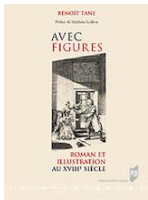


Figurations du roman

Chloé Perrot



Benoît Tane, *[Avec figures, Roman et illustration au XVIII^e siècle](#)*,
Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014, 561 p.,
EAN 9782753534476.

Pour citer cet article

Chloé Perrot, « Figurations du roman », Acta fabula, vol. 19, n° 11,
Notes de lecture, Décembre 2018, URL : <https://www.fabula.org/revue/document11847.php>, article mis en ligne le 30 Novembre
2018, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.11847

Figurations du roman

Chloé Perrot

Benoît Tane, maître de conférence en littérature générale et comparée de l'université de Toulouse Jean-Jaurès, se livre dans *Avec figures, Roman et illustration au xviii^e siècle* à une analyse de la relation texte-image dans quatre romans épistolaires qui comptent parmi des plus célèbres œuvres fictionnelles de la période : *La Vie de Marianne* de Marivaux, *Clarissa* de Richardson, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et *Le Paysan perversi* de Rétif de la Bretonne. Cette publication fait suite à sa thèse, dirigée par Stéphane Lojkin — qui signe également la préface dans l'ouvrage — et soutenue à l'université de Montpellier en 2004.

On ne s'étonne pas dès lors que le plan soit celui du travail universitaire qui a fourni la substantifique moelle de la version publiée. Ainsi, après avoir justifié du choix de son *corpus* et de sa méthode, et en parallèle d'un rapide retour sur les savoirs fondamentaux concernant la gravure et son insertion dans le livre, l'auteur pose la trame essentielle qui conduit à l'axe principal de l'étude : comment définir l'illustration littéraire au xviii^e siècle ? En effet, si c'est bien dans leur relation au texte que ces gravures se définissent, il ne faut pas tomber dans le piège tendu par une lecture limitatrice et contemporaine du mot « illustration », qui supposerait un rapport de subordination des images aux textes et un rôle quasi accessoire des premières. D'ailleurs, ce mot, le xviii^e siècle l'ignore et a recours à celui de « figure », fort justement retenu pour le titre de l'ouvrage, à partir duquel il fait résonner toute son ambiguïté et sa polysémie. Et si « illustration » demeure et persiste tout au long du livre de B. Tane, c'est avec le support théorique posé dans son premier chapitre : dans la temporalité de sa production, dans la pluralité de l'auctorialité qu'elle suppose, sauf à être l'œuvre de l'écrivain lui-même, et surtout dans sa relation étroite et complexe au texte, tant du point de vue de physique, matériel, dans le corps du livre, que sur le plan du contenu signifiant.

Lecture & spectacle : les ressorts d'un discours texte-image

Les deuxième et troisième chapitres permettent d'aller plus avant dans la compréhension des apports mutuels de l'estampe et du texte, tous deux en charge de la construction de la narration. Il convient de souligner dès à présent que la présence d'images dans un ensemble de lettres données, si ce n'est pour vraies, du moins pour vraisemblables au lecteur¹ ne va pas de soi : s'il peut arriver que l'épistolier joigne un croquis à son récit, on imagine mal que l'ensemble de sa correspondance, envoyée et reçue, soit illustrée.

Dès lors comment comprendre, littéralement, ces images dans le fil de la lecture ? B. Tane répond en deux points. Il faut tout d'abord savoir les lire dans ce qu'elles portent de signification non-verbale. Or on sait la richesse de la période moderne sur ce sujet : images codifiées de l'allégorie, images énigmatiques héritières des rébus, frontispices programmatiques, et recherche d'une langue universelle dont, nouveaux hiéroglyphes, elles semblent pouvoir se charger. Pourtant l'image n'est pas mot : sa composition, sa mise en espace, son inscription dans une série ou encore les systèmes de références culturelles auxquels elle a recours, produisent des effets de sens qui lui sont propres. Mais le rôle qu'elles sont en charge ne s'arrête pas à livrer un supplément de texte non verbal et B. Tane conclut le deuxième chapitre sur la mise en tension des rapports du texte et de l'image entre exemplarité, impossibilité du dire et impossibilité du voir.

Il nous convie alors à en saisir la portée dans la construction de ce qu'il désigne comme « spectacle romanesque », expression qui ne manque pas de faire écho à la première préface de Jean-Jacques Rousseau pour *Julie ou la Nouvelle Héloïse* : « Il faut des spectacles dans les grandes villes et des romans aux peuples corrompus ». Et, en effet, l'estampe entre dans un jeu de dédoublement du visuel : l'image mentale du lecteur générée par le texte s'entremêle à l'incarnation de la scène et des personnages au cœur de la page elle-même par la gravure. À ce point, il aurait probablement été souhaitable de s'attarder davantage sur la question de l'imagination au xviii^e siècle, ce qui aurait été d'autant plus intéressant que le *corpus* fait appel à trois romans français et un roman anglais traduit en français². Mais, puis qu'il faut choisir un axe, c'est davantage la dimension théâtrale sous-tendue par la

¹ Le sous-titre de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* indique « Lettres de deux amants [...] recueillies et publiées par Jean-Jacques Rousseau » et Marivaux prétend par exemple avoir trouvé le texte dans une armoire d'un appartement qu'il rénovait, sous forme de cahiers mais d'une écriture de femme, détail qui laisse planer le doute dans l'esprit du lecteur : le véritable auteur ne serait-il pas l'héroïne elle-même et le texte une fort longue lettre adressée à une mystérieuse « chère amie » ?

² Sur ce sujet voir notamment : Rioux-Beaulne, Mitia. « Théorie de l'imagination en France à l'aube des Lumières : Malebranche et Fontenelle », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 64, n. 4, 2009, p. 489-510.

coprésence du texte et de l'image qui fait l'objet du développement, un fil conducteur qui ne sera ensuite plus abandonné. Mise en place du décor, présentation du caractère des personnages principaux et installation de l'intrigue : les interactions entre le lire et le montrer constituent une véritable mise en scène. Celui qui lit voit, celui qui voit lit et ce regard entre deux registres, quasi clandestin, autorise un jeu sur la transgression et l'effraction, naturellement libertine pour Rétif de la Bretonne. Quoi qu'il en soit, à ce point, il est désormais établi que le discours du roman avec figures, son efficace dans le monde qui se crée entre lui et le lecteur, ne se conçoivent que dans la complémentarité du texte et de l'estampe.

Quatre romans : études de cas

La fin du troisième chapitre l'annonce déjà en opérant des *focus* sur chacune des œuvres du *corpus* : les chapitres suivants sont consacrés aux études de cas, un par œuvre. Si ce choix dans le déroulé de l'analyse n'autorise que difficilement une lecture transversale, il évite toutefois des va-et-vient fastidieux entre les quatre romans.

Le parallèle entre spectacle et roman revient comme un leitmotiv qu'incarne pleinement le mot « figure » en tête de chaque chapitre : « Marianne : figure et vérité », « Clarissa : figure et vertu », « Julie : figure et présence », « Edmond : figure et perversion ». Et c'est toute la polysémie du terme qui est ici implicitement articulée. Quant au choix des titres, il rend sensible l'affleurement d'un détournement des grands genres, à la manière du théâtre d'allégories, et place l'illusion au cœur du processus avec l'assentiment, voire la complicité, du lecteur-spectateur³.

L'étude de *Marianne* permet à B. Tane de déterminer comment s'orchestre la succession des temps dans le récit, à la manière du théâtre classique : exposition, exhibition (à la fois nœud de l'intrigue et péripéties, le choix du mot soulignant à quel point le spectacle est ici paroxystique) et révélation. Dans *Clarissa*, c'est la mise en espace qui fait l'objet de l'analyse : seuil, porte, monuments en toile de fond, autant d'éléments symboliques dont jouent les gravures pour faire sens. Le cas de *Julie* est plus complexe puisque l'auteur y recherche ce qui, *a contrario*, contrevient à une construction théâtrale du récit. Enfin, *Edmond* lui permet de mettre en exergue le recours dans le roman à des ressorts récurrents à la scène : le déplacement du protagoniste hors de son cadre naturel (ici le paysan à la ville), le recours aux tableaux pour la structuration du récit et qui se prêtent tout particulièrement à la

³ Martial Poirson, « Introduction — Un théâtre de chair et de pensée », *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 265 [en ligne], mis à jour le 01/01/2015, URL : <http://sht.asso.fr/introduction-un-theatre-de-chair-et-de-pensee/>

mise en image et enfin la grande scène de la fureur, clou du spectacle et occasion d'un *pathos* exacerbé dans les estampes de Binet.

« Avec figures »⁴

De ces quatre analyses monographiques parallèles, il ressort que la figure ou *figura*, à la fois protagoniste et image, lieu et structure, conditionne l'organisation du récit, son fonctionnement, sa mise en espace, et la réception de l'œuvre par le lecteur-spectateur. Le terme est parfaitement adapté à la description du phénomène qui s'opère dans ces romans et les situe dans un « entre-deux » ou plutôt dirions-nous « à l'intersection ». En effet, s'y croisent et s'y conjuguent l'espace de l'écrit, l'espace de l'image, celui de l'imagination du lecteur nourrie du voir et du lire et la scène fictive que tous, combinés, projettent. S'y rencontrent également, pour former l'œuvre, la pluralité des discours : les lettres prétendument retranscrites, qui donnent voix aux personnages, les commentaires de l'auteur, dans le péri-texte, les vignettes des illustrateurs, et la construction intérieure du lecteur dont on sait qu'il est lui-même créateur d'un nouveau texte⁵. C'est d'ailleurs l'acte de lecture particulier, propre au roman à figures qui fait l'objet des dernières observations de Benoît Tane, car si la question de la réception n'est pas l'aspect le plus développé, elle n'est cependant pas oubliée. La lecture va *staccato* : l'image interrompt son fil, en faisant passer le discours d'un registre à un autre, du texte à l'image et retour mais dans une adjonction de sens qui garantit un continuum et suscite le plaisir du lecteur-spectateur par un dispositif au service de l'imaginaire. Nous en revenons là : l'imagination. Mais ce n'est pas un manque cette fois, c'est une ouverture.

Malgré la qualité indéniable de l'écriture, *Avec figures* n'est pas de ces lectures de distraction qu'on ingurgite sans y penser et qu'on s'empresse d'oublier. La densité et la richesse du propos conduisent l'auteur à truffier les pages de notes et le lecteur à revenir sans cesse en arrière pour tenter de s'approprier l'intégralité du contenu. Benoît Tane signe une étude absolument essentielle à quiconque s'intéresse au rapport texte-image, moderniste ou non, et ce, quelque soit sa discipline d'origine. Il s'agit en effet d'une véritable tentative de décroisement, de levée des barrières

⁴ Nous nous permettons d'emprunter ce titre à Benoît Tane, il n'en est pas de meilleur.

⁵ D. F. McKenzie, Roger Chartier (trad.), *La bibliographie et la sociologie des textes*, Luçon : Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

qui pousse les uns à ne considérer que le texte, les autres à ne regarder que l'image, ou presque. Et si l'historien de l'art est tenté à plusieurs reprises d'apporter des observations issues de son propre arrière-plan théorique, ce n'est pas que l'analyse soit lacunaire ou défailante, bien au contraire, mais plutôt qu'elle appelle toute entière à une réelle collaboration interdisciplinaire au long cours sur de tels objets d'étude.

PLAN

- Lecture & spectacle : les ressorts d'un discours texte-image
- Quatre romans : études de cas
- « Avec figures »⁴

AUTEUR

Chloé Perrot

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : chloep84@gmail.com