



Leer con imágenes (siglos XV-XIX). Perspectivas metodológicas sobre el libro ilustrado

Jean-Louis Haquette*

Introducción

Los estudios sobre la lectura literaria que se han multiplicado desde los años 70, tanto bajo la influencia de la teoría de la recepción procedente de Alemania como gracias a los trabajos iniciados en Reims por Michel Picard (1986)¹, han renovado en gran medida el enfoque crítico de las obras literarias. Han sido ampliadas por Vincent Jouve (1993) y Alain Trouvé (2004), así como por otros teóricos de la literatura como Bertrand Gervais (1990) y Jean-Louis Dufays (1990). Esta conferencia es una muestra de su vitalidad. Han devuelto, con razón, el papel central del lector al primer plano del análisis crítico. Sin embargo, la cuestión de lo que implica la copresencia de texto e imágenes en el proceso de lectura se ha incluido con menos frecuencia en estos trabajos, que se han centrado en la dimensión textual de las obras².

Es sobre todo en el ámbito de la literatura infantil, que asocia muy a menudo la imagen con el texto, donde se han abordado estas cuestiones,

1 Estos estudios continuaron y condujeron a la creación en 1996 por Vincent Jouve de la revista *La Lecture Littéraire* (1996-2013). La colección « Approches interdisciplinaires de la Lecture Littéraire » (<https://books.openedition.org/epure/633>) prolonga estas investigaciones desde 2006. Actualmente consta de quince volúmenes.

2 Véase, sin embargo, el número titular « Lire avec des images », editado por Evanghelia Stead en la revista *La Lecture littéraire* (5-6), 2001. La revista en línea *Textimage* dedicó recientemente un número a la ilustración de textos literarios (*Illustrer ?*) pero, aunque en la introducción se pregunta “¿Qué sentido tiene la copresencia de imagen y texto en un espacio común? ¿Cómo afecta a la dinámica de la lectura? o ¿la obstaculiza?” (Campaignolle-Catel, H., Le Men, S., Simon-Oikawa, M. 2020), el volumen contiene muy pocos avances sobre esta cuestión.

* CRIMEL | Université de Reims / jean-louis.haquette@univ-reims.fr

por ejemplo, por Sophie van der Linden (2006) en la forma del álbum. El cómic, por su propia naturaleza, también ha dado lugar a estudios que dan cabida al lector, como los de Benoit Peteers (2003) o Thierry Groensteen (1999, 2011). De estos estudios se pueden importar una serie de conceptos y tipologías y aplicarlos al “libro literario ilustrado” más clásico que será el centro de mi intervención, que también limitaré, por razones de tiempo, a los textos narrativos principalmente del siglo XIX.

La lectura de un texto y la observación de una imagen implican habilidades específicas que pueden abordarse desde diversas perspectivas, como la semiológica o la cognitiva. Han sido objeto de mucha tinta crítica en tradiciones antiguas, como la *ut pictura posesis*, o modernas, como las derivadas del *Laokoon* de Lessing³. Esta última estirpe, como sabemos, insiste en todo aquello que diferencia la lectura de los textos y la aprehensión de las imágenes. Mi tema será obviamente mucho más limitado. Pretende, a partir de varios ejemplos de diferentes épocas, presentar de forma concreta algunos de los efectos que pueden producir las imágenes cuando acompañan un proceso de lectura, dentro de un mismo libro. La pregunta inicial es bastante sencilla: ¿qué ocurre cuando leemos una edición ilustrada de una novela?

Mi tesis es doble: en el libro ilustrado, la imagen no tiene sólo un papel decorativo ni es puramente redundante, estando en una posición subordinada respecto al texto. De este modo, sigo los pasos del “giro visual” propuesto por W. J. Thomas Mitchell desde la década de 1980 (1986). Después de algunas observaciones generales, hablaré de tres efectos de las imágenes en la lectura, y terminaré con la cuestión de la hibridación de lo textual y lo visual.

El estado variable de la ilustración en el proyecto editorial

Antes de abordar los casos concretos conviene hacer algunas observaciones generales.

En cuanto al libro ilustrado, el grado de integración del texto y las imágenes en el proceso de lectura es variable, y requeriría una tipología detallada que queda fuera del alcance de este trabajo. En efecto, pasamos de lo cuasi accidental a un fuerte grado de integración que corresponde a la noción de iconotexto, desarrollada desde los años 90, en particular en

³ Sobre el alcance de la obra, véase Décultot, E., Le Rider, J., Queyrel, F. 2003.

el volumen colectivo editado en 1990 por Alain Montandon y titulado *Iconotextes* (1990).

Las imágenes pueden ser estructurantes y hay grandes ejemplos de ello desde los inicios de la imprenta. Es el caso de las Crónicas de Núremberg, un famoso incunable alemán de 1493 que cuenta la historia del mundo desde la Creación hasta el año de la impresión (Schedel 1493, Fig nº 1 y 2: *Liber Cronicarum*, fol 75v y 76r).



Imagen 1.

Título: *Liber Cronicarum*, fol 75v.

Fuente: www.bnf.fr

Quoniam philosophus arithmeticus alex-
andri tempore claruit. hic dum alexan-
der obmiret vellet r obsequer. asse-
nas reuerti: plura dicit arithmetici. vt non traze-
rent a ciuitatem. Tandem alexandro curare ob-
tenta denas ei adhibet alexandro exhibet se
famulare. Tunc arithmeticus alexandro sacri-
ficare volens: dixit. videre ne dum celu. cu-
sus digne totam simitans: huius denarii di-
cunt filii. Amico munda me erogante pecuni-
am: sum et pecuniam perdim.



Quintus Curtius p[ro]p[ri]us increpauit alexandrum eo q[uo]d sibi optabat adhiberi diuinos honores. d. Si deus es largire nobis beneficia immortalitatis t[ame]n n[on] aufferas. Si homo semper te cogita alijs postpositi

Tali diebus que ius Alexander natus est: dicitur prodigia romani terris fuisse.
 Tiani foli vilius est pugnasse cum luna. Sata sanguine fudacuerunt in die plu-
 ree lune apparuerunt in celo. Hoc vesp. ad plurimum ad die portem tendi vesp.
 et tunc et tunc nubibus occidere. et septem dies grandio lapideis immitis et te-
 staturum fragrantis terram lacunose verberant.

Cimpia. Inter alexandri occiditur: que mortem sine omni pauore muliebri
 interperita suscipit.

Pimples tlectabanus magnus **P**on fit
 ni alexandri pater alexandri suo in



pfectio de mlo philippo et regno
 adra scriptura. de regibus vero egi
 ptu pfectio: quia iudeis quidamq; in
 q; fauora
 reges egi
 ptu. quia
 tem
 pus egi
 ptu in me
 uger af
 quodcuq;
 et prolo

Reges egiptu
 ptolomeus iaci et forbes



Reges Egypti

[illegible] 208

del término *spectature*, utilizado en los estudios cinematográficos, especialmente por Bernard Perron (2001) o Nathalie Lacelle (2009)⁴. También pueden ser secundarias y al mismo tiempo desempeñar un papel importante: es el caso muy frecuente, sobre todo de antes del siglo XIX, en el que los textos tienen una primera edición sin imágenes y, si tienen éxito, ven una segunda edición ilustrada. Como vemos, el análisis de las imágenes debe integrar las condiciones de producción del libro, ya que encarnan el texto de forma material.

En este ámbito, también hay que recordar que, en la historia del libro, los textos literarios ilustrados son minoritarios desde el punto de vista numérico: la ilustración, como indica la etimología de la palabra, pone de relieve el estatus cultural particular del texto: lo refleja o contribuye a establecerlo. Celebridad, personaje canónico, modelo... podemos multiplicar los términos, pero la inversión económica de la ilustración corresponde siempre a un estatus simbólico. Puede estar relacionado con la recepción (sólo se ilustran los *bestsellers*) o con la creación (elegir ilustrar una historia desde su primera edición es un fuerte gesto editorial). Los libros canónicos o los éxitos editoriales están así dotados de imágenes que puntúan el volumen o, al menos, de una portada ilustrada. Es el famoso caso de la edición de 1796 de *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (Fig. n° 3: *Les Liaisons dangeureuses*, Londres, 1796, frontispicio y portada) que, por su dimensión alegórica, establece un programa de lectura. El mal y el disimulo (con los atributos de la serpiente y la máscara) pisotean la inocencia, identificable con su cordero. Si el lector no conoce la novela, verá en el grabado un anuncio de la moraleja del texto que va a leer. Si ya conoce la obra de Laclos, reconocerá a los principales personajes de la novela (Valmont, Mme de Merteuil y Mme de Tourvel), presentados como alegorías (de ahí su semidesnudez)⁵.

4 El término fue acuñado por Bernard Lefèvre (Lefèvre, 1987). Véase «Spectature» en *Publicationnaire* (<https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/spectature/>).

5 El frontispicio del segundo volumen representa la verdad expulsando al disimulo (Madame de Merteuil), lo que constituye una traducción alegórica del desenlace (nótese la desnudez de Valmont, encarnación del vicio).

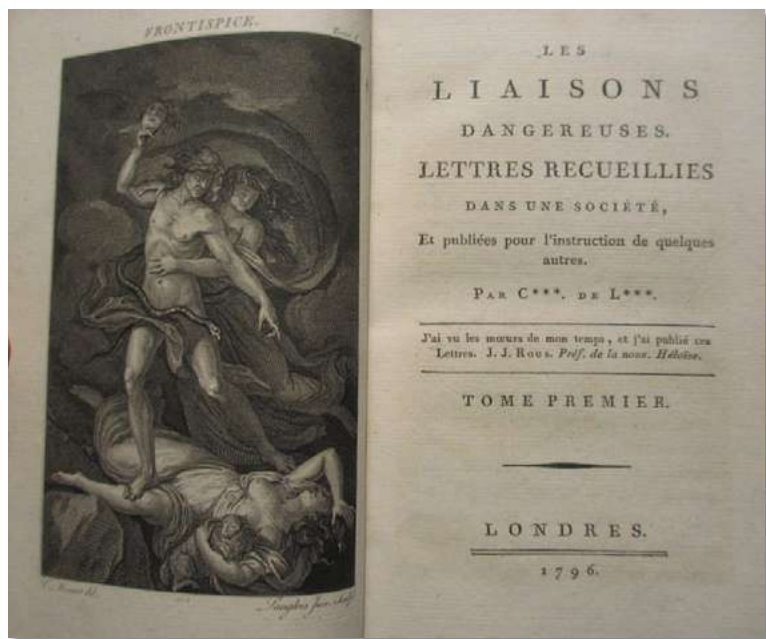


Imagen 3.

Título: *Les Liaisons dangereuses*, frontispicio y portada.

Fuente: fotografía tomada por el autor.

Hoy en día, la situación es muy diferente: existe una dicotomía entre la literatura infantil en sentido amplio (incluido el género juvenil), que hace un vasto uso de las imágenes, y la literatura “clásica” para adultos, que se niega a utilizarlas aunque la noción de novela gráfica se haya consolidado. La división era bastante diferente en los períodos que voy a tratar.

Las formas del discurso de la imagen

La imagen no es un simple suplemento cuya sustracción no tendría ningún impacto en la lectura. Si bien su adición no altera la forma lingüística del texto, por supuesto que tiene un impacto en la lectura. La imagen asociada al texto no se limita a la simple redundancia, incluso en el caso de los proyectos de ilustración “clásicos”.

Consideraré tres funciones de la imagen: el realce, el comentario y el guión. O, para utilizar la tipología desarrollada por Sophie Van der Linden (2006), la amplificación, la función complementaria y la imagen asociada.

Tomaré primero dos ejemplos de una edición de la famosa novela del abate Prévost, *Manon Lescaut* (Prévost, 1885). Fue publicada en 1885 en París por Launette, una editorial especializada en la “bibliofilia moderna” (Silverman, 2008), es decir, en la creación de libros modernos de lujo específicamente para un público coleccionista. En ambos casos, la imagen, elegida por el editor o el ilustrador (el reparto de responsabilidades es a menudo difícil de determinar, a falta de documentos de archivo), ofrece un comentario visual, no verbal, pero bastante significativo.

La función de subrayado

Es el más clásico (S. Van der Liden en 2006 lo llama amplificación), pero no por ello deja de ser crucial: cualquier elección de escena para ilustrar implica una selección que da un peso particular a los elementos elegidos. Aunque la imagen no sea una transposición puramente visual del texto, influye en la lectura al destacar una escena en lugar de otra, al elegir un punto de vista y un encuadre, al destacar tal o cual elemento del mundo ficticio. El significado reside en parte en el momento elegido, dentro de una escena más amplia. Por ejemplo, el entierro de Manon Lescaut por Des Grieux en las arenas de Florida. Esta escena no cierra la novela del abate Prévost, pero es un momento clave de la historia. No es de extrañar que la ilustración se apodere de ella. Así fue desde la primera edición ilustrada en 1753. Pero entre Pasquier, autor de la primera imagen, y Leloir, autor que adorna la edición de 1885, observamos un énfasis muy diferente. En la imagen de Pasquier (Fig. n°4: *Manon Lescaut*, El entierro de Manon, 1757), los amantes están definitivamente separados por la muerte.



Imagen 4.

Título: *Manon Lescaut*, El entierro di Manon, 1757.

Fuente: www.bnf.fr

El cuerpo yacente de Manon ocupa gran parte del cuadro, y Des Grieux intenta desesperadamente cavar una tumba con sus manos mientras contempla a su amante. Leloir (Fig. n°5: *Manon Lescaut*, El entierro di Manon, 1885) elige representar a los amantes reunidos por última vez en el momento en que Des Grieux deposita a Manon en la tumba.



Imagen 5.

Título: *Manon Lescaut, El entierro di Manon*, 1885.

Fuente: www.bnf.fr

Es evidente que aquí cada momento, atestiguado por el texto, crea un subrayado con un significado diferente para el lector: uno subraya la separación definitiva y la impotencia de Des Grieux, el segundo celebra un último abrazo de los amantes. La imagen establece así una diferencia cualitativa entre los momentos de la narración.

Un segundo ejemplo mostrará que el subrayado y el comentario pueden estar cerca: lo proporciona la viñeta de la parte superior de la página del prefacio de Maupassant a la misma novela (Fig. nº6: *Manon Lescaut*, Prefacio, Encabezado de página, 1885).

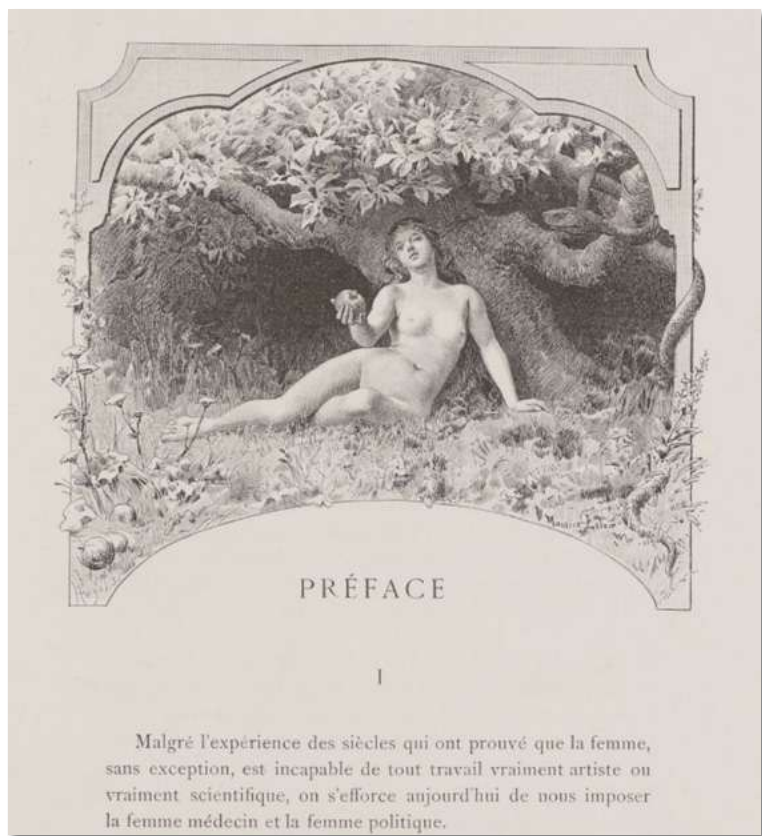


Imagen 6.

Título: *Manon Lescaut*, Prefacio, Encabezado de página, 1885.

Fuente: www.bnf.fr

Representa una figura femenina que la cultura del lector, incluso hoy, identifica rápidamente con Eva, quien entrega la manzana al lector, el

nuevo Adán. Esta imagen inicial sitúa claramente el relato bajo el signo de una advertencia moral al lector masculino sobre el peligro de las mujeres. ¿Es una invención del ilustrador? No, porque Maupassant sí identifica a Manon con Eva. Sin embargo, es sólo un pasaje, tardío en el texto, al que la ilustración da una importancia particular al ilustrarlo y darle un lugar inaugural. Orienta así la lectura que viene y el subrayado se convierte en un comentario, como es el caso de muchas portadas a lo largo de la historia del libro entre los siglos XVI y XVII:

¿Acaso no encontramos en ella a la Eva del paraíso perdido, la eterna y astuta e ingenua tentadora, que nunca distingue entre el bien y el mal, y que por el mero poder de su boca y sus ojos conduce al hombre débil y fuerte, al eterno varón?

Adán, según la ingeniosa leyenda de la Escritura, come la manzana que le presenta su compañera. Des Grieux, en cuanto conoce a esta irresistible muchacha, se convierte sin saberlo, sin entenderlo, por el mero contagio del alma femenina, por el mero contacto de la naturaleza depravada de Manon, en un bribón, en un canalla, en el socio casi inconsciente de esta canalla inconsciente y deliciosa. (Prévost, 1885, p. XIII).

La función de comentario

La función de comentario se desarrolla plenamente en la elección de imágenes que no se corresponden directamente con una escena de la narración o un pasaje textual identificable. Estas imágenes pueden calificarse de alegóricas (o metafóricas, según el caso), un ejemplo de lo cual ya hemos visto en el frontispicio de *Les Liaisons dangereuses*. El ilustrador Leloir, al que acabamos de ver, reitera el comentario, pero de forma mucho más “intrusiva”, con la viñeta colocada al principio de la primera parte de la novela (Fig. n° 7: *Manon Lescaut*, Primera parte, encabezado de página, 1885).

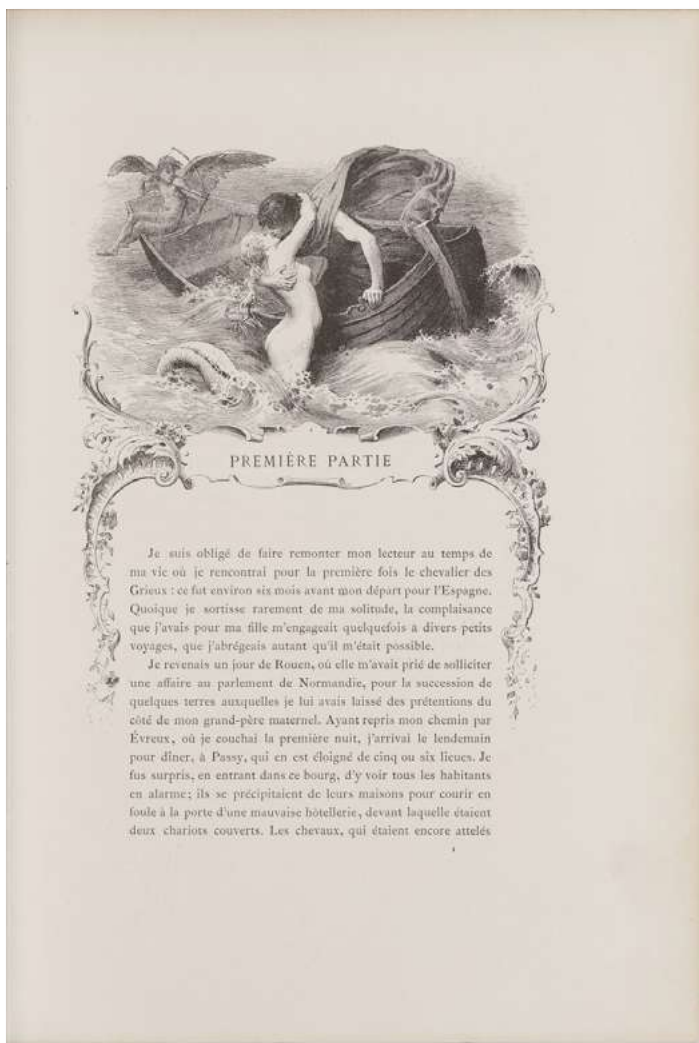


Imagen 7.

Título: *Manon Lescaut, Primera parte, encabezado de página, 1885.*

Fuente: www.bnf.fr

Elige, al margen de cualquier fuente textual interna en la obra de Pré-vost, un tema que vuelve a ilustrar el peligro de las mujeres. Esta vez no es Eva, sino una sirena que arrastra a un pobre marinero (que se ha enamorado de ella) hacia las olas (el pequeño Cupido en la proa del esquife lo indica claramente). Es, pues, una lectura alegórica la que se propone, o incluso la que impone la imagen: Manon es una sirena de la que Des Grieux es víctima (lo que, como ha demostrado la crítica, no es más que una de las posibles lecturas de la historia). Como vemos, la ilustración asume aquí un papel de comentario anticipado y propone así un programa de lectura.

Guión de la lectura a través de la imagen

La última función que consideraré es la presencia de la imagen y el texto en la misma página. Establece una especie de acontecimiento iconotextual al establecer lo que podríamos llamar una relación plástica entre los dos “socios”. El regreso de la xilografía a principios del siglo XIX facilita de nuevo esta copresencia (que ya vimos en el siglo XV en el caso de las *Crónicas de Núremberg*) y produce nuevos efectos, más locales que globales y, por lo tanto, más directamente integrados en el movimiento de la lectura⁶.

La *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (*Historia del rey de Bohemia y de sus siete castillos*), de Charles Nodier (1780-1844), publicada en 1830, marcó un hito en la historia del libro llamado “romántico”, por la novedad de la inserción de viñetas. Fruto de la colaboración entre el autor y Tony Johannot (1803-1852), modifican, en un sentido caprichoso, el proceso de lectura, y el humor del texto se basa en parte en estos efectos iconotextuales. El comienzo del texto evoca, en una lista cómica, todas las monturas que podrían llevar al narrador a Bohemia, incluido el caballo pálido del Apocalipsis. El narrador interrumpe la lista para exclamar “¿Pero quién demonios puede decirme qué es un caballo pálido?” La ilustración ofrece inmediatamente una respuesta que el texto no ofrece (Fig. n° 8 : *Histoire du roi de Bohême*, il caballo pallido, p. 2).

6 Sobre los efectos del retorno del grabado en madera y la multiplicación de las imágenes, lo que llevó a algunos autores a rechazar la ilustración, véase Arnar, 1994.



Imagen 8.

Título: *Histoire du roi de Bohême, il caballo pallido*, p. 2.

Fuente: www.bnf.fr

Muestra el esqueleto de un caballo montado por la muerte. Por supuesto, esta imagen está sugerida por el texto en la frase “el caballo pálido del Apocalipsis, que llevaba un jinete llamado Muerte”, pero la viñeta aporta un elemento que está ausente en el texto: el esqueleto del caballo y su inserción en un punto concreto crea un efecto específico.

Los ilustradores de la primera mitad del siglo XIX aprovecharon al máximo la flexibilidad de las xilografías y jugaron con lo que se puede llamar los efectos dinámicos de la viñeta. Así, en una edición de *Le Diable amoureux* (Cazotte, 18), cuento fantástico de Jacques Cazotte (1719-1792),

publicado a finales del Siglo de las Luces⁷, la imagen (Fig. n° 9: *Le Diable amoureux*, el paje mágico, p. 23) anticipa lo que dice el texto, haciendo aparecer la figura del paje mágico, que será la heroína femenina del cuento incluso antes de que lo diga el texto.

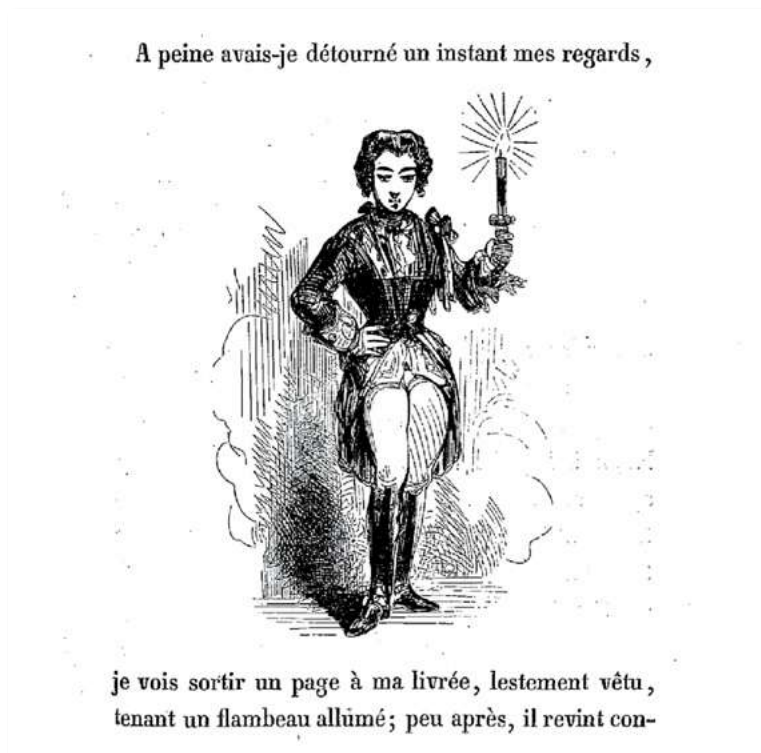


Imagen 9.

Título: *Le Diable amoureux*, el paje mágico, p. 23.

Fuente: escaneo realizado por el autor.

Obsérvese la disposición tipográfica: la imagen corta una frase, y anticipa el verbo ver.

⁷ Sobre la escenificación visual del texto y la recepción iconográfica de esta novela, véase Haquette, 2011.

Me parece que se puede hablar de la escritura del texto por la imagen. Este es el caso de toda la narrativa de esta edición, y un estudio global permitiría esbozar los rasgos de una lectura dinámica a través de las imágenes, que es también un programa hermenéutico.

Hacia el íconotexto

Esta dinámica iconotextual tendió a crecer durante el siglo XIX, que Bernard Vouilloux describió acertadamente como *le siècle de l'imagerie* o el siglo de la imagería (2020). Hacia finales de siglo, fue en el ámbito de la bibliofilia y no sólo de la literatura infantil donde ciertos libros desarrollaron una verdadera hibridación entre el texto y sus ilustraciones que iba más allá del juego de interacciones que acabamos de mencionar. Esta hibridación es la que se convertirá en constitutiva de lo que hoy llamamos libro infantil.

Sólo daré un ejemplo, el más logrado sin duda, el más prometedor para futuros desarrollos, aunque haya pasado casi desapercibido cuando se publicó por primera vez. El libro es obra de uno de los principales representantes del *art nouveau* en el ámbito del diseño gráfico, Eugène Grasset (1845-1917). Algunos habrán adivinado que se trata de la *Histoire des Quatre fils Aymon*, publicada en 1883 por Launette (Fig. n°10: *Les Quatre fils Aymon* Inicio capítulo I).



Imagen 10.

Título: *Les Quatre fils Aymon*, Inicio capitulo I.

Fuente: www.bnf.fr

La ocasión de la publicación de una nueva versión de esta historia medieval es una nueva técnica de impresión en color en la que no tengo tiempo de entrar: se llama *gillotage* o cromotipografía. Permite una conjunción hasta ahora desconocida entre texto e imagen y da lugar a un verdadero iconotexto⁸. Aunque, por supuesto, es la narración del lenguaje la que da lugar a las imágenes, la mirada sobre la página, que a menudo se convierte en una pintura, precede al desciframiento del texto. La imagen se emancipa plenamente de su estatus accesorio y se ponen en marcha complejos

⁸ Vease Chaperon, 1987 y Haquette, 2023.

intercambios a escala de toda la página y ya no de la miniatura. Modifica el proceso de lectura.

Las composiciones se caracterizan por la dimensión icónica o plástica que dan a la página. Así, en la página 90 (Fig. n°11: *Les Quatre fils Aymon*, p. 90), una bandada de pájaros atraviesa literalmente la página y se impone al ojo antes de cualquier lectura. El motivo es menor en el texto ("vieron un gran número de aves entre los dos ríos. [...] Procura que estemos bien alojados").



Imagen 11.

Título: *Les Quatre fils Aymon*, p. 90.

Fuente: www.bnf.fr

Obsérvese que sólo se representa el vuelo de los pájaros, no la caza. Lo que se ilustra es sólo un detalle de la historia que contiene información mucho más importante y que Grasset omite deliberadamente, con la excepción del diálogo entre Regnault y su espía en la viñeta a pie de página. La tipografía corre a lo largo de la imagen y obliga al lector a cruzar el vuelo, para retomarlo a la derecha, unas líneas más arriba.

En otros casos, un original juego de transparencias da realmente a la página una dimensión plástica y autónoma más allá del juego de significados que hemos visto hasta ahora. Es el caso de la página 51 (Fig. nº12: *Les Quatre fils Aymon*, p. 51), en la que uno tiene la tentación de ver una emancipación gráfica.



Imagen 12.

Título: *Les Quatre fils Aymon*, p. 51.

Fuente: www.bnf.fr

El texto realmente viene después de la contemplación de la composición. En la página 33 (Fig. n°13: *Les Quatre fils Aymon*, p. 51), la lógica textual permanece, pero la composición trasciende los datos textuales: la partida de ajedrez descrita en el texto se muestra en un medallón en la parte superior derecha, pero toda la página se transforma en un tablero de ajedrez con las piezas del medallón en la parte inferior izquierda.



Imagen 13.

Título: *Les Quatre fils Aymon*, p. 51.

Fuente: www.bnf.fr

Finalmente, la página se convierte con frecuencia en un paisaje, con el texto superpuesto a la imagen, con una legibilidad casi problemática (Fig. n°14: *Les Quatre fils Aymon*, p. 144).



Imagen 14.

Título: *Les Quatre fils Aymon*, p. 144.

Fuente: www.bnf.fr

Aunque se trata de un ejemplo extremo, muy fuera de lo común para su época, el libro *art nouveau* acoge de buen grado tales experimentos, y sobre todo el libro infantil del siglo XX es su descendiente directo.

Conclusión

Al final de este recorrido, por otra parte muy incompleto y esencialmente metodológico, espero haber mostrado el interés por tomar en serio la presencia de las imágenes en la lectura de los libros ilustrados. Hay muchas otras funciones y efectos que hay que desarrollar, así como hay que cuestionar el sistema de imágenes que construyen los proyectos editoriales ilustrados (lo he hecho en otro lugar, con los ejemplos de *Paul et Virginie* y el *Diable amoureux* de Cazotte). Me parece que hay que sacar la cuestión de la lectura con imágenes del ámbito del álbum y del cómic, y aplicarla a la cuestión del libro ilustrado en general.

Para Thierry Groensteen, que habla sobre el cómic, la lectura con imágenes es una operación dividida, atrapada entre el consumo narrativo y la contemplación (2008, p. 85). Me parece, en el caso del libro ilustrado, que se trata de una operación conjunta que exige (en proporciones variables) una doble comprensión, lingüística y visual. Me gustaría proponer la ampliación de la tipología establecida por Michel Picard y completada por Vincent Jouve (1993): al « lecteur », al « lu », al « lectant », y al « lisant », quizás habría que añadir el « spectant »...

Referencias

- Anonimo (1883). *Histoire des quatre fils Aymon, très nobles et très vaillants chevaliers*, E. Grasset (ill.). Launette. ark:/12148/bpt6k6577503g
- Anonimo (s. f.) *Publitionnaire: Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Université de Lorraine, CREM, Huma-Num. <https://publitionnaire.huma-num.fr/notice/spectature/>
- Arnar, A. (1994). "Je suis pour... aucune illustration: le phénomène du rejet de l'illustration en France au XIXe siècle". En M. T. Carracciolo y S. Le Men (Comps.), *L'Illustration: Essais d'iconographie*. Klincksieck.
- Campaignolle-Catel, H.; Le Men, S.; Simon-Oikawa, M. (2020). *Illustrer ?* En *Textimage*, 12. https://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_18illustrer.html



- Cazotte, J. (1845). *Le Diable amoureux* [1772], E. de Beaumont (ill.). Garnivet.
- Chaperon, D. (1987). "Mondes parallèles: l'Histoire des Quatre Fils Aymon, un livre illustré par Eugène Grasset". En *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n°44, p. 43-50.
- Décultot, E., Le Rider, J., Queyrel, F. (2003) *Le Laocoon: histoire et perception*. Presses Universitaires de France.
- Dufays, J. L. (2010). *Stéréotype et lecture: essai sur la réception littéraire*. Peter Lang.
- Gervais, B. (1990). *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*. Le Préambule, coll. L'Univers des discours.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France.
- Groensteen, T. (2008). *La Bande dessinée : mode d'emploi*. Les Éditions nouvelles.
- Groensteen, T. (2011) *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée II*. Presses Universitaires de France.
- Haquette, J. L. (2011). "Les Miroirs du diable : réflexions sur la réception iconographique du *Diable amoureux*". En F. Gevrey J.-L. Haquette (comp.) *Visages de Jacques Cazotte*. Epure, pp. 119-144.
- Haquette, J. L. (2023), "Les Quatre fils Aymon mis en livre par Eugène Grasset: une révolution graphique". En Anonimo, *A la lettre. Une histoire de l'illustration*, Figeac: Musée Champollion – Les Écritures du monde, p. 52-59.
- Jouve, V. (1993). *La Lecture*. Hachette, Col. Contours littéraires.

- Lacelle, N. (2009). *Modèle de lecture-spectature, à intention didactique, de l'œuvre littéraire et de son adaptation filmique*. [Tesis de doctorado no publicada]. Université du Québec à Montréal.
- Lefebvre M., (1997). *Psycho, de la figure au musée imaginaire, théorie et pratique de l'acte de spectature*. L'Harmattan.
- Lessing, G. E. (2012). *Laocoonte* [1766], s. l.: La Critica Letteraria.
- Mitchell, T. W. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press.
- Montandon, A. (1990). *Iconotextes*. Ophrys.
- Nodier, C. (1830). *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Delangle Frères. ark:/12148/bpt6k852727w.
- Perron B. (2001). "Le petit glossaire 'cinématographique' de la science cognitive". En *Cinéma*, 11 (2-3), pp. 275-290.
- Peteers, B. (2003). *Lire la bande dessinée*. Flammarion, coll. "Champs".
- Picard, M. (1986). *La lecture comme jeu – essai sur la littérature*. Éditions de Minuit.
- Prévost, F. (1885). *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux* [1731]. Launette. ark:/12148/bpt6k1503278z.
- Schedel, H. (1493). *Liber cronicarum*. Froben: Nuremberg. ark:/12148/bpt6k1520242z).
- Silverman, W. (2008). *The new Bibliopolis. French Book Collectors and the Culture of Print, 1880-1914*. University of Toronto Press.
- Trouvé, A. (2004). *Le Roman de la lecture: critique de la raison littéraire*. Mardaga.

Van der Linden, S. (2006). *Lire l'album*. Le Puy en Velay : L'Atelier du poisson soluble.

Vouilloux, B. (2020). "Le siècle de l'imagerie". En *Romantisme*, n° 187, p. 16-27 (DOI : 10.3917/rom.187.0016).

Imagenes

Fig n° 1: *Liber Cronicarum*, fol 75v. Fuente: www.bnf.fr

Fig n° 2: *Liber Cronicarum*, fol 76r. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n° 3: *Les Liaisons dangeureuses*, Londres, 1796, frontispicio y portada. Fuente: fotografía tomada por el autor.

Fig. n° 4: *Manon Lescaut*, El entierro di Manon, 1757. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n° 5: *Manon Lescaut* El entierro di Manon, 1885. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n° 6: *Manon Lescaut*, Prefacio, Encabezado de página, 1885. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n° 7: *Manon Lescaut*, Primera parte, encabezado de página, 1885. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n° 8: *Histoire du roi de Bohême*, il caballo pallido, p. 2. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n° 9: *Le Diable amoureux*, el paje mágico, p. 23. Fuente: escaneo realizado por el autor.

Fig. n° 10: *Les Quatre fils Aymon* Inicio capitulo I. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n°11: *Les Quatre fils Aymon*, p. 90. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n°12: *Les Quatre fils Aymon*, p. 51. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n°13: *Les Quatre fils Aymon*, p. 51. Fuente: www.bnf.fr

Fig. n°14: *Les Quatre fils Aymon*, p. 144. Fuente: www.bnf.fr