Le défi de l'illustration de couverture pour les textes fictionnels

La Vérité des images (Université Côte d'Azur)

Louis Rouillé

LanCog, University of Lisbon

12/11/2026

Plan

Introduction

La métamorphose

Lolita

L'institution de la fiction

- En philosophie analytique du langage, une fiction est :
  1. un artefact linguistique (produit par un auteur, consommé par des lecteurs)
  2. dont la fonction est d'inviter à imaginer le contenu fictionnel.[1]
- Les mécanismes cognitifs spécifiques à l'imagination « guidée par le langage » font l'objet nombreuses controverses :
  - cf. les simulationnistes (Everett 2013 ; Predelli 2020),
  - vs. les gricéens (Currie 1990 ; Stock 2017),
  - vs. les austiniens (García-Carpintero 2025),
  - vs. les sceptiques (Matravers 2014).
- Quelle que soit la manière d'accéder au contenu fictionnel :
  1. les fictions ont un contenu (à imaginer) ;
  2. celui-ci est avant tout offert à l'appréciation ;
  3. mais aussi à la traduction, l'adaptation, la continuation, la modification, etc.
- L'ensemble de ces pratiques herméneutiques, c'est la « fiction comme institution » (Lamarque et Olsen 1994 ; Abell 2020)

1. Cf. (Walton 1990) ; c'est la « feinte ludique partagée » de Schaeffer (1999).

Le paratexte (Genette 1987)

- La *paratexte* désigne tout ce qui accompagne le texte physiquement (*péritexte*)[2] ou dans d'autres volumes (*épitexte*)[3] :
  - C'est ainsi de fait un « un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours » (Genette 1987, p. 5), à étudier au cas par cas.
- **Csq** : la notion s'applique à la fois aux textes fictionnels et non-fictionnels.
  - Il y a une théorie du paratexte fictionnel à faire dans son interaction avec l'institution fictionnelle en général,
    - i.e. son rapport à la génération contenu fictionnel en particulier.
- Zoom sur l'illustration de couverture (péritexte non-linguistique).
  - Mêmes fonctions a priori que le titre : thématique (visant le contenu du texte) vs. rhématique (visant la forme du texte)!
  - Gros enjeux publicitaires (attraction de l'attention).
  - Enjeux de responsabilité : l'auteur est rarement responsable de l'illustration de couverture.

2. Titre, nom d'auteur, préface, résumé, prière d'insérer, etc.
3. Entretiens avec l'auteur, rescencion, publicité, fan-encyclopédie, etc.

Pourquoi les couvertures de roman ?

- Le sujet d'étude permet d'avancer sur la question de l'adaptation (i.e. le caractère transmédial du contenu fictionnel) :
  - un corpus beaucoup plus maniable que des adaptations complètes ;
  - les deux étant fortement liés (de nombreuses couvertures de livres recyclent des images d'adaptations filmiques) ;
- Pourquoi la question de l'adaptation est-elle intéressante ?
  - Qui dit adaptation dit fidélité ;
  - or, dans le cas d'une fiction linguistique, il n'y a pas de modèle ![4]
  - Cela révèle donc, indirectement, les différences structurelles entre l'imagination fictionnelle et les images.
- Deux cas retenus :[5]
  - *La Métamorphose* de Kafka ⇝ la question de l'indétermination du contenu fictionnel ;
  - *Lolita* de Nabokov ⇝ la question de l'identification des personnages.

4. « Sans connaître les modèles, ils trouvaient les peintures ressemblantes, et l'illusion était complète. » *Bouvard et Pécuchet*, ch. 5.

5. Le choix de ces deux œuvres est dicté par (i) mes connaissances, (ii) la divergence des enjeux théoriques, (iii) le point commun des intentions non suivies.

Plan

Introduction

La métamorphose

Lolita

Les intentions de Kafka

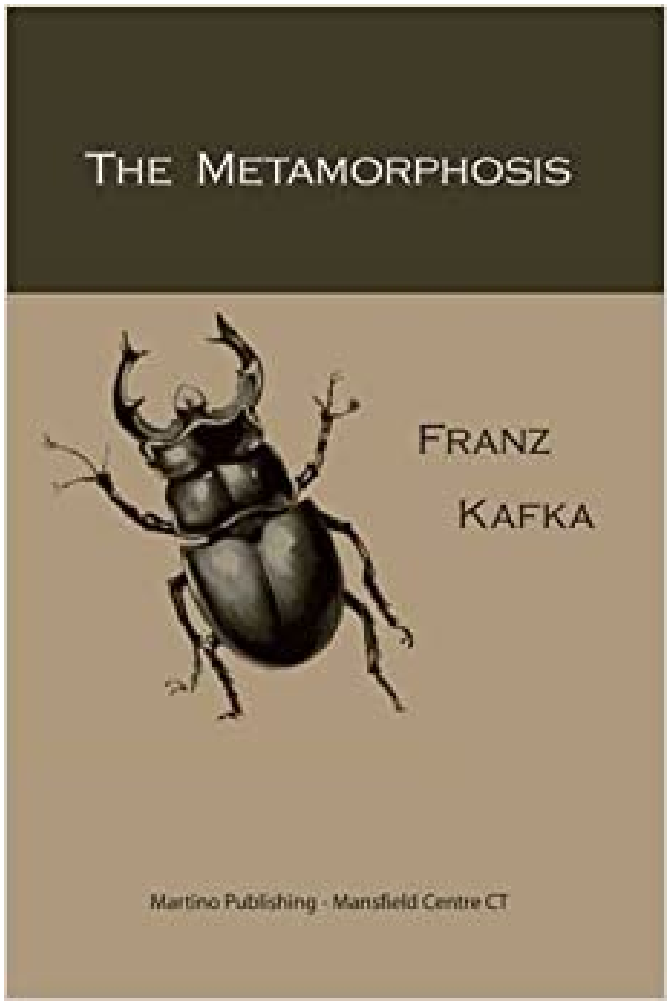
- Dans une lettre à son éditeur datée du 25 octobre 1915, Kafka (1958, p. 136) écrit à propos de l'illustration de couverture de *La Métamorphose* :

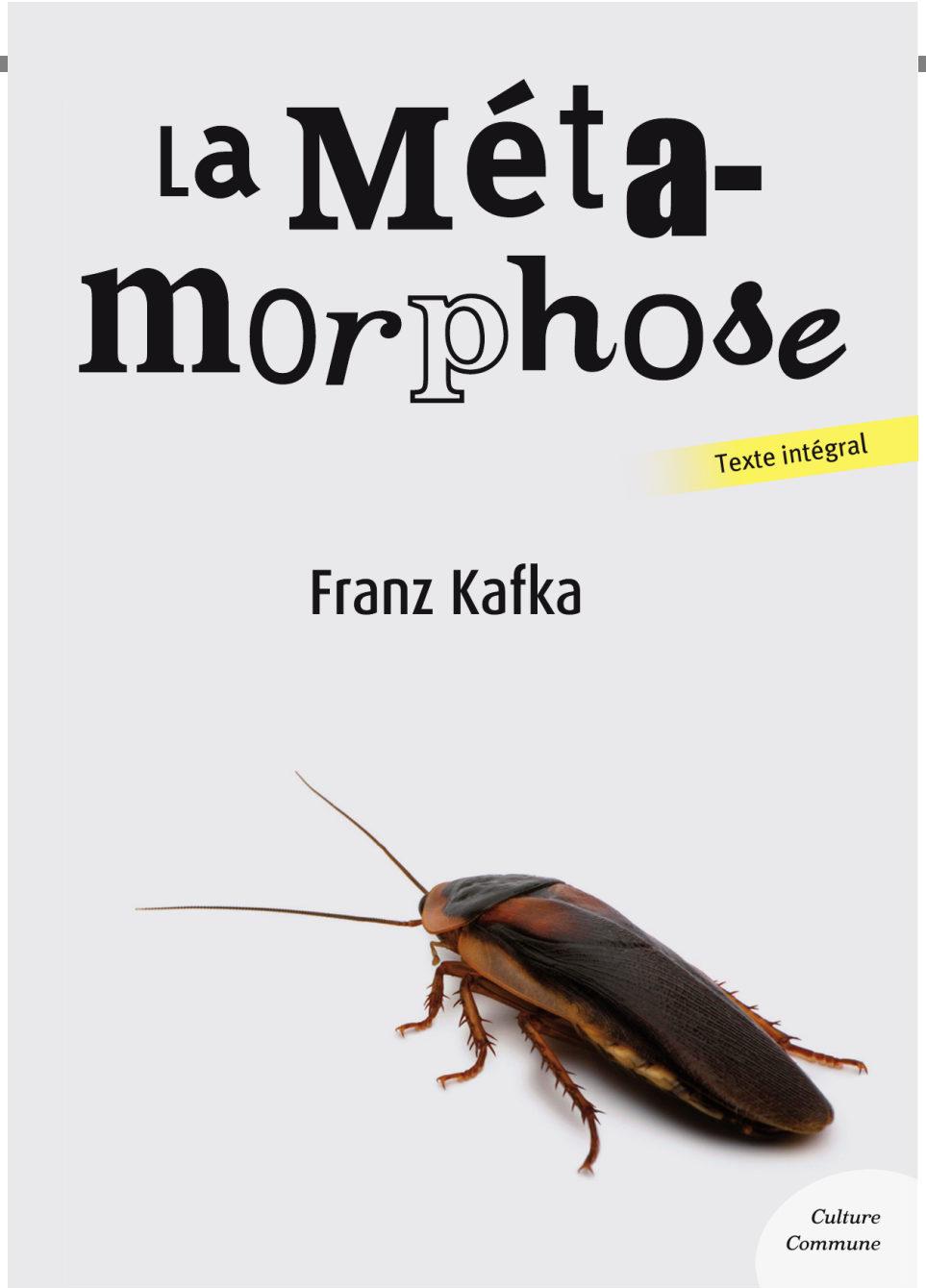
> *L'insecte lui-même ne doit pas être dessiné. On ne doit pas non plus le voir même de loin.*[a]

a. *Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden.*

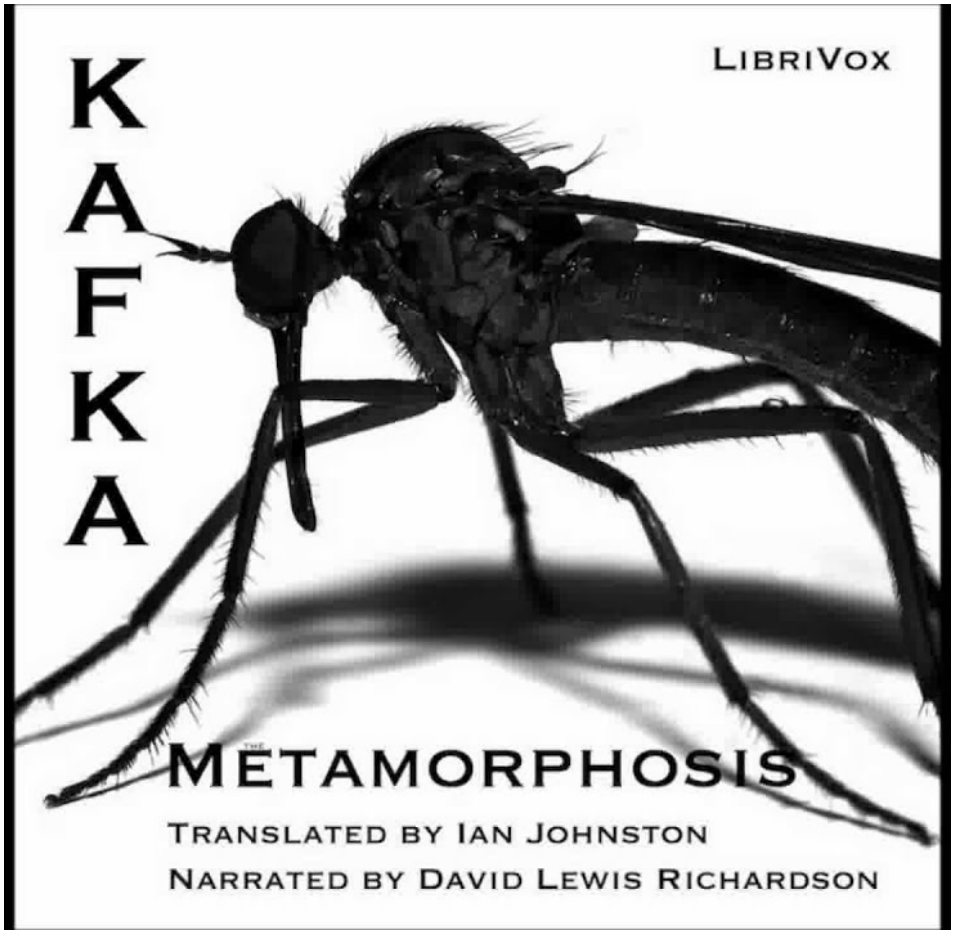


Autres couvertures

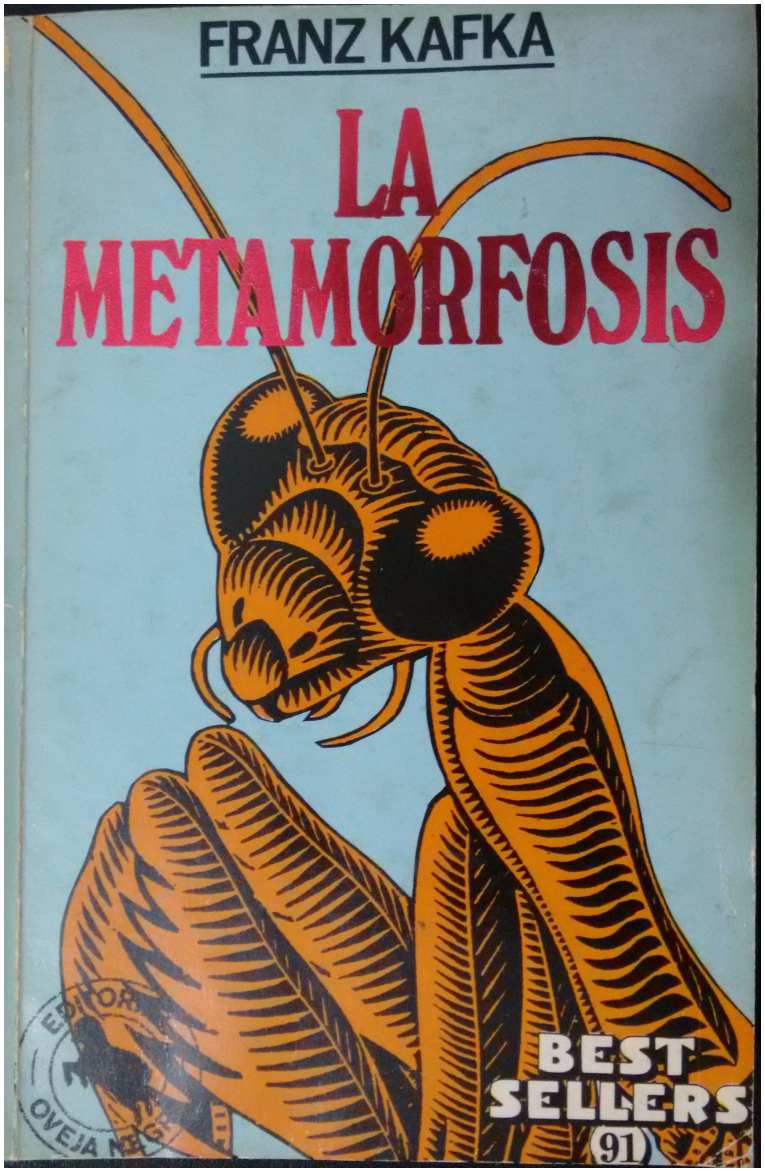




Autres couvertures






FRANZ KAFKA
LA METAMORFOSIS
BEST SELLERS
91


Librio
10 FF
3 FS 68 FB
Texte intégral
Kafka
La métamorphose
suivi de
Dans la colonie pénitentiaire
Traduit par Bernard Lortholary
Franz Kafka — La métamorphose

Le grand débat du scarabée

- Incipit de *La Métamorphose* :[6]

  En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. Il était sur le dos, un dos aussi dur qu'une carapace, et, en relevant un peu la tête, il vit, bombé, brun, cloisonné par des arceaux plus rigides, son abdomen sur le haut duquel la couverture, prête à glisser tout à fait, ne tenait plus qu'à peine. Ses nombreuses pattes, lamentablement grêles par comparaison avec la corpulence qu'il avait par ailleurs, grouillaient désespérément sous ses yeux.

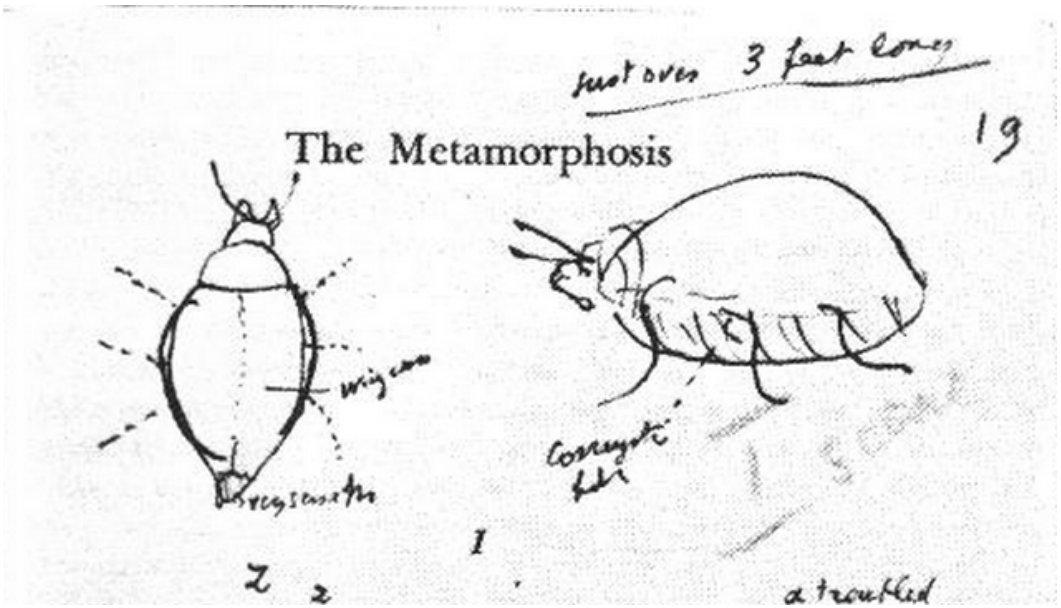
- Question : en quel insecte s'est donc transformé Gregor ?

6. Traduction française : Bernard Lortholary, édition : Librio, Flammarion, 1988. Voici l'original :

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhingen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.

Réponse de Nabokov (1980)

Les commentateurs disent « un cafard », ce qui, bien entenu, est complètement stupide : un cafard est un insecte de forme plate, avec de grosses pattes, et Gregor est tout ce que l'on veut sauf plat ; il est convexe des deux côtés, ventre et dos, et ses pattes sont petites. Il ne s'apparente au cafard que par un seul trait : il est de coloration brune. C'est tout. À part cela, il a un formidable ventre convexe divisés en segments et un dos arrondi et dur qui suggère des elytres. [...] De plus, il a de fortes mandibules. Il se sert de ses organes pour tourner une clef dans une serrure, en se tenant dressé sur ses pattes de derrière, sa troisème paire de pattes (deux petites pattes bien solides), et cela nous donne une idée de la longueur de son corps, qui est d'environ quatre-vingt-dix centimètres. Dans le courant du récit, il s'habitue peu à peu à se servir de ses nouveaux appendices – ses pattes, ses antennes. Ce scarabée brun, convexe, de la taille d'un chien est très large.



Gregor dessiné par Nabokov

Indétermination entomologique de Gregor

- Aussi séduisant soit-il, l'argument de Nabokov ne fonctionne que dans la mesure où l'entomologie *réelle* s'applique telle qu'elle dans le monde fictionnel de Gregor...
  - ... et on peut en débattre assez longuement (Rouillé 2020 ; Rouillé 2025) !
  - Il s'agit d'établir précisément la limite d'application du « principe de réalité » (Lewis 1978 ; Walton 1990)[7] qui dit que :
    - on est systématiquement invité à remplir l'arrière-plan fictionnel avec de l'information réelle, à moins que cela ne contredise le texte fictionnel.
- **Leçon à tirer** :
  - le vague sémantique n'a pas d'équivalent en image.
  - Cela ne signifie pas que Gregor *est* vague, mais que le texte fictionnel sous-détermine Gregor ;
  - et les mécanismes de la sous-détermination *ne sont pas les mêmes* pour le langage et la perception.
    - *Csq* : l'imagination fictionnelle n'est pas réductible à la mise en images (même mentale).
- C'était peut-être la raison profonde de l'intention de Kafka !

7. Ou du « principe de départ minimal » (Ryan 1991), ou de « l'hypothèse de réalité » (Friend 2016b).

Plan

Introduction

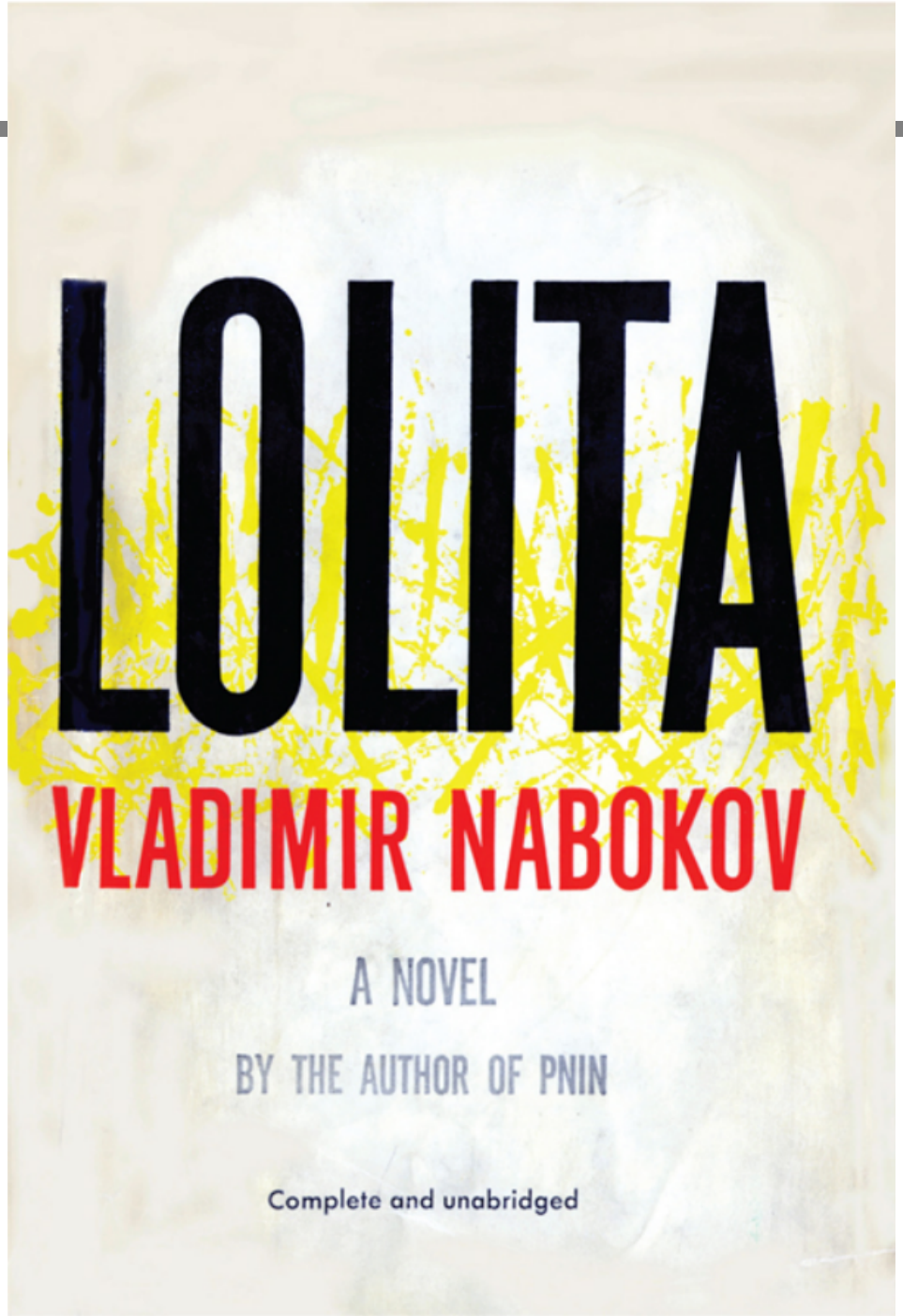
La métamorphose

Lolita

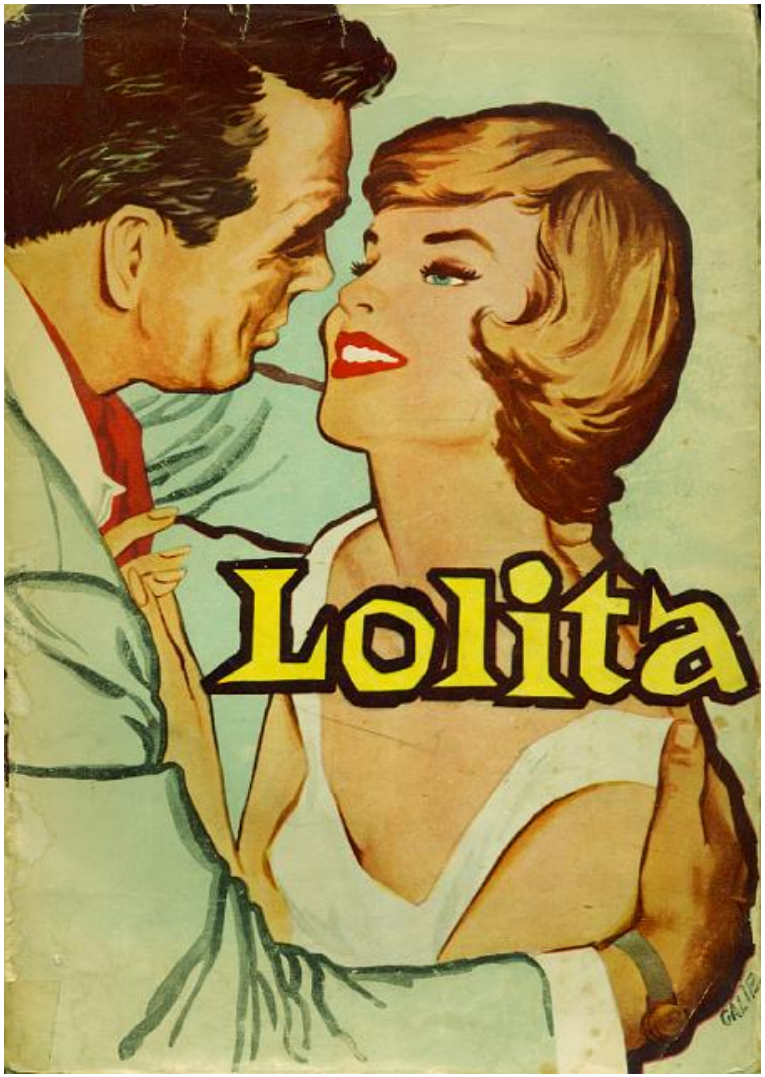
Les intentions de Nabokov

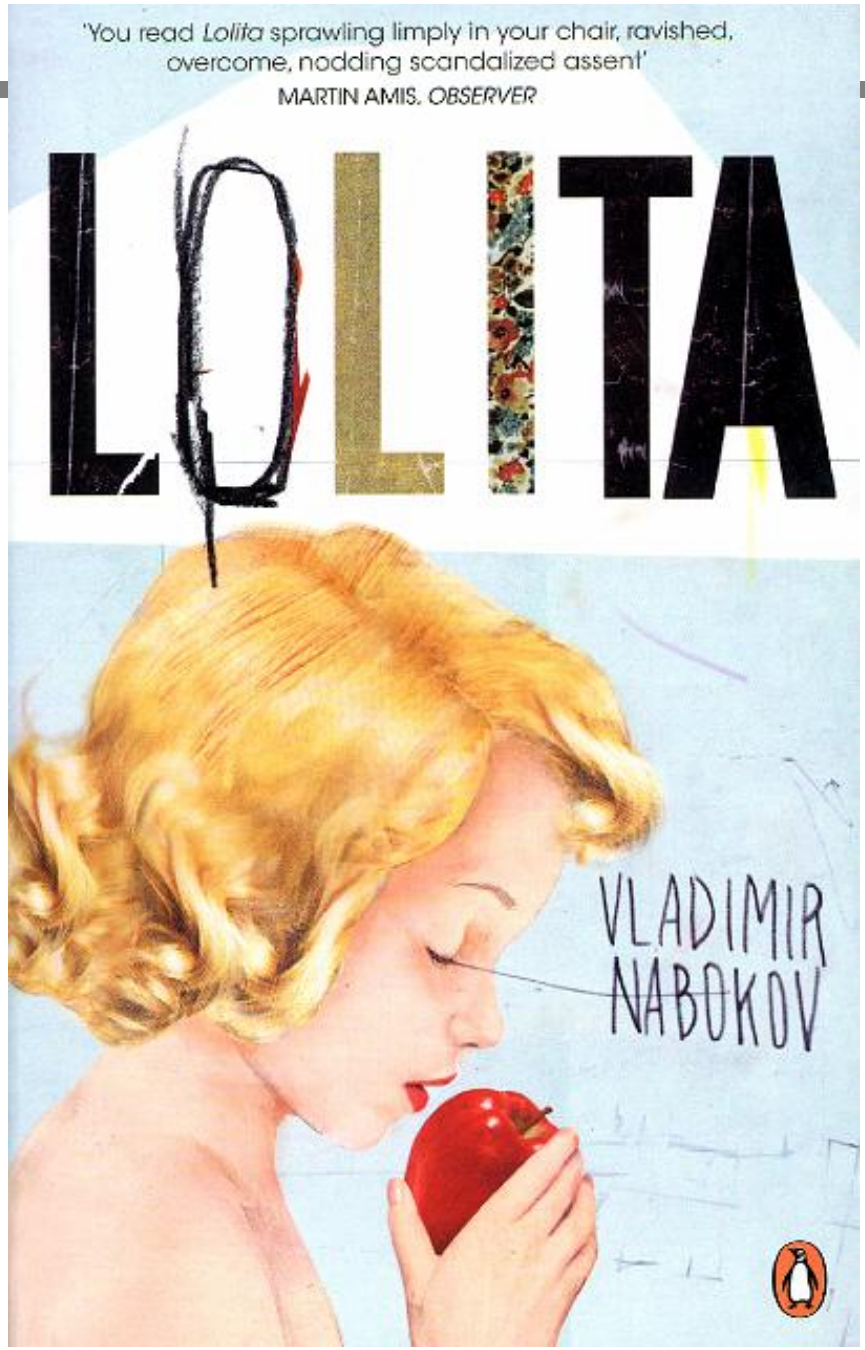
Et la couverture ? Après y avoir réfléchi, je préférerais finalement ne pas faire intervenir de papillons. Pensez-vous qu'il soit possible de trouver aujourd'hui à New York un artiste qui ne soit pas influencé, dans son travail, par le style général des illustrations de couverture, à la fois cartoonesque et primitiviste ? Quelqu'un qui serait capable de créer pour LOLITA une image romantique, dessinée avec délicatesse, ni freudienne ni infantile (une perspective qui se dissout dans le lointain, un doux paysage américain, une route empreinte de nostalgie, quelque chose dans ce genre) ? Il y a un sujet auquel je suis résolument opposé : toute représentation, sous quelque forme que ce soit, d'une petite fille. (1/03/1958)

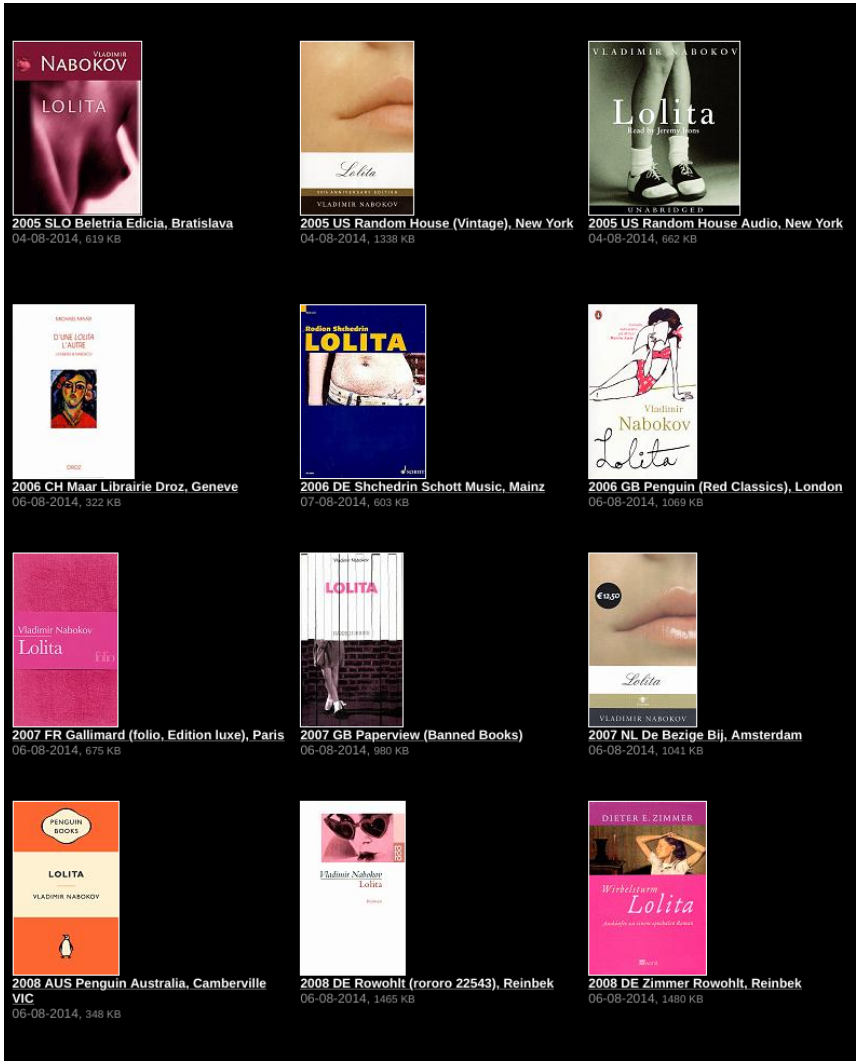
Je viens de recevoir les cinq projets de couverture et je suis tout à fait d'accord avec vous : aucun n'est satisfaisant. [...] Je veux des couleurs pures, des nuages vaporeux, des détails dessinés avec précision, un soleil éclatant au-dessus d'une route fuyant vers l'horizon, la lumière se reflétant dans les sillons et les ornières après la pluie. Et pas de filles. Si nous ne pouvons pas trouver ce genre de peinture artistique et virile, contentons-nous alors d'une couverture d'un blanc immaculé (avec un papier à texture rugueuse plutôt que le papier glacé habituel), portant simplement LOLITA en grandes lettres noires. (23/04/1958)



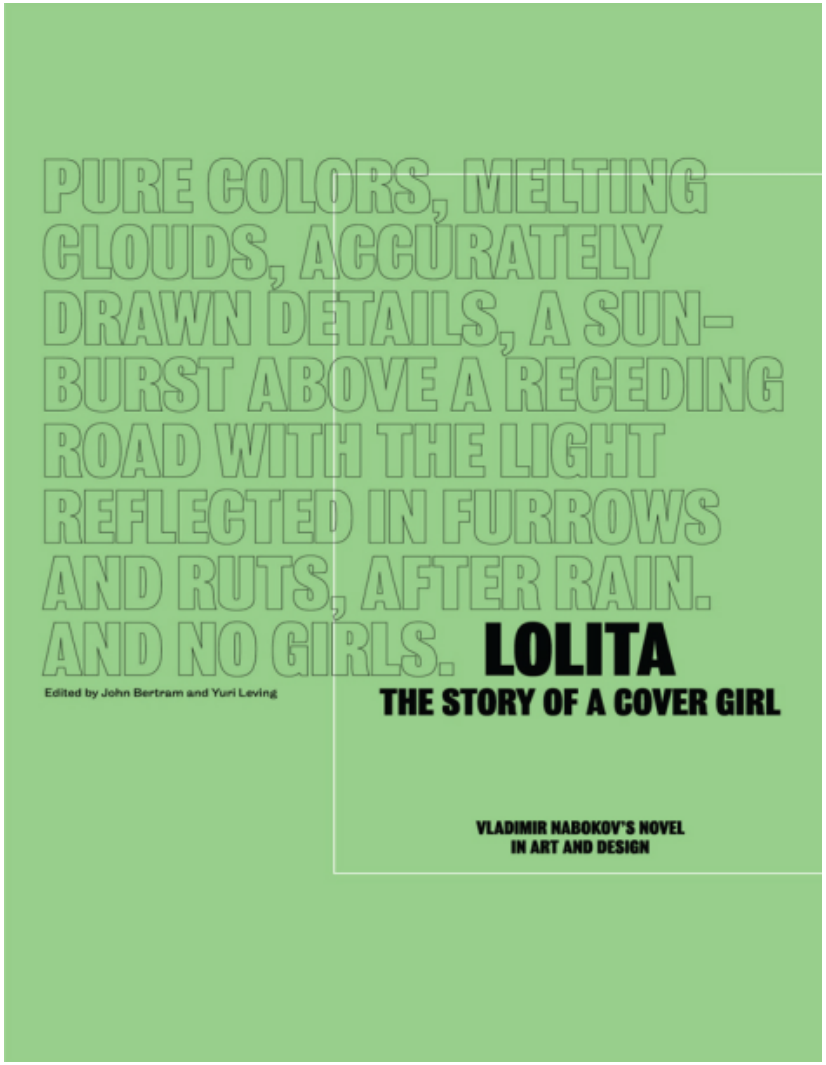
Autres couvertures



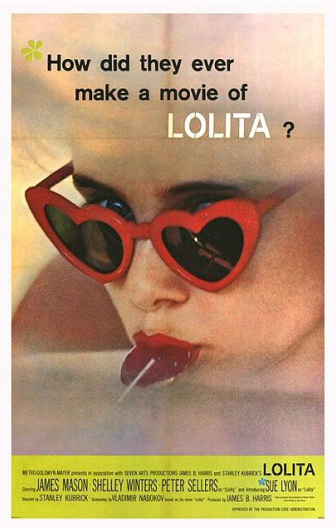




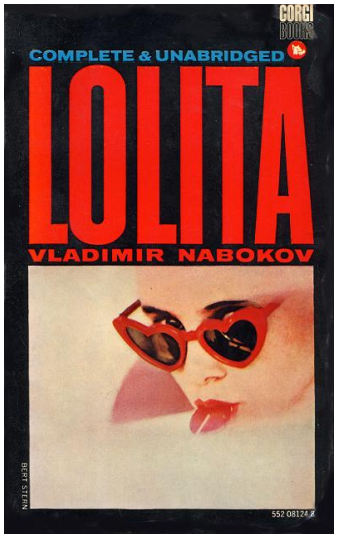
Dieter E. Zimmer's online exhibition



(John Bertram 2013)



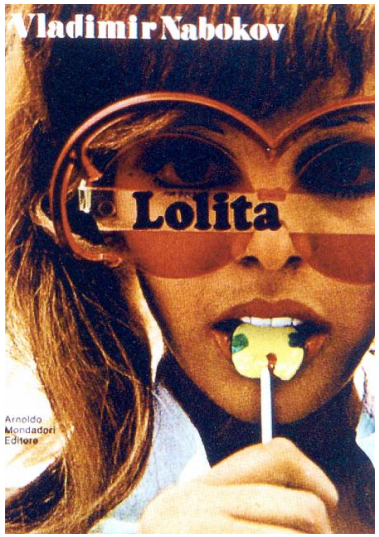
Affiche du film de Kubrick (1962)



1969 GB Transworld (Corgi), London

Si les lèvres de Lolita sont décrites [dans le roman] comme « aussi rouges qu'un bonbon rouge que l'on aurait léché », Humbert ne lui offre pourtant une sucette qu'à une seule reprise dans le roman. C'est sans doute à la force évocatrice du film de Kubrick, sorti en 1962, et à sa célèbre affiche, sur laquelle Sue Lyon lèche sensuellement une sucette rouge, que l'on doit l'association si étroite entre cette friandise et le personnage. [8]

8. *Alice Twemlow « Reflections on Covers Commissioned for the Lolita Book Cover Project »* (John Bertram 2013, *p. 62).*



1969 IT Mondadori, Rome



A 2012 Aldo Campaign Used Kubrick-Style Lolita Imagery.

Dans Chasing Lolita, Graham Vickers affirme que « Lolita elle-même était appelée à devenir un objet d'intérêt durable, pour des raisons rarement littéraires ». Il cite notamment l'« esthétique Lolita », qu'il considère comme une invention médiatique : les lunettes en forme de cœur « n'avaient strictement rien à voir avec la Lolita [de Nabokov] » [...] Cela n'empêche toutefois pas les maisons de mode et leurs départements marketing de mobiliser, afin de vendre leurs produits à un public jeune, une imagerie redevable à la Lolita de Kubrick.[9]

9. *John Bertram and Yuri Leving « Colorful Misunderstandings, Graphic Misinterpretations », (*John Bertram *2013, p. 21-22).*

L'esthétique Lolita

- Toute cette imagerie est à la fois infidèle à la lettre et à l'esprit du roman :
  - Dolores Haze est une jeune fille de 12 ans qui se fait kidnapper par Humbert Humbert après la mort de sa mère. Celui-ci part sur les routes avec elle, la viole quotidiennement. Elle parvient à lui échapper, mais elle est ensuite abusée par Clare Quilty. Elle meurt finalement en couche quelques années plus tard, d'une fille mort-née.
  - L'histoire est racontée par Humbert Humbert, en détention pour le meurtre de Clare Quilty.
  - C'est un narrateur non-fiable qui affirme que « Lolita » est consentante et amoureuse de lui.
- Cela soulève une question éthique très débattue :
  - comment apprécier les descriptions lyriques de ce que l'on sait être un viol ?
- Localement :
  - comment visualiser « Lolita », c'est-à-dire Dolores Haze vue par Humbert Humbert, sans avaliser la perspective de Humbert ?

Identification par l'origine

- Le film de Kubrick, on le voit, donne naissance à une ligne autonome de Lolitas qui n'ont rien à voir avec Dolores Haze.[10]
  - D'une certaine manière, l'*identification* du personnage se fait parce « Lolita » est marqué sur la couverture !
    - Un peu comme le faisait le célèbre peintre d'Ubeda :

Tu as raison, Sancho, dit don Quichotte, parce que ce peintre est comme Orbaneja, peintre qui demeuroit à Ubeda. Quand on lui demandoit ce qu'il peignoit, il faisoit cette réponse : « Ce qui se produira ». Et si par hasard il peignoit un coq, il écrivoit au-dessous : Ceci est un coq, afin qu'on ne crût pas que c'étoit un renard. (Don Quichotte : II, 71)

    - Ou comme dans une parodie :[11]

Nonita. Fleur de mon adolescence, angoisse de mes nuits. Pourrai-je jamais te revoir ? Nonita. Nonita. Nonita. Trois syllabes, comme une négation faite de douceur. No. Ni. Ta.

- Dans des cas pareils, comment se fait l'*identification* du personnage ?
  - Pas par fidélité au contenu fictionnel,
  - mais par *origine*.

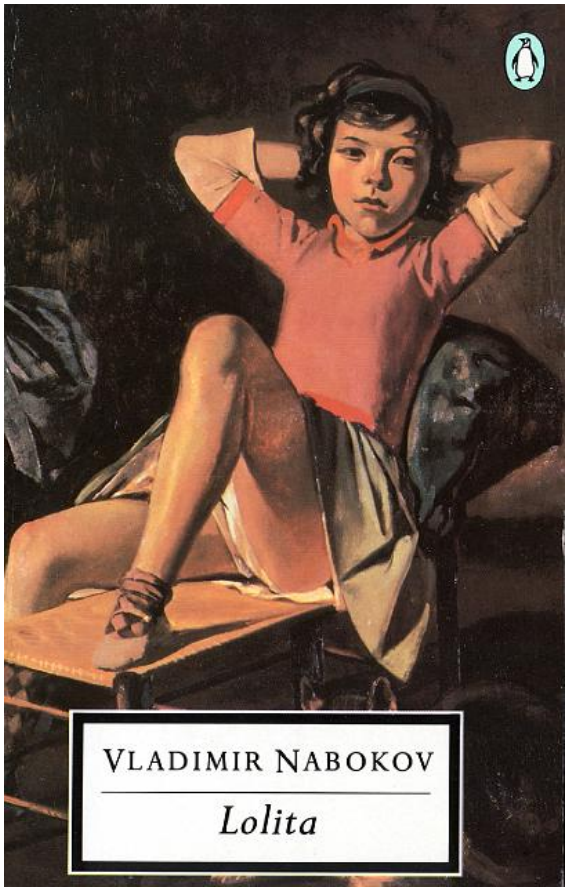
10. C'est plus un *fork* qu'une adaptation, en réalité...
11. Incipit de « Nonita » (*Pastiches et Postiches* de Umberto Eco – 1988, Grasset). Dans cette parodie, un adolescent nommé « Umberto Umberto » décrit sa passion pour les « parquettes » en général, et pour « Nonita » en particulier.

Identification contre l'origine ?

- Inversement, est-ce possible d'identifier Lolita à un autre personnage sur la base d'un partage de propriétés pertinentes ?

Plutôt que de faire figurer sur la couverture une Lolita prétendument réelle, le choix d'une œuvre picturale plus ancienne ne paraît, à vrai dire, nullement dépourvu de pertinence. [...] Il s'agit, pour ainsi dire, d'un signe discret de la valeur artistique de l'ouvrage, qui adresse au lecteur potentiel un message implicite : bien que ce livre prenne pour objet l'attrait érotique exercé par une jeune fille, il ne relève pas de la pornographie. Il ne faut donc point s'attendre à un réalisme trivial, mais bien plutôt à une transposition du sujet d'une qualité artistique exceptionnelle. [...] La prédilection pour Balthus se justifie à plusieurs égards. En premier lieu, Balthus compte parmi les artistes modernes que Nabokov tenait en haute estime. Lors d'un entretien accordé à Alfred Appel en 1970, Nabokov entreprit spontanément de faire l'éloge du peintre : « Parmi les artistes contemporains que j'admire, et non pas seulement parce qu'il a peint une créature semblable à Lolita, figure Balthus » (Deutliche Worte, 264). Nabokov fait ici allusion aux nombreuses nymphes auxquelles Balthus (1908-2001) donna forme tout au long de son existence, dans des œuvres que l'on a souvent qualifiées, non sans raison, de profondément troublantes.

Ces figures, dont les formes juvéniles se situent à la lisière de l'enfance et de la féminité, s'inscrivent dans une atmosphère empreinte d'un singulier anachronisme. Elles paraissent toujours receler une dimension surréelle. Selon les catégories conventionnelles, elles ne sauraient être tenues pour mignonnes ou séduisantes ; elles ne se chargent d'érotisme que sous le regard de celui qui les contemple. Chacune d'elles apparaît grave, absorbée en elle-même, énigmatique et inquiétante. Pourtant, en dépit de leur distance, ou peut-être précisément en raison de celle-ci, elles semblent attirer les regards de convoitise, sans les repousser véritablement ni les solliciter tout à fait délibérément. Nombre d'entre elles donnent l'impression de venir d'être violées ou d'être sur le point de l'être. À cet égard, elles s'apparentent à Lolita et constituent, pour le roman, une illustration idéale.[12]



Girl with a cat (Balthus, 1937)

12. *Dieter E. Zimmer « Dolly as a cover girl » (*John Bertram *2013, §10).*

Les « couvertures artistiques »



Detail from *Portrait of a young woman* 1935, by Meredith Frampton

- Cette pratique revient à *réidentifier* un personnage...
  - ... dans une sorte d'adaptation visuelle par anticipation ;
  - ou un personnage visuel qui attendrait son origine littéraire !

Dilemme de l'identification des personnages de fiction

- Soit on identifie les personnages par leur origine :
  - on doit identifier toute l'esthétique Lolita à Dolores Haze, ce qui est un contresens massif !
- Soit on identifie les personnages de fiction par leurs propriétés :
  - les couvertures artistiques sont possibles et un personnage peut *changer d'identité* dans l'histoire !
- Ce problème de l'identification des personnages pointe vers un problème philosophique profond sur la possibilité d'une co-référence sans référence [13] :
  - plus généralement cela ouvre vers le vaste champ de la réapparition des personnages, dont les couvertures (et le paratexte), n'est qu'une partie superficielle.
    - Les cas les plus étranges dans ce champ sont ceux de la réapparition avec modification de l'histoire originale (les contre-fictions, les retcon).

13. C'est le problème de la « métasémantique de la co-identification » qui a généré un débat philosophique local, cf. (Friend 2016a ; García-Carpintero 2020 ; Stokke 2023 ; Friend 2024)

References I

Abell, Catharine (2020). *Fiction: A Philosophical Analysis*. Oxford University Press. doi : 10.1093/oso/9780198831525.001.0001.

Currie, Gregory (1990). *The nature of fiction*. Cambridge University Press. doi : 10.1017/CBO9780511897498.

Everett, Anthony (2013). *The nonexistent*. Oxford University Press. doi : 10.1093/acprof:oso/9780199674794.001.0001.

Friend, Stacie (2016a). « Notions of Nothing ». In : *Empty Representations: Reference and Non-Existence*. Sous la dir. de M. García-Carpintero et G. Martí. OUP, p. 307-332.

— (2016b). « The real foundation of fictional worlds ». In : *Australasian Journal of Philosophy* 95.1, p. 29-42. doi : 10.1080/00048402.2016.1149736.

— (2024). « Judgements of co-identification ». In : *Thought: Its Origin and Reach*. Routledge, p. 239-256.

García-Carpintero, Manuel (2020). « Co-Identification and Fictional Names ». In : *Philosophy and Phenomenological Research* 101.1, p. 3-34. doi : 10.1111/phpr.12552.

References II

García-Carpintero, Manuel (2025). *Truth and Reference in the Making of Fiction: A View on Fictionality*. Cambridge Studies in Philosophy. Cambridge University Press. DOI : 10.1017/9781009298490.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*. collection Poétique. Paris : Seuil.

John Bertram, Yuri Leving (2013). *Lolita - The Story of a Cover Girl: Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design*. First Edition. Print.

Kafka, Franz (1958). *Briefe 1902–1924*. Sous la dir. de Max Brod. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag.

Lamarque, Peter et Stein Haugom Olsen (1994). *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Clarendon library of logic and philosophy. Clarendon Press. DOI : 10.1093/acprof:oso/9780198236818.001.0001.

Lewis, David (1978). « Truth in fiction ». In : *American philosophical quarterly* 15.1, p. 37-46. URL : https://www.andrewmbailey.com/dkl/Truth_in_Fiction.pdf.

Matravers, Derek (2014). *Fiction and Narrative*. Oxford University Press. DOI : 10.1093/acprof:oso/9780199647019.001.0001.

Nabokov, Vladimir (1980). *Lectures on Literature*. Fredson Bowers and John Updike. Mariner Books.

References III

Predelli, Stefano (2020). *Fictional discourse: A radical fictionalist semantics*. Oxford University Press. DOI : 10.1093/oso/9780198854128.001.0001.

Rouillé, Louis (2020). « From fictional disagreements to thought experiments ». In : *Argumenta* 6-1, p. 99-116. DOI : 10.14275/2465-2334/202011.rou.

— (2025). « À propos des connaissances entomologiques requises pour lire *La Métamorphose* de Kafka ». In : *La métamorphose humain/insecte: Un défi littéraire et artistique, de l'Antiquité à nos jours*. Sous la dir. de Hélène Vial. Espaces Littéraires. L'Harmattan, p. 53-71.

Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana University Press.

Schaeffer, Jean-Marie (1999). *Pourquoi la fiction?* Poétique. Seuil.

Stock, Kathleen (2017). *Only Imagine: Fiction, Interpretation and Imagination*. Oxford University Press. DOI : 10.1093/oso/9780198798347.001.0001.

Stokke, Andreas (2023). « Fictional Names and Co-Identification ». In : *Philisophers Imprint* 23.19, p. 1-23. DOI : 10.3998/phimp.2179.

Walton, Kendall (1990). *Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press.