

## **POUR UNE APPROCHE DES FIGURES. ENTRER DANS LE ROMAN ILLUSTRÉ AU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE**

**Benoît Tane**

Université de Toulouse-Le Mirail  
Equipe L.L.A. CREATIS

Pouvons-nous manquer d'être dérouterés devant une telle image [Fig.1] ? Des « lecteurs » familiers des éditions du XVIII<sup>e</sup> siècle et du vocabulaire consacré parleraient de « figure » ; mais ce terme nous aide-t-il vraiment ?

Que voyons-nous ? En faisant preuve de bonne volonté devant cette estampe en noir et blanc, de qualité médiocre et de petit format, devant ces costumes et ce décor, nous identifions une femme qui montre à un homme une feuille de papier avec une « figure » ; une autre femme est debout à l'arrière-plan.

Que comprenons-nous ? Il nous suffira de discerner dans le dessin deux cœurs entrelacés pour déduire qu'il s'agit d'une déclaration d'amour, peut-être muette pour avoir eu recours au crayon. Mais que fait ici cette femme réduite par la perspective ? Et si la posture de la dessinatrice, la tête complaisamment penchée dans un séduisant mouvement du col, se veut révélatrice de ses sentiments, qu'en est-il de cet homme dont la table la sépare, penché vers elle mais inaccessible, la « figure » tellement hachée par les tailles du graveur qu'il est quasi masqué ?

Surtout, cette image ne se donne pas seule. Nous avons ouvert un volume épais malgré ses dimensions réduites, celui d'un roman français publié anonymement hors de France, pour tomber sur une gravure d'illustration comme on en faisait au XVIII<sup>e</sup> siècle, une « figure » insérée dans un volume, dont elle occupait une pleine page, face à une page de texte.

S'agit-il de lire alors ? Nous pourrions de fait ainsi raccorder les personnages du roman aux « figures » représentées dans l'estampe qui l'accompagne : Halida, la jeune Turque du sérail, Melville, le jeune prisonnier français dont elle est amoureuse, et Frosie, l'esclave qui leur sert d'interprète... Melville, d'abord employé aux travaux du jardin, est devenu le professeur de dessin de Halida, ce que les livres et le portefeuille du premier plan pourraient indiquer. Dans le texte, qui serait ainsi capable de dire même ce qui tentait d'échapper au discours, le dessin viendrait donc suppléer la parole défaillante, dépasser la barrière des langues et même rétablir la vérité, puisque l'esclave trompait sa maîtresse : amoureuse elle-même de Melville, Frosie déformait en effet les paroles qu'elle devait traduire à son

intention. La traduction iconique permettrait ici de rédimmer une traduction verbale mensongère. Dans l'estampe, sous le rideau levé, Frosie serait le témoin malheureux de l'échec de sa supercherie et d'une révélation de la vérité par la grâce de l'image... comme si le voile était enfin levé.

Est-ce aussi simple pourtant ? D'une part, dans le scénario à rebondissement, la scène des deux cœurs fait fuir Melville, qui ne partage pas les sentiments de Halida. C'est qu'au-delà de la traduction du sentiment par le dessin – ce schéma primitif des cœurs entrelacés – le sentiment vrai, dans la poétique et dans l'éthique du roman, voudrait faire communiquer les amants par une effusion sans mots et sans images, directement de regards à regards, et presque de cœur à cœur, avant le corps à corps.

D'autre part, cette scène n'est pas la même dans le texte et dans l'image. Pendant une première séance, en présence de Frosie, c'est Melville lui-même qui dessinait, et autre chose : une paire d'yeux que Halida s'était empressée de relier à un cœur. Ce n'est que lors d'une deuxième rencontre, sans témoins, qu'elle réalise le dessin des cœurs entrelacés. Or l'estampe est placée, conformément à l'indication de page qu'elle comporte – « Tom : IV Pag: 37 » – face à la partie du texte rapportant le premier cours de dessin.

Tout se passe donc comme si la première scène devait être marquée par une estampe mais que l'illustrateur avait jugé les deux cœurs de la seconde scène plus visibles dans l'image et, au fond, plus à même de signifier l'amour ; le recours au dessin soulignait assez le fait que le regard est au principe du sentiment.

Ajouté par l'illustrateur, le personnage à l'arrière-plan a donc une fonction iconique ; il ne représente pas seulement Frosie : son petit visage à peine visible, au même titre que la tache noire de Melville penché sur le dessin, voire les deux pieds en volutes de la table... tous ces détails font relais pour notre propre regard, sur une scène intime à laquelle, dans le texte, la confidente elle-même n'a pas accès. Les rapports problématiques de la parole et du dessin, du texte et de l'image, se manifestent bien mais sous la forme d'une scène qui engage notre imagination. Cette scène s'avère inédite dans l'œuvre mais elle est fondée sur le dispositif récurrent de la scène classique de fiction. Il fallait peut-être pour le concevoir aussi nettement, la conjonction d'un roman de jeunesse dû à un dramaturge de génie – puisqu'il s'agit de Marivaux – et d'une estampe à la facture grossière et au dispositif reconnaissable.

L'image d'illustration, déroutante, peut-elle devenir, à force de fréquentation, familière ? De quelles images parlons-nous en effet, alors que nous nous intéressons à la place de la théorie au XXI<sup>e</sup> siècle ? On rencontre un problème dès que l'on explore une époque comme le XVIII<sup>e</sup> siècle, qui relève de ce qu'il est convenu de tenir pour une préhistoire de l'Âge des images : avant la « vidéosphère » à la

Régis Debray, avant même l'âge industriel de l'illustration du XIXe siècle ; mais également après – et comme en dehors d'elle – cette « institution des images », à laquelle aurait procédé l'Antiquité et dont le christianisme aurait développé l'investissement doctrinal (DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance par contact*. 52-53). On se situe donc d'emblée dans un entre-deux : les estampes relèvent d'une production déjà mécanisée mais pas encore industrielle, d'une production largement profane mais encore tenue par les codes culturels religieux.

Choisir de parler du roman, c'est en outre mettre de côté ce qui passe pour une dimension visuelle plus immédiate dans le cas d'autres genres littéraires, comme la scénographie du texte dramatique ou le style « imagé » de la poésie, et c'est s'attacher à des œuvres pour lesquelles le modèle critique dominant est celui du récit. La présence conjointe, dans un même support, de textes et d'images permet aussi de ne pas débiter la réflexion par un « visible » du « lisible » éminemment problématique qui hante l'étude des relations texte/image et qui tend à reconduire, à un autre niveau, la prééminence culturelle traditionnelle du discours sur l'image.

Surtout, l'illustration impose de sortir de la logique de l'autorité créatrice qui conduit à privilégier les « images » textuelles ou les quelques cas d'illustration « auctoriales », au demeurant parfois passionnants comme le montre l'exemple de Blake (FOURNIER). Sortir de cette logique implique d'en choisir une autre, celle de l'investissement des textes et des images par leur récepteur. Le terme reste délicat à manipuler : textes et images impliquent un *actant* dans une relation de communication complexe, qu'il vaut mieux nommer, faute de mieux, un « lecteur-spectateur » (TANE, « 'Avec figures'... » 7). Textes et images supposent enfin autre chose, un entre-deux qui n'est pas sans lien avec le « tiers » dont parle Liliane Louvel (258) et que j'essaie de cerner sous le nom de « figure », terme dont nous avons vu, à travers le premier exemple, qu'il pouvait être omniprésent en français sous différentes acceptions. Pour donner un aperçu de cette réflexion, nous procéderons à trois actions pratiques, voire primaires, qui engagent l'expérience du lecteur-spectateur. Il me semble néanmoins que non seulement elles impliquent des choix théoriques et méthodologiques non négligeables mais que leur prise en compte pourrait être une particularité de la théorie au XXIe siècle.

Nous « ouvrons » un livre illustré. Cette simple action induit en réalité un changement radical de perspective, du texte au livre, de l'approche textuelle à l'approche bibliologique.

Travailler sur l'interaction des textes et des images dans le livre illustré convoque de plus en plus l'histoire et la théorie de la lecture. « Ouvrir », pourtant, démarque « lire » ou « regarder » – pour ne pas avoir à choisir l'un ou l'autre – parce que l'ouverture du livre est un mouvement et un acte, que le livre n'est pas donné ouvert, voire qu'il peut ne pas l'être... Dans cette perspective, la

présence simultanée des textes et des images reste une surprise, et ce, malgré l'éventuelle présence d'une indication sur la page de titre.

« Ouvrir » un livre illustré, c'est engager une activité mentale mais qui n'est pas déterminée : l'appréhension la plus immédiate du face à face du texte et de l'image peut être une vision d'ensemble mais aussi une concurrence, puisque l'on peut lire *ou* regarder, voire le déclencheur d'une activité autre encore : l'on rêve, un doigt entre les pages, l'on s'excite comme l'a montré Jean-Marie Goulemot qui parle des romans pornographiques du XVIIIe siècle comme de « ces livres que l'on ne lisait – « qu'on ne lit », écrit-il – que d'une main », et l'on s'endort aussi... La valeur performative de l'infinitif « Ouvrez vos livres ! », quelque peu scolaire, ouvre à d'autres champs qu'à celui de la lecture et parfois se retourne contre le livre lui-même tout entier, que l'on oublie. Les romans du XVIIIe siècle et leurs illustrations sont peuplés de ces personnages qui ouvrent des livres; on a remarqué qu'il s'agissait de femmes surtout, dont on fait, pour le XVIIIe siècle, les symboles d'une lecture nouvelle, sensible, intime et entière; il reste que ces personnages, hommes ou femmes, sont des *ouvreurs* de livres, de ceux-là même qui entrent dans le vaste champ d'une histoire et d'une théorie de la lecture aléatoire, voire de la non-lecture dont les paradoxes viennent d'être mis en relief par Pierre Bayard (15-16 et chapitre « Des manières de ne pas lire » ; BISHOP).

Ce rapport au livre illustré et à l'intrication des textes et des images, expérience individuelle, complexe et souvent idéalisée du fait de sa valeur symbolique capitale, est difficile à cerner. Elle n'est pas la simple individuation de l'expérience collective que l'historiographie des Annales n'a pas négligée, notamment en procédant à une histoire quantitative du livre qui a mis en évidence l'importance de la production illustrée. En outre, on ne peut dire que la lecture serait à l'image des pratiques mises en scène dans les livres eux-mêmes : se focaliser sur les représentations du livre dans le roman et dans son illustration, se serait se prendre au jeu de la spécularisation et de la mise en abyme ; cette dernière est en effet un procédé sémiologique qui recouvre une forme de coup de force symbolique, qu'il soit politique, comme dans l'héraldique, ou publicitaire.

Les formes même que prennent les textes et les images dans le livre illustré relèvent d'une histoire du livre et de l'illustration qui ne doit pas seulement être quantitative mais technique. Les commentateurs littéraires s'ouvrent à cette dimension, notamment dans le monde anglo-saxon (STEWART *passim*) mais qui est parfois en France efficacement intégrée aux approches du phénomène en littérature comparée.

La théorie se nourrit ici de la technique. Si j'insiste par exemple sur le face à face, c'est qu'il s'agit d'une particularité qui tient aux techniques utilisées. Rappelons simplement ici que texte et

image relèvent au XVIIIe siècle de deux types d'impression, en relief et en creux, qui impliquent deux presses différentes : imprimée à part, l'estampe n'est insérée dans le livre que dans un second temps, en face d'une page de texte; d'un format comparable, elle constitue avec elle un véritable ensemble. Les autres types d'images (letrines, vignettes en demi-page, cul-de-lampe) sont moins nombreuses dans la production, et ont surtout été mises en vedette ultérieurement, à travers la façon dont les Goncourt ont représenté, rétrospectivement, la production illustrative du XVIIIe siècle.

Il y a de ce fait un séquençage du livre par l'image, qui ne prend pas nécessairement la forme d'une succession ordonnée: la liberté d'ouvrir le livre concerne aussi l'ordre dans lequel les images peuvent être vues. Cependant, je ne crois pas qu'il faille aller jusqu'à filer la comparaison avec un livre dématérialisé, à quoi le ramène aussi la numérisation en mode image parfois accessible par internet. Au contraire, il faut tenir compte d'une matérialité du livre qui participe d'un certain type de maniement de l'objet: les pages de texte ou les estampes peuvent se reconnaître au toucher du fait de leur épaisseur différente; le format, quoique variable, est majoritairement réduit<sup>1</sup>, etc....

En outre, mettre l'accent sur les illustrations conduit parfois à réduire une édition à l'enchaînement des images: il convient donc de relever précisément les séries de gravures mais sans occulter leur insertion dans un volume de texte. Si la série « narrative » d'estampes isolée existe au XVIIIe siècle, et notamment dans le monde anglo-saxon avec Hogarth par exemple, elle reste un cas particulier.

Ce face-à-face est-il en noir et blanc ? C'est la question, loin d'être anecdotique et particulièrement discutée à l'époque classique, de la couleur des images. Comme ce débat concerne surtout la peinture, le cas du livre illustré constitue un cas très particulier, pour chacune de ses composantes. Le jeu de l'encre noire et du « blanc » du papier resté vierge d'impression ne donne pas un « noir et blanc » mais ce que l'on appelle un « gris » typographique qui envoie à l'impression d'ensemble que donne la page imprimée. D'ailleurs, je ne crois pas, comme Michel Pastoureau, que cela ouvre un monde « en noir et blanc » car l'image d'illustration, et le livre tout entier, n'est pas autotélique. Celui qui ouvre le livre devient le pivot entre l'intérieur « grisé » du livre et le monde « en couleur ». Bien sûr les modes de représentation dominants informent le rapport collectif au monde mais c'est l'illusion rétrospective des documents anciens qui nous fait voir le monde passé par le biais

---

<sup>1</sup> Les formats de livres anciens sont variés (des livres prestigieux grands formats jusqu'aux très petits formats) et sont difficiles à saisir lorsqu'on ne les a pas en main : même les indications de format éditorial (Folio, in-4°, in-8°, in-12, in-18, in-24...) renvoient au nombre de plisages subi par des feuilles qui ne sont pas de taille standard : le format réel ne sera donc pas le même pour deux livres annoncés avec le même nombre de plisages.

des tonalités de ces mêmes documents, qu'il s'agisse du monde « gravé en noir et blanc », de l'univers sépia des premières photographies ou de la Guerre mondiale comme un film sans couleurs... Dans tous les cas, le livre illustré, même sans couleurs, est le vecteur d'une projection du lecteur-spectateur dans l'œuvre.

« Entrons » dans l'œuvre, donc. Et disons d'emblée que le passage de ce seuil, stigmatisé comme subjectif et naïf, entraîne un changement d'approche de l'œuvre romanesque, du seul récit au dispositif.

La fiction classique engage largement un espace vraisemblable sans être réaliste dans le texte comme dans l'image d'illustration. Dans cette dernière, en deux dimensions, l'espace est représenté selon les règles de la perspective illusionniste. Le choix du lieu de la représentation, très souvent une pièce, chambre ou salon, d'un appartement de l'époque, mais aussi son cadrage le plus fréquent, mur du fond parallèle au plan de l'estampe, murs latéraux commençant dans le coin de l'estampe, tendent à rapprocher l'espace représenté à celui dans lequel se trouve le lecteur. Tout se passe comme si, non seulement le « quatrième mur », pour reprendre le terme de Diderot, disparaissait mais aussi comme s'il y avait continuité entre ces deux espaces.

Dans le texte, cet espace repose en partie sur la description. Bien des éléments sont néanmoins donnés de façon incidente, en dehors des moments, déterminés et un peu attendus, pour tout dire « topiques » – *topos*, c'est d'abord le lieu – de la description. Ce qui est capital pour les rapports du texte et de l'image, c'est la perception d'un socle spatial commun aux différentes manifestations de la fiction : quelque chose comme un plan, une disposition spatiale dans laquelle les personnages, mais aussi le lecteur avec eux, en imagination, se meuvent.

Mais cette disposition spatiale est elle-même investie par les regards des personnages ; je parle de « regards » ici parce qu'il s'agit de trajets, marqués dans l'espace et permettant une organisation du champ de vision. Si ces trajets sont confrontés à certaines règles de vraisemblance optique, il s'agit cependant d'une construction culturelle, liée à l'histoire de la représentation. Mais l'investissement de l'espace par ces regards est aussi psychique: ils sont porteurs de sens, qu'il s'agisse de désir ou de dégoût, d'attraction ou de répulsion. On peut en ce sens parler d'espaces symboliques dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il me semble surtout que cette disposition signifiante gagne à être explorée comme un dispositif de représentation. La notion de dispositif, empruntée aux théoriciens des années 1970, Jean-

François Lyotard notamment<sup>2</sup>, a été mise en avant depuis quelques années dans une série de travaux, notamment ceux de mon équipe de recherche, à Toulouse, autour de Stéphane Lojkine, de Philippe Ortel et d'Arnaud Rykner. Cette approche a trouvé un écho critique et une place dans la théorie de la représentation (VOUILLOUX 15-31 ; voir aussi LOUVEL 128).

Le dispositif peut être un véritable appareillage technique, comme le dispositif de la peinture de chevalet et de l'intersecteur utilisé à la Renaissance pour la perspective, ou le dispositif photographique...<sup>3</sup> Cependant, il s'est aussi thématiqué, voire disséminé à travers quelques points de repère, particulièrement nets dans un dispositif capital pour le texte et l'image notamment jusqu'au XIXe siècle : le dispositif de la scène, mis en évidence par plusieurs ouvrages collectifs de cette équipe de recherche<sup>4</sup> et par un manuel méthodologique autant qu'un manifeste théorique de Stéphane Lojkine (*La Scène de roman* 4-13).

Alors que Philippe Ortel aborde plutôt la scène dans une perspective communicationnelle, la scène surgissant « dès que deux actants interagissent sous le regard d'un tiers » (MATHET, *La Scène* 304), Stéphane Lojkine la définit ainsi, en termes lacaniens mais aussi plus simplement de rapport à l'espace : « Le dispositif d'une scène de roman est constitué par la superposition de son plan dans l'espace (sa dimension géométrale) et de son sens (sa dimension symbolique) » (LOJKINE, *La Scène de roman* 245). Ce plan dans l'espace, la disposition dont nous parlions tout à l'heure, est ici ramené à deux éléments définitoires : l'espace « restreint » où a lieu la scène et celui, dit ici « vague », depuis lequel la scène peut être regardée. On retrouve là l'espace traditionnellement occupé par l'admoniteur dont parle Louis Marin dans la peinture classique (MARIN 139) mais entre ces deux espaces le dispositif installe un écran, dont le voile puis le rideau sont les manifestations traditionnelles. Cette limite indique le caractère éminemment problématique de la représentation, fondée sur la transgression d'un interdit, voire originellement dans le cadre occidental, sur celle d'un interdit qui pèse sur la représentation elle-même.

---

<sup>2</sup> Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, UGE, 1973. Voir une synthèse dans *Le Dispositif : entre usage et concept*, Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer dir., C.N.R.S., 1999.

<sup>3</sup> Ce champ et cette approche sont ceux couverts par *La Littérature à l'ère de sa reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*, Pierre Piret dir., L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

<sup>4</sup> Voir *La Scène. Littérature et arts visuels*, Marie-Thérèse Mathet dir., L'Harmattan, 1999 mais aussi *Brutalité et représentation*, Marie-Thérèse Mathet dir., L'Harmattan, 2006.

Dans l'exemple des *Effets surprenants*, la scène intime de la déclaration amoureuse est offerte aux regards d'une tierce personne importune. Sa présence dans l'image *seule* renforce sa fonction proprement sémiologique : elle est le regard qui constitue l'échange des personnages en scène à voir. Mais elle incarne un regard qui peut se thématiser dans les marges de la scène : la tête figurée dans le livre ouvert du premier plan, les globes monstrueux des pieds de la table, le portique ouvert sur l'espace vague du jardin à l'arrière plan.

Dans le roman du XVIIIe siècle et ses illustrations, le dispositif de la scène est omniprésent, soit sous la forme explicite de l'effraction, récurrente dans ces romans libertins nourris de fables antiques où les satyres surprennent les nymphes endormies, à peine dissimulées par les branchages, dans ces romans épistolaires dont le dispositif tout entier confère au lecteur une place et un statut de voyeur<sup>5</sup>, soit de façon plus discrète.

Entrer dans l'univers de la fiction, c'est entrer dans l'espace mais aussi dans le temps de cette fiction ; d'ailleurs, sauf à verser non seulement dans la science fiction mais dans un système temporel totalement nouveau, le récit romanesque peut être défini comme un certain rapport de la ligne temporelle du récit et de celle de l'histoire. Au fond, la narratologie est d'ailleurs en ce sens moins une science du récit que de ses rapports au temps, qui ont pris là une place capitale. Cette prédilection pour les questions de temps participe pourtant aussi de l'entrée du lecteur, fût-il un critique littéraire, dans l'univers de la fiction. Cette prise en compte n'en pose pas moins de problèmes s'agissant de l'image. A la suite de Lessing, on a tendance à opposer schématiquement le fonctionnement de l'image et celui du discours par leur rapport au temps : l'image est placée sous l'égide de l'immédiateté simultanée tandis que le texte serait soumis à la succession des moments constitutifs d'une séquence, souvent en outre rapportée. La notion de « scène » est très intéressante dans cette perspective. Gérard Genette la définit strictement en termes temporels comme ces moments où il y a une « sorte d'égalité conventionnelle entre le temps du récit et le temps de l'histoire », formulation qui est mise en équation peu après : « scène : TR=TH » (GENETTE, *Figures III* 122-123). Ce cas de figure est notamment celui du dialogue ; c'est dire à quel point le modèle est celui du théâtre, et le critique parle d'ailleurs de « segment narratif (ou dramatique) ». Dans cette logique narrative, l'illustration serait au mieux une scansion dans la lecture, voire une « pause » au sens de Gérard Genette, descriptive et non narrative. A l'inverse, Philippe Ortel définit la scène comme ce qui est capable de synthétiser différents moments ; Stéphane Lojkin parle de l'instant « prégnant », en empruntant le terme à Lessing précisément : la scène correspond bien à

---

<sup>5</sup> Sur un exemple de cette extension du dispositif, voir mon article « Illustration et dispositif dans *Les Liaisons dangereuses* », in *Discours, image, dispositif*, éd. cit., 85-95.



une séquence mais elle en est le moment de crise et le moment de cristallisation. Dès lors sa logique elle-même est moins narrative, voire discursive, qu'iconique.

La logique iconique ne relève pas de l'image seule : elle ne procède donc pas d'un « visible » opposé à un lisible, ou du « verbal » par rapport au « visuel » mais d'une *visualité* qui fonctionne dans le texte et dans l'image parce qu'elle est en lien avec l'imaginaire. Stéphane Lojkine reprend dans cette perspective le terme « scopique » promu par Lacan, « dimension [qui] se manifeste par ce qui, dans la scène, fait tableau. Elle est l'effet de la scène pour l'œil, en dehors de toute mise en espace, de toute rationalisation d'un sens » (LOJKINE, *La Scène de roman* 245-248). Cette prise en compte est, en d'autres termes, celle de la figurabilité ; la notion, particulièrement opérative en psychanalyse – *Darstellbarkeit* – a aussi une grande place dans la théologie chrétienne, dans sa réflexion théorique comme, en acte, dans la peinture religieuse dont parle Georges Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico* 57 et 304 ; *Devant l'image* 208) : la figurabilité picturale vient ici relayer la réflexion théologique sur l'incarnation et l'articulation du Verbe et de la chair.

Mais cette figurabilité n'enferme pas la fiction dans le champ de la vision, ni même dans la visualité. La vision relève de l'image matérielle : celle-ci, dans le cas de l'illustration, est convoquée avec le texte. La fiction fait en ce sens entrer en contact avec ce qui la travaille et nous engage sur la voie de quelque chose de moins évident que le visible auquel on réduit l'image.

Quand une œuvre de fiction nous émeut, on dit qu'elle nous touche : nous permettrait-elle elle aussi d'entrer en contact – de toucher – à notre tour, quelque chose ? Ce glissement fait peut-être passer de la fiction à la « figure ».

On peut dire qu'il s'agit d'un *autre* de la lecture-vision du roman illustré, qui relève de l'imagination, et tenter de l'explorer en s'appuyant sur une approche cognitiviste de la réception. Mais comment dans ces conditions, le distinguer de ce qui s'élève du texte, sans qu'il y ait illustration, de cette image mentale produite par l'imagination ? De fait, on pourrait faire l'hypothèse que les deux choses ne diffèrent pas fondamentalement, mais cela impliquerait de ne pas prendre au sérieux la visibilité propre à l'image matérielle et de tenir pour rien cette expérience dont nous parlons depuis le début de cette présentation : l'œil face à ces traces noires, lignes, points et taches, sur fond blanc ; le regard dans ces entrelacs et, au travers d'eux, dans cet espace ouvert par les images ; l'imagination tendue entre les mots, ces images et le monde auquel nous appartenons.

Cela ne veut pas dire que l'image fixe l'imagination. Un autre problème du rapport à l'image tient en effet au fait qu'une image en cache toujours une autre. L'« inter-iconicité », plutôt

qu'une « intertextualité » instituée en modèle et étendue à l'image, peut se distinguer des relations qu'entretiennent les images dans la « série » d'une même édition illustrée, dont rend compte un repérage précis des éditions et des exemplaires, évoqué au début de cet article. Cette sorte de « syntagme » horizontal s'opposerait au paradigme vertical des variations autour d'un « sujet ». Pourtant, l'intericonicité est plus complexe que ces modèles, encore linguistiques : le « sujet » est par exemple rarement exactement identique, même dans le cas de ces variations. Les outils informatiques, comme une base de données iconographiques, tendent à faire fonctionner les deux dimensions comme un réseau davantage que comme des paradigmes<sup>6</sup>. Mais plus largement encore, d'une image à l'autre s'affirme une rémanence qui tient aussi à l'inscription des images dans le temps du spectateur et, partant, à la façon dont elles entrent en relation avec ses souvenirs, ses oublis, ses anticipations... et donc sa culture. Ce que nous entrevoyons semble protéiforme et insaisissable : c'est, sinon la somme de toutes les représentations, du moins, le travail de tensions parfois contradictoires, entre texte et image, entre les images elles-mêmes, entre les différentes transpositions de l'œuvre (TANE « L'œuvre offerte »).

Ce travail met en évidence quelque chose qui hante notre expérience de la fiction : est-ce cela que l'on pourrait nommer « figure » ? Pourquoi recourir à un terme ancien et déjà très exploité, comme nous l'avons déjà rappelé mais aussi comme cela s'impose à tout étudiant en littérature à travers les « figures » de rhétoriques ? Gérard Genette indique ce lien et ce qui peut sembler un trajet tout à fait inverse dans *Métalepse : de la figure à la fiction*. Ce trajet coïncide avec l'interprétation qu'il fait de cette figure de style particulière qu'est la métalepse mais aussi avec son parcours en tant de théoricien, depuis « Figures », l'article antérieur à 1965 dont le titre peut constituer rétrospectivement un point de départ puisque son auteur intitule le volume dans lequel il le publie : *Figures*, devenu *Figures I* lorsque de la sortie des différents volumes, jusqu'à l'élargissement de sa réflexion à la « fiction ». La fiction est ici ce qui déploie des figures, des figures de style et cette figure entre toutes qu'est la métalepse : autant dire que la fiction serait elle-même une vaste figure. La question est donc moins celle de l'orientation du trajet entre figure et fiction que celle d'une association intime de l'une et de l'autre, voire d'un emboîtement de l'un par l'autre.

L'opposition n'est plus dès lors celle du texte et de l'image, ou celle du lisible et du visible : l'image barrée comme le texte lacunaire et elliptique peuvent faire advenir une image dont la force est décuplée. [Fig. 2]

A titre d'exemple, penchons-nous sur un moment de *Clarissa*, de Richardson. L'héroïne est à genoux devant la porte fermée du « parler » où se tient son père (RICHARDSON, *Clarissa* Letter 78

---

<sup>6</sup> Pour une utilisation des outils informatiques et de la mise en réseau par internet, voir par exemple en ligne la base « Utpictura18 ».

302 ; RICHARDSON *Lettres angloises* Lettre 75 11). L'image que font surgir le texte et l'illustration de l'édition de 1751 est véritablement une scène, une image qui, pour être figée, cristallise le temps ; une image qui, pour être de mots et de tailles – celles de la gravure –, fait entendre des cris et des coups ; une image qui, pour émaner d'un livre, frappe comme une main désespérée sur une porte fermée. Dans le texte, la scène articule les discours hachés et la gestuelle du personnage, en fournissant les indications spatiales qui permettent de rendre compte du dispositif ; Prévost, dans sa traduction, en fait d'ailleurs une véritable scène de théâtre. Dans la gravure, c'est le corps éperdu de Clarisse qui fait spectacle : les gestes de celle-ci mais également le cercle des spectateurs sont là pour nous le signifier.

Cependant, la position du personnage dans l'image, dos tourné au lecteur-spectateur, la place de la cloison, parallèle au plan de l'estampe et constituant comme un écran sur lequel se dessine la silhouette de la jeune fille, et l'ombre qui la cerne, le fait enfin que la porte soit fermée, indiquent qu'autre chose est en jeu que ce qui est représenté et présent au premier plan. La fiction du XVIIIe siècle exploite fréquemment à ces espaces doubles qui permettent l'entre-deux. Un second plan, invisible, travaille la représentation. Cela se manifeste dans l'espace lui-même, puisque le spectateur mais également le lecteur ne peuvent manquer de reconstituer une seconde pièce, derrière la porte. Mais cela intervient aussi au niveau symbolique, puisque le lecteur sait que le père est présent dans la pièce fermée et qu'il maudit sa fille. Cela engage enfin la dimension scopique et l'imaginaire, puisque nous savons, lecteur du roman touché par les lettres, par la répétition du dégoût de Clarisse et de l'indignité de Solmes, spectateurs de cette porte fermée, du corps offert à nos yeux comme à ceux des personnages de l'estampe... et de cette petite tête monstrueuse qui fait le pommeau de la canne du prétendant inacceptable, que l'enjeu de la scène est la virginité de la jeune fille vendue contre d'hypothétiques projets de grandeur pour la famille Harlowe.

L'exhibition et/ou la dissimulation du corps, qui apparaît comme l'enjeu central du roman et de la représentation au XVIIIe siècle (DESJARDINS 1-19), met aussi en évidence ce qui tient au contact et au toucher, à ce qui touche et émeut.

Ouvrir, entrer, toucher : au fond, nous avons évité, presque involontairement au départ, sinon de lire et de regarder, du moins de mettre en avant ces termes presque antagonistes.

Livre, œuvre, fiction : au fond, nous nous sommes gardés, de moins en moins involontairement, sinon de parler des textes et des images, du moins de mettre en avant ces termes ressautés et souvent opposés.

Dans tous les cas, nous avons passé outre les interdits critiques et institutionnels qui mettent à distance la production fictionnelle, puisque l'on a le sentiment qu'il s'agit toujours de parler du texte mais d'occulter la matérialité du livre, d'analyser le monde fictionnel mais de ne pas se projeter en lui, de lire, de regarder peut-être, mais sans franchir une barrière qui nous intimait de « Ne pas toucher ». C'est la notion de « figure » qui nous a conduit à ces trois transgressions, du fait même de l'entre-deux qu'elle engage à chaque niveau : « figure » comme gravure insérée dans le volume, « figure » comme personnage dans un espace, « figure » comme tournure rhétorique, « figure » comme visage, qui implique le corps tout entier comme une forme insaisissable qui ouvre au fantasme, « figure » comme statue, puisque il s'agit là du sens premier de l'étymon latin dont le français comme l'anglais gardent la trace, et le même que celui de « fiction » : si *finco, fingere, fictus*, c'est à la fois « modeler » et « feindre », *fictor* est tout autant le sculpteur que le menteur... et *figura* leur production.

La figure et le toucher peuvent ainsi ouvrir à la sculpture, dont le mythe de Pygmalion, omniprésent au XVIII<sup>e</sup> siècle, serait le paradigme central. Bien entendu, la réception de la sculpture, surtout dans un cadre académique et muséal, n'engage pas à toucher. Mais la création implique directement de le faire et le fantasme de Pygmalion indique le rêve, sous couvert d'une continuité entre création et réception, d'une tactilité de la statue devenue vivante, du marbre devenu chair. La fiction, entre textes et images, c'est ce qui nous fait vivre dans l'illusion que l'on *peut* toucher.

**Benoît Tane** is an alumnus of the École Normale Supérieure of Fontenay/Saint-Cloud and an *agrégé* in French literature. He is Lecturer in general and comparative literature at the Université de Toulouse (France) and a member of the research centre LLA-CREATIS. His research focuses on the interactions between image and text in fiction and the publication of his PhD dissertation on 18<sup>th</sup>-century illustrated novels is forthcoming. He has published a number of articles on his research as well as a co-edition of Samuel Richardson's *Clarissa* in Prévost's translation (1751) illustrated with 18<sup>th</sup>-century prints (PUL, Québec, 2007).



Fig. 1 Estampe anonyme pour *Les Aventures de \*\*\* ou Les Effets surprenants de la sympathie*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, [1715] (tome IV, en regard de la p. 37). Médiathèque centrale, Montpellier V 9786). Cliché B. Tane



Fig. 2 Estampe d'après Eisen pour *Lettres anglaises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Londres, Nourse, 1751 (vol. 2, en regard de la p. 37, 12,6 x 8,5 cm ; inscriptions : *Tom. II. Part. IIe. Pag. 37.* [en haut à gauche] *VIII.* [En haut à droite] | *Eisen inv[enit].* [En bas à gauche] *Pasquier F[ecit]* [En bas à droite] ; collection particulière). Cliché B. Tane

### LISTE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1 Estampe anonyme pour *Les Aventures de \*\*\* ou Les Effets surprenants de la sympathie*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, [1715] (tome IV, en regard de la p. 37). Médiathèque centrale, Montpellier V 9786). Cliché B. Tane
- Fig. 2 Estampe d'après Eisen pour *Lettres angloises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Londres, Nourse, 1751 (vol. 2, en regard de la p. 37, 12,6 x 8,5 cm ; inscriptions : *Tom. II. Part. Ite. Pag. 37.* [en haut à gauche] *VIII.* [En haut à droite] | *Eisen inv[enit].* [En bas à gauche] *Pasquier F[ecit]* [En bas à droite] | ; collection particulière). Cliché B. Tane

### BIBLIOGRAPHIE

- BAYARD, Pierre. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris : Editions de Minuit, coll. « Paradoxes », 2007.
- BISHOP, Cécile et Léa VUONG. *La Lecture littéraire, La non-lecture*, n°11, revue du Centre d'étude et de recherche sur la lecture littéraire, mars 2011, actes du colloque « Autour de Pierre Bayard », King's College, Londres, novembre 2009.
- DESJARDIN, Lucie, Monique MOSER, et Chantal TURBIDE, éd.s. *Le Corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « La République des lettres », 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Editions de Minuit, 1990.
- Fra Angelico – Dissemblance et figuration*. Paris : Flammarion, 1990.
- La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* [L'Empreinte, 1997]. Paris : Editions de Minuit, 2008.
- FOURNIER, Jean-Marie. « Blake intempêtif/Unruly Blake », *Interfaces*, vol. 30, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GOULEMOT, Jean-Marie. *Ces Livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Paris : Alinéa, coll. « De la pensée », 1991.
- JACQUINOT-DELAUNAY, Geneviève et MONNOYER, Laurence, éd.s. *Le Dispositif : entre usage et concept*. Paris : C.N.R.S., 1999.
- LOJKINE, Stéphane éd. *L'Écran de la représentation*. Paris : L'Harmattan, 2001.
- LOJKINE, Stéphane. *La Scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin, 2002.

- LOJKINE, Stéphane, dir. « Utpictura18 », Base de données iconographiques. Avril 2011. <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Recherche2.php>
- LOUVEL, Liliane. *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.
- LYOTARD, Jean-François. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : UGE, 1973.
- MARIN, Louis. *De la représentation*. Paris : Seuil, 1994.
- MATHET, Marie-Thérèse éd. *La Scène. Littérature et arts visuels*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- MATHET, Marie-Thérèse éd. *Brutalité et représentation*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- ORTEL, Philippe. « Valences dans la scène. Pour une critique des dispositifs ». *La Scène. Littérature et arts visuels*. Ed. Marie-Thérèse MATHET. Paris : L'Harmattan, 1999. 302-322.
- PIRET, Pierre éd. *La Littérature à l'ère de sa reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.
- RICHARDSON, Samuel. *Clarissa, or the History of a Young Lady*. 1747-1748. Ed. Angus Ross. Penguin, 1985.
- RICHARDSON, Samuel. *Lettres angloises ou Histoire de Miss-Clarisse Harlove*, traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles, introduction et notes de Stéphane Lojkine, textes choisis et établis par Benoît Tane, reproductions d'estampes du XVIIIe siècle. Québec : Presses de l'Université Laval, 2007.
- STEWART, Philip. *Engraven Desire, Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*. Durham et Londres : Duke University Press, 1992.
- TANE, Benoît. « L'œuvre offerte. Esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration) ». *Loxias*, 10, 2005. Avril 2011. <http://revel.unice.fr/loxias/index.html>
- « Illustration et dispositif dans *Les Liaisons dangereuses* ». *Discours, image, dispositif*. Ed. Philippe ORTEL. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008. 85-95.
- « 'Avec figures...' ». Roman et illustration au XVIIIe siècle (Marivaux, Richardson, Rousseau, Rétif de la Bretonne) », Montpellier, 2004 ; à paraître, Québec : Presses de l'Université Laval, 2011.
- VOUILLOUX, Bernard. « Du dispositif ». *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Ed. Philippe ORTEL Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008. 15-31.