'Allemagne Moderne, Toulouse, P.U. Toulouse-Le Mirail, 1993.

Fantastique et Grotesque, sous la direction de G. Ponnau, publication de Centre de Recherches Textes, Langages, Imaginaires, de l'Université de Nantes, *Les Cahiers du CERLI*, n°3, Automne 1993.

A la Recherche du grotesque, Colloque de l'Institut finlandais, textes réunis par Paul Gorceix, Saint-Pierre de Mont, 1993.

The Grotesque in Art and Literature, theological reflections, ed. by James Luther Adams and Wilson Yates, Michigan / Cambridge, U.K., W.B. Eerdmans Publishing Company, 1997.

Victorian Culture and The Idea of the Grotesque, ed. by Colin Trodd, Paul Barlow and David Amigoni, Aldershot, Hampshire, Ashgate Publishing Ltd, 1998.

Le Rire au corps. Grotesque et caricature, numéro dirigé par Ch. M. Bosséno, F. Georgi et M. Silhouette, CREDHESS, Publications de la Sorbonne, 2001.

³⁹ / Comme l'ont souligné John R. Harvey et Nathalie Vanfasse, le style de la caricature graphique s'est encore diffusé dans l'illustration victorienne après Cruikshank, avec Phiz, l'autre grand illustrateur de Dickens, mais en s'atténuant et en évoluant vers d'autres tendances telles que la peinture de genre : « Phiz lui-même changea radicalement de style entre les illustrations des premiers romans de Dickens et les derniers. » (N. Vanfasse : *Charles Dickens entre normes et déviance*, p. 171). La dominante grotesque s'atténue alors très visiblement.

⁴⁰ / Selon une formule reprise par Goya à propos de ses *Caprichos*. « A son origine, comme une sorte de frontispice ou de page de garde, la gravure n° 43 était prévue pour être la première de la série des *Capriches*, puisque deux dessins préparatoires portaient l'inscription par Goya : « Songe n° 1 / langage universel dessiné et gravé par Francisco Goya, année 1797... ». Voir *Goya. Gravures & lithographies*, Chorus Editions, s.d., p. 16.

Le Grotesque, théorie, généalogie, figures. Actes des journées d'études du Centre de Recherches Joseph Hanse, sous la direction de I. Ost, P. Piret, L. van Eynde, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 2004.

Spectacles Grotesques, textes réunis par Rémi Astruc, *Humoresques*, n° 31, printemps 2010.

Ouvrages critiques et articles

Bakhtine (Mikhaïl) : *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

Barash (F. K.) : *The Grotesque. A Study in Meanings*, La Haye-Paris, Mouton, 1971.

Bargues-Rollin (Yvonne) : *Baudelaire et le grotesque*, University Press of America, 1978.

Clayborough (Arthur) : *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1965.

Hiddleston (J.A.) : « Baudelaire et le temps du grotesque », *C.A.I.E.F.*, mai 1989, n°41, p. 269-283.

Iehl (Dominique) : *Le Grotesque*, Paris, P.U.F., « Que sais-je? », 1997.

Kayser (Wolfgang) : *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957. *The Grotesque in art and literature*, trad. Ulrich Weisstein, New York, Columbia University Press, 1981.

Ogée (Frédéric) : « Hogarth et le grotesque », in *Fantastique et Grotesque*, sous la direction de G. Ponnau, publication de Centre de Recherches Textes, Langages, Imaginaires, de l'Université de Nantes, *Les Cahiers du CERLI*, n°3, Automne 1993, p. 105-114.

Peyrache-Leborgne (Dominique) : *Grotesques et arabesques dans le récit romantique : de Jean-Paul à Victor Hugo*, Paris, Champion, 2012.

Rosen (Elisheva) : *Sur le grotesque, l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

Steig (Michael) : « Defining the Grotesque : an attempt at synthesis », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29, 1970, p. 253-260.

Thomsen (C.W.) : *Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1974.

_ *Das Groteske und die englische Literatur*, Darmstadt, 1977.

Thomson (Ph.) : *The Grotesque. The Critical Idiom*, ed. John J. Jump, London, Methuen, 1972.

Wright (Thomas) : *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, trad. Octave Sachot, éd. Amédée Pichot, Paris, 1867.

Sur George Cruikshank et la caricature graphique

Baridon (Michel) et **Guédron** (Martial) : « Littérature et caricature », in *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006.

Champfleury : *Histoire de la caricature moderne*, [1865], Editions Ressouances, 2010.

_ *Henry Monnier, sa vie, son œuvre : avec un catalogue complet de l'oeuvre*, Paris, Librairie E. Dentu, 1879.

Hofmann (Werner) : *La Caricature de Vinci à Picasso*, trad. Anna-Elisabeth Leroy et Edouard Roditi, Paris, Gründ, Editions Aimery Somogy, 1958.

Jouve (Michel) : *L'Âge d'or de la caricature anglaise*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1983.

_ « Innovation et influence de la satire graphique anglaise au 18e siècle », in Ph. Régner éd., *La Caricature entre République et Censure, l'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1966.

Patten (Robert L.) : *George Cruikshank's Life, Times, and Art*, New Brunswick N.J., Rutgers University Press, 1992.

Searle (Ronald) : *La Caricature : art et manifeste du XVIe siècle à nos jours*, Genève, Albert Skira, 1974.

Thackeray (W.M) : *Essay on the Genius of Cruikshank, with numerous illustrations of his work*, *Westminster Review*, 1840.

Wolf (Reva) : *Goya and the satirical Print in England and on the Continent, 1770-1850*, Spanish Institute New York, Boston, 1991.

Sur l'iconotexte et le livre illustré

- Cachin** (Marie-Françoise) éd. : *Le Livre, l'image, le texte*, Dijon, Université de Bourgogne, *Interfaces*, n° 15, 1999.
- Champfleury** : _ *Les Vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art. 1825-1840. 150 vignettes*, Paris, Librairie E. Dentu, 1883.
- Kaenel** (Philippe) : *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Editions Messene, 1996.
- Lévy** (Maurice) : *Images du roman noir*, Paris, Editions Eric Losfled, 1973.
- Louvel** (Liliane) : *L'Œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- _ *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, 2002.
- _ *Texte – image : nouveaux problèmes* (colloque de Cerisy, 2003), Rennes, PUR, 2003.
- Martin** (Christophe) : « Dangereux suppléments ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris, éditions Peeters, 2005.
- Maxwell** (Richard) : *The Victorian Illustrated Book*, University Press of Virginia, London, 2002.
- Mélot** (Michel) : *L'illustration. Histoire d'un art*, Genève, 1984.
- Wagner** (Peter) : *Reading Iconotexts : from Swift to the French Revolution*, London, Reaktion, 1995.

Sur Nodier

- Boisacq-Generet** (Marie-Jeanne) : *Tradition et modernité dans L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux de Charles Nodier*, Paris, Champion, 1994.
- Frappier-Mazur** (Lucienne) : « Les fous de Nodier et la catégorie de l'excentricité », *French Forum* 4, 1979.
- Hofer** (Hermann) : « Les(s) livre(s) de chez Charles Nodier », *Romantisme*, deuxième trimestre 1984, p. 27-34.
- Jeune** (Simon) : « Plus jeune qu'à sa naissance, *Le Roi de Bohême* a cent cinquante ans », *Revue française d'histoire du livre*, 28, juill-sept. 1980.
- Jourde** (Pierre) : *Empailler le toreador. L'Incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, Paris, José Corti, 1999.
- Marcandier** (Christine) : « Préface » aux *Contes satiriques* de Nodier, Jaignes, La Chasse au snark, 2001.
- Richer** (Jean) : *Autour de l'Histoire du roi de Bohême : Charles Nodier, « dériseur sensé »*, *Archives des Lettres Modernes*, Minard, 1962.
- Sangsue** (Daniel) : « Nodier : *Moi-même* » et « Nodier : *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* », in *Le Récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 197-276.
- Steinmetz** (Jean-Luc) : « Nodier ou la vertu du dérisoire », *Quinzaine littéraire*, 1980, n° 322, p. 13.

Sur Dickens

- Axton** (William, F.) : *Circle of Fire : Dickens's Vision and Style and the Popular Victorian Theatre*, Lexington, University of Kentucky Press, 1966.
- Cohen** (Jane R.) : *Charles Dickens and His Original Illustrators*, Columbus, Ohio State University Press, 1980.
- Eigner** (Edwin) : *The Dickens Pantomime*, Los Angeles, University of California Press, 1989.
- Hill** (Nancy K.) : *A Reformer's Art : Dickens Picturesque and Grotesque Imagery*, London, Ohio University Press, 1981.
- Hollington** (Michael) : *Dickens and the Grotesque*, London, Croom Helm, 1984.
- _ *Charles Dickens Critical Assessments*, ed by M. Hollington, vol. II, IV, Helm Information Ltd, 1995.

- Kincaid** (James R.) : *Dickens and the Rhetoric of Laughter*, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- Monod** (Sylvère) : *Dickens romancier*, Paris, Hachette, 1953.
- Pothet** (Lucien) : *Mythe et tradition populaire dans l'imaginaire dickensien*, Paris, éditions Circé, coll. « Lettres Modernes », 1979.
- Sadrin** (Anny) : *L'Être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris, Didier Erudition, 1985.
- Sandy** (Kebir) : *The Grotesque in the creation of the Dickensian characters : constancy and evolution*, thèse de Doctorat nouveau Régime, sous la direction de Bernard Toulet, Université de Limoges, 1993-1994.
- Steig** (Michael) : « Dickens and Browne : Illustration, Collaboration and Iconography », *Dickens and Phiz*, Bloomington, Ind., 1978.
- Stein** (Richard L.) : « Dickens and Illustration », *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, ed. by John O. Jordan, Cambridge University Press, 2001, p. 167-188.
- Vanfasse** (Nathalie) : *Charles Dickens entre normes et déviance*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.
- Vega-Ritter** (Max) : *Dickens et Thackeray, essai d'analyse psychocritique : des Pickwick Papers à David Copperfield et de Barry Lindon à Henry Esmond*, Thèse pour le doctorat d'Etat, Université de Montpellier III, 1985.
- _ « Loi, innocence et crime dans *Oliver Twist* », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 29, avril, 1989, p. 15-40.
- Vogler** (Robert A.) : « Cruikshank and Dickens ; a reassessment of the Role of the Artist and the Author », in *George Cruikshank : A Reevaluation*, ed. by Robert L. Patten, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1992.
- Wright** (Kay Hetherly) : « The Grotesque and Urban Chaos in *Bleak House* », *Dickens Studies Annual : Essays in Victorian Fiction*, 21, New York, 1992, p. 97-112.