



HAL
open science

L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration)

Benoît Tane

► To cite this version:

Benoît Tane. L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration). Loxias, 2005, Doctoriales II, 10. <hal-04529200>

HAL Id: hal-04529200

<https://hal.science/hal-04529200v1>

Submitted on 25 Jun 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

L'œuvre offerte : esthétique de la transposition et littérature comparée (traduction, réécriture, illustration)

l'exemple de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et de *Clarissa* de Richardson

Benoît Tane

Résumé

La transposition permet de passer d'un contexte, d'un domaine ou d'un niveau à un autre. Nous voudrions donner ici quelques points de repère pour évaluer le champ de la transposition aux XVIIe et XVIIIe siècles, qui constituent une période de transition : ce n'est que progressivement que la propriété intellectuelle et, partant, l'autorité et l'autonomie de l'œuvre littéraire se sont imposées. Nous nous interrogerons sur le statut de l'œuvre d'art elle-même ; elle s'épanouit, au-delà de l'esthétique de la « réception », dans l'approche proprement « comparatiste » de l'art. Deux exemples centraux pour l'époque qui nous intéresse peuvent permettre de prendre la mesure du phénomène : *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1610, 1619, quatrième partie et suite de Balthazar Baro, 1632-1633) et *Clarissa* de Samuel Richardson (1747-1748).

Mots-clés

France, Angleterre, transposition, illustration, roman du XVIIIe siècle, image, ekphrasis, pictura

« Transposition » est peut-être le maître mot de la famille des mots composés à partir du même préfixe en français moderne : « position » vient y compléter de façon presque redondante le sème spatial appelé par l'idée de passage contenue dans « trans » qui, sous sa forme prépositionnelle latine, avait lui-même cette signification. « Transposition » a un sens général d'ordre spatial, hérité de son étymologie, qui est celui du déplacement, du mouvement d'un lieu vers un autre : *transponere*, « transporter », « transposer », a suivi l'évolution phonétique de *ponere*, « poser », « établir ». C'est ce sème spatial qui nourrit le sens plus abstrait du mot : la transposition permet de passer d'un contexte, d'un domaine ou d'un niveau à un autre. En ce sens, toute trans-quelque-chose est une forme de transposition.

Pour le sens commun, le premier niveau, en tant que point de départ, est le niveau « naturel » de l'objet transposé et le second lui est souvent jugé a priori étranger : la transposition est toujours suspecte comme la transgression, parfois risquée comme la transplantation ; elle serait au mieux servile comme la transcription, car elle se doit de modifier de façon cohérente tous les éléments d'un ensemble, et au pire, par les libertés qu'elle prend avec cette cohérence mais surtout par la liberté fondamentale dont elle procède, elle serait déformatrice comme la transformation. Expression par excellence du déplacement, fût-il métaphorique, la transposition est perçue comme une dénaturation.

Le phénomène, pourtant, est omniprésent dans le domaine artistique. On dit ainsi par exemple d'une partition qu'elle est transposée pour un autre instrument que celui initialement prévu ou qu'elle est jouée dans un ton différent que celui dans lequel elle a été écrite. On disait d'un texte à l'époque classique qu'il était « transposé » en vers quand on faisait revêtir à la prose l'habit du vers ; on employait également ce terme quand on traduisait un texte ou qu'on le faisait passer d'un genre littéraire dans un autre. Aujourd'hui, on parlerait volontiers de « produit dérivé », l'adjectif marquant ici toute la distance par rapport à l'œuvre de départ ; la source est alors sans conteste celle du profit et l'inspiration est avant tout vénale. Le « produit » n'est d'ailleurs pas nécessairement un texte, quoiqu'il puisse l'être, et ne prétend même pas toujours au statut d'œuvre d'art : les exemples actuels de héros de la littérature ou du cinéma, parfois passés de l'une à l'autre et reproduits ensuite sur les supports les plus divers, ne manqueraient pas ici. Mais ne s'agit-il pas, avec les développements induits par l'économie mondialisée, de l'exacerbation d'une transposition inscrite dans la tradition littéraire ?¹ Les données socio-économiques ont fait changer le phénomène d'échelle et sans doute aussi d'esprit ; mais d'une part il ne faut pas exclure de la transposition traditionnelle l'argument financier et, d'autre part, le rejet du produit dérivé hors du champ artistique, qui n'a d'égal que l'ampleur de sa diffusion et de sa consommation, n'est pas sans lien avec celui qui pouvait affecter les transpositions : la dérive industrielle – en anglais, le produit dérivé, *by-product*, est détourné comme l'est un chemin de traverse (*by-road*) – renvoie aussi à la dénaturation esthétique.

Cette vision des choses n'a pourtant pas toujours prévalu, du moins de manière dominante. Nous voudrions donner ici quelques points de repère pour évaluer le champ de la transposition aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui constituent une période de transition : ce n'est que progressivement que la propriété intellectuelle et, partant, l'autorité et l'autonomie de

¹ Peut-être la transposition est-elle contemporaine de la naissance même de la littérature occidentale : les formes sous lesquelles nous connaissons une partie de la littérature antique la plus ancienne seraient une transcription de performance orale ; l'auteur de l'épopée d'Ulysse est d'abord l'aède qui l'énonçait et l'œuvre était d'abord cette performance elle-même.

l'œuvre littéraire se sont imposées. Nous nous intéresserons ensuite plus largement au cas particulièrement problématique de l'illustration². La question de la transposition est celle de la pureté de l'art ; elle l'engage directement car elle touche moins à une réflexion sur l'art qu'à ses manifestations, qu'à ses incarnations : parce qu'elle met en avant les « objets » de l'art, elle revient à interroger le statut de l'œuvre d'art elle-même ; elle s'épanouit, au-delà de l'esthétique de la « réception », dans l'approche proprement « comparatiste » de l'art : l'œuvre y apparaît moins « ouverte » à l'interprétation de ses lecteurs au sens où Umberto Eco l'a montré de la littérature du XX^e siècle³, qu'elle n'est « offerte » à la transposition.

Le phénomène de transposition à l'époque classique et plus largement dans la sphère littéraire a suscité une analyse fouillée de Gérard Genette. Le critique a distingué plusieurs types de « relations transtextuelles » selon leur degré d'abstraction : l'« intertextualité », ou citation, se trouve opposée à la « paratextualité », qui renvoie à tout ce qui entoure le texte, et à l'« hypertextualité », par laquelle un texte en produit un autre⁴. On voit nettement se dessiner l'axe hiérarchique sur lequel sont placés les produits des relations transtextuelles : la citation est un emprunt, explicite ou non mais suffisamment développé pour être reconnu comme tel ; le paratexte se définit par rapport au texte et par sa seule proximité spatiale ; l'hypertexte ne se comprend que par référence à son hypotexte, autre dénomination du texte-source qui pour se vouloir non métaphorique et savante n'en est pas moins très marquée : dans la terminologie développée par Gérard Genette, « texte » est un radical obligé. Que le « paratexte », dans cette analyse, englobe l'illustration apparaît comme une reconnaissance historique et logique mais la case ainsi créée et remplie par l'auteur ne sera jamais explorée. L'entreprise de Gérard Genette est particulièrement ambitieuse puisqu'elle entend couvrir l'ensemble des pratiques transtextuelles en choisissant des exemples dans toute la littérature occidentale. Que l'auteur reste le critère absolu de référence pour la typologie de Gérard Genette se comprend tant la conception même du champ littéraire lui est subordonnée mais il l'est peut-être moins aux XVII^e et XVIII^e siècles dans la mesure où les œuvres sont soumises à une diffusion culturelle intense : paradoxalement, c'est parce qu'ils sont diffusés et transposés que les textes peuvent s'affirmer comme des œuvres. En outre, les catégories de relations hypertextuelles enferment les pratiques artistiques dans un classement d'opérations conscientes et univoques : dans cette terminologie, la « transposition » n'est qu'un cas particulier de pratique hypertextuelle ; celui d'une transformation, entendue par opposition à l'imitation, de type sérieux, distinct du régime ludique et du régime satirique⁵.

Deux exemples centraux pour l'époque qui nous intéresse peuvent permettre de prendre la mesure du phénomène : *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1610, 1619, quatrième partie et suite de Balthazar Baro, 1632-1633) et *Clarissa* de Samuel Richardson (1747-1748). Les traductions⁶, les éditions « abrégées » et les éditions illustrées de *L'Astrée* sont nombreuses et

² Cette réflexion prolonge la thèse que nous venons de soutenir : « *Avec figures...* », *Roman et illustration au XVIII^e siècle* (*La Vie de Marianne* de Marivaux, *Clarissa* de Richardson, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et *Le Paysan pervers* de Rétif de la Bretonne) » (Université Paul-Valéry Montpellier III, novembre 2004, sous la direction de Stéphane Lojkin, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Age classique et les Lumières, U.M.R. 5186 du C.N.R.S., Université Paul-Valéry Montpellier III). Membres du jury : Jean-Pierre Dubost, Professeur à l'Université Blaise-Pascal Clermont-Ferrand II, Pierre Frantz, Professeur à l'Université Paris-IV Sorbonne, Stéphane Lojkin, Maître de Conférences H.D.R. à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Philip Stewart, Professeur à l'Université de Durham (Etats-Unis), Visiting Professor à Hamilton College (Etat de New York, Etats-Unis), Michèle Weil, Professeur à l'Université Paul-Valéry Montpellier III.

³ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* [*Opera aperta*, 1962], trad. française, Seuil, 1965.

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982, pp. 8-14.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ Alfred Noe, (hg), « *Die Deutschen Übersetzungen der Astrée* », *Translatio*, Band 1, 2004.

anciennes ; elles attestent d'une tradition qui se poursuit tout au long du XVIII^e siècle⁷. Dans l'« Avertissement » de *La Nouvelle Astrée* attribuée à l'abbé de Choisy⁸ et publiée en 1713, l'auteur, anonyme mais clairement distingué de l'auteur de *L'Astrée*, prétexte une demande émanant d'une lectrice rebutée par l'œuvre de d'Urfé : « Malgré sa prévention et son courage, elle n'avait jamais pu aller jusqu'à la fin du premier volume ». Il précise ses choix d'éditeur présentant une *Astrée* « purgée de théologie, de politique, de médecine, de poésie ». Le critère de sélection est ici thématique et directement lié au fonctionnement fictionnel : l'intrigue seule est respectée. Dans une version un peu plus tardive, le titre même annonce la couleur : *L'Astrée de Mr d'Urfé, pastorale allégorique avec la clé : nouvelle édition, où, sans toucher au fonds ni aux épisodes, on s'est contenté de corriger le langage et d'abrégé les conversations*⁹. Le critère linguistique et énonciatif recouvre pourtant un choix moins radical ; les conversations seulement abrégées conservent à l'ouvrage une longueur que ne lui laissait plus prendre l'abrégé de l'abbé de Choisy¹⁰. Dans le cas du roman de Samuel Richardson, *Clarissa, or The History of a young lady*, les traductions françaises sont de véritables réécritures¹¹ qu'il nous semble intéressant de prendre en compte avec les autres variations textuelles, romanesques ou dramatiques, ainsi qu'avec leurs illustrations. Les deux grandes traductions françaises du XVIII^e siècle ont ainsi été illustrées et la première a même devancé l'édition illustrée anglaise¹². Parallèlement, Clarisse a, comme d'autres héroïnes du siècle, des « sœurs »¹³, elle est « imitée »¹⁴ et donne lieu plusieurs fois à une « nouvelle »¹⁵ Clarisse. Enfin, la fin du XVIII^e siècle et l'Empire sont particulièrement riches en transpositions, notamment dans le domaine théâtral, des œuvres du XVII^e et XVIII^e siècles. Il faudrait ensuite attendre la seconde moitié du XIX^e siècle, voire la fin du siècle pour que de telles références soient de nouveau au goût du jour. La transposition du personnage romanesque sur la scène de façon récurrente sanctionne la diffusion de l'œuvre et plus largement l'émergence,

⁷ Sur la tradition de la pastorale au XVIII^e siècle, voir les travaux de Jean-Louis Haquette (« *Et in Arcadia Ego* : modulations mélancoliques de la tradition pastorale entre Lumières et Romantismes », *Etudes Epistémè*, avril 2003 ; « La réception de *l'Aminta* du Tasse au siècle des Lumières », *Etudes Epistémè*, décembre 2004).

⁸ *La Nouvelle Astrée* [abbé de Choisy], Paris, Pépie, 1713, un volume in-12 (Médiathèque centrale de Montpellier Agglomération, cote 48752).

⁹ Paris, P. Witte, 1733, 5 vol. in-8°, 12 estampes par volume, gravées sur cuivre d'après Gravelot pour la plupart (Médiathèque centrale de Montpellier Agglomération, cote 44903 ; B.n.F. impr. Y2 7041-7045 ; Inventaire du fonds français, 46-93).

¹⁰ Gérard Genette évoque une version abrégée de *L'Astrée* qu'il mis lui-même au point en ne gardant que ce qui avait trait aux amours d'Astrée et de Céladon (Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 325). On peut aussi penser à l'édition de Jean Lafond (Folio, 1984) qui choisit quant à lui de donner des parties entières du roman pour respecter cette grande unité de l'œuvre et qui faisait le lien entre les parties par un résumé. Nous préparons une édition « abrégée » de *Clarissa* qui applique le même principe au roman épistolaire en conservant intégralement les lettres choisies.

¹¹ Thomas O. Beebe, « *Clarissa* » *on the continent : translation and seduction*, Pennsylvania University Press, 1990. Aslog Anund-Traven, *Belles infidèles- Fidèles moins belles : études quantitative de cinq traductions françaises du XVIII^e siècle basées sur les romans anglais de Samuel Richardson*, Göteborg, 2000.

¹² -Samuel Richardson, traduit par l'abbé Prévost, *Lettres angloises ou Histoire de Miss Clarisse Harlove*, Londres [Paris], Nourse, 1751, 6 volumes in-12, 21 estampes d'après Eisen et Pasquier. -*Clarissa Harlowe*, traduction de Le Tourneur, 1785-1786, estampes de Chodowiecki.

¹³ Nous reprenons l'expression d'Annie Rivara dans le titre de l'ouvrage qu'elle a consacré aux suites et aux reprises de *La Vie de Marianne* de Marivaux : *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variantes (1731-1761)*, SVEC 285, 1991.

¹⁴ Joachim Christoph, Friedrich Schulz, *Albertine. Richardson's Clarissen nachgebildet und zu einem lehrreichen Lesebuche für deutsche Mädchen bestimmt*, Berlin, Arnold Wever, 1788-1789, 5 volumes in-8° (B.n.F., Y2-62856).

¹⁵ Sophia Briscoe, *Miss Melmoth or the New Clarissa*, Londres, T. Lowndes, 1771, 3 volumes in-12 (B.n.F. Y2-51944).

au-delà de l'œuvre, de la « figure » de Clarisse¹⁶. La longueur des deux œuvres que nous avons prises comme exemples participe directement de la problématique de la transposition : dans ces grandes unités, les lectures, les réécritures et les illustrations constituent des scissions nouvelles par les choix qu'elles opèrent. Elles attestent d'un rapport parfois irrévérencieux à l'œuvre mais qui permet de rendre compte du mode de lecture de l'époque¹⁷.

Au-delà des témoignages des lecteurs et des ouvrages critiques, auxquels s'intéresse habituellement de façon privilégiée l'étude de réception, les transpositions participent ainsi directement de la sphère artistique, à plusieurs niveaux :

- la transposition est linguistique (c'est le phénomène de traduction),
- la transposition est générique (intergénérique ou transgénérique selon que l'on passe d'un genre à un autre ou que l'on reste dans le même genre littéraire selon les catégories de Gérard Genette¹⁸),
- la transposition intervient enfin au plan sémiologique dans la mesure où elle fait communiquer les arts entre eux (qu'ils soient pris au sens académique et institutionnel, littérature et peinture, ou au sens technique, écriture et arts visuels, depuis les toiles jusqu'aux estampes par exemple en passant par la vaste panoplie des arts décoratifs...).

Il faut prendre en compte la transposition géographique qui croise le tout. L'aire européenne apparaît comme l'espace même de ses échanges : elle est le champ d'extension de la littérature aux XVII^e et XVIII^e siècles ; elle doit aussi en être le champ d'investigation, à même de mettre en évidence l'ampleur de la circulation des œuvres entre les pays européens. Le niveau national, dont le contexte participe des enjeux de l'œuvre, s'articule ici au niveau européen : il y a une approche littéraire à grande échelle géographique comme il y a une approche de la longue durée à laquelle la littérature comparée donne toute sa place.

Faut-il hiérarchiser cette production ? La hiérarchie, plus ou moins explicite, est souvent celle de la proximité par rapport au texte source. Dans cette perspective, la traduction est au plus près de l'origine, la transposition formelle viendrait ensuite ou le disputerait à la première, l'inspiration puis l'illustration fermeraient le ban. Le modèle est ici double : il est logocentrique, donnant la primauté aux expressions linguistiques, voire écrites, et axé sur la notion d'œuvre ou plus largement d'autorité. La traduction paraît certes la forme la plus évidente de transposition. Elle postule l'existence d'un sens transposable d'un texte dans un autre, d'une langue dans une autre. Traditionnellement, elle est cependant perçue comme une trahison : le noyau de sens prend sens de façon différente selon la langue dans laquelle il s'exprime. Mais si, à l'époque classique, le texte est parfois simultanément traduit dans une langue et transposé dans une forme nouvelle, du vers à la prose, voire dans un genre nouveau, c'est qu'on le place, au-delà du transfert linguistique, dans un nouveau contexte de réception : l'œuvre prend une forme nouvelle, parfois très éloignée de sa forme de départ. L'inspiration est comme le prolongement de cette logique alors même qu'elle peut être simultanée aux autres formes de transposition : l'œuvre donne lieu à d'autres œuvres, parfois considérées

¹⁶ Voir par exemple : -Jean-André Perreau, *Clarisse, drame en 5 actes et en prose*, Paris, 1771 (B.n.F., YF-6899). -[Jean-Baptiste-François Née de la Rochelle], *Clarisse Harlove*, drame en 3 actes, Paris, Née de la Rochelle, 1786 (B.n.F., P87/567 ; NUMM-108890). -*Clarisse, ou la Vertu malheureuse*, pièce comico-tragique, en 5 actes et en vers, Gien, impr. De Boitel, an III, in-8° (Médiathèque centrale de Montpellier-Agglomération, cote V12866, II.1). -Henri-Louis Blanchard, *Clarisse et Lovelace ou le Suborneur*, pantomime en 3 actes, mêlée de dialogues, imitée du roman de Richardson, Paris, Barba, 1816 [1815], in-8° (B.n.F., P87/564, NUMM-74966).

¹⁷ Les responsables de l'édition en ligne du *Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry soulignent la façon dont la lecture « hypertextuelle » du texte numérisé renoue avec l'esprit de la lecture à l'Âge classique (Site Artamene.org).

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 43.

comme telles, parfois cataloguées comme de sous-produits de la première. Dès lors, le devenir de l'œuvre ne se limite pas aux formes textuelles qu'elle peut prendre. Elle devient le foyer d'une multitude de manifestations, textuelles ou non : elle fournit des sujets aux peintres aussi bien qu'aux littérateurs.

Quelle transposition est à la fois dans cette perspective plus riche et plus problématique que celle de l'illustration ? Traductions et réécritures s'accompagnent en effet fréquemment aux XVII^e et XVIII^e siècles d'illustrations, essentiellement des estampes sur cuivre insérées dans les volumes de texte mais aussi des tableaux : d'un *medium* à un autre, ces variations restituent une dimension matérielle de l'œuvre littéraire mais incitent aussi à mettre en relation le domaine littéraire et celui des arts visuels. Le phénomène de l'illustration au sens large peut alors être associé à la transposition, quel que soit le support, de la peinture à la gravure, et le cadre socio-économique dans lequel il s'inscrit.

Une telle approche se distingue de celle des bibliophiles mais participe de la prise en compte de la dimension matérielle du livre et de son histoire, dont l'importance est soulignée par les travaux de Roger Chartier et Henri-Jean Martin¹⁹. Dans une perspective pragmatique, l'intérêt de cette prise en compte dépasse cependant l'histoire pour intéresser la littérature elle-même. Dominique Maingueneau associe ainsi l'illustration au paratexte : « Le titre [...], les illustrations, mais aussi le format, la couverture, sont indissociables des genres littéraires et contribuent aussi à définir le cadre pragmatique de l'œuvre, à l'inscrire dans des institutions de communication historiquement déterminées »²⁰. Dans le cas particulier de l'illustration au XVIII^e siècle, une telle recherche peut se réclamer de l'intérêt manifesté par des chercheurs qui ont su tirer profit, pour l'analyse de l'œuvre, de l'association du texte et de l'image²¹. Cependant, alors que l'on est habitué, pour la période du Moyen Âge et de la Renaissance notamment, à cet aspect de l'œuvre littéraire et alors que l'illustration a donné lieu à des recherches d'envergure pour le XIX^e siècle²², le champ est encore vaste pour les XVII^e²³ et XVIII^e siècles.

La dimension problématique du phénomène tient déjà aux notions qu'il requiert. Le mot « image » peut en effet superposer des acceptions différentes : on lui donne un sens tantôt concret, qui convoque alors tous les supports plastiques possibles et les méthodes de l'histoire de l'art, tantôt abstrait, qui renvoie alors plus largement aux productions de l'imaginaire et au

¹⁹ Roger Chartier et Henri-Jean Martin, (dir.), *Histoire de l'édition française*, Promodis, 1983-86.

²⁰ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*, Dunod, coll. Lettres Supérieures, 1993, p. 100.

²¹ Voir par exemple : Jean Sgard, « Suites gravées selon Prévost, Rousseau et Gravelot » in *Cahiers Prévost d'Exiles*, Université des Langues et Lettres de Grenoble, n° 3, 1986 ; Alain Guillerm, « Le système de l'iconographie galante » in *Dix-Huitième siècle*, n°12, 1980, Ed. Garnier Frères ; Claude Labrosse, « Le Rôle des estampes de Gravelot dans la lecture de *La Nouvelle Héloïse* » in Rainer Gruenter, *et al.*, *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert : Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertel, Universität Münster*, Heidelberg, Carl Winter Verlag, 1980, pp. 131-144 ; Philip Stewart, *Engraven desire, Eros, image and text in the french eighteenth century*, Durham et Londres, Duke University Press, 1992 ; Jean-Pierre Dubost, notice des éditions illustrées dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

²² Voir par exemple : Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS Editions, 1998.

²³ Sur le XVII^e siècle, voir toutefois Diane Canivet, *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle*, P.U.F., 1957 ; Alain-Marie Bassy s'est intéressé à la question théorique de l'illustration à partir d'exemples du XVII^e et du XVIII^e siècles (Alain-Marie Bassy, « Iconographie et littérature : essai de réflexion critique et méthodologique » in *Revue française d'histoire du livre*, 1973, n°3 ; « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes » in *Sémiotica* II, n° 4, 1974 ; « Le Texte et l'image », in Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, t. II, Paris, Promodis, 1984).

champ philosophique ou anthropologique. Le couple texte/image lui-même connaît des variations capitales en fonction de l'ordre selon lequel il est considéré. Si l'on privilégie la succession image/texte, on envisage alors différents cas, celui de l'*ekphrasis*, qui consacre la nature rhétorique de la description, celui du traitement fictionnel d'une image alors portée au rang de thème²⁴ ou enfin celui du discours critique, esthétique et sémiologique, sur l'œuvre d'art. La proximité spatiale ne justifie pas davantage l'analogie entre les deux systèmes de représentation. Certes la théorie de l'*Ut pictura poesis* a prévalu jusqu'à la fin de l'époque classique où la métaphore des « deux sœurs » représentant la Peinture et la Poésie a joué, en dépit du sens initial de l'injonction horatienne, le rôle d'une théorie de la peinture. On transposait ainsi dans l'espace du tableau toutes les notions rhétoriques du discours. Cette théorie informe la réception de l'image et le discours critique au XVIII^e siècle, où son influence est importante, depuis les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos (1719) jusqu'à la remise en question qu'en fait Lessing à la fin du siècle dans le *Laocoon*²⁵, en passant par les travaux de Burke. Dans le domaine théorique, la circulation des idées se manifeste ainsi également au niveau européen.

Le repérage des illustrations pose lui-même problème car dans les éditions anciennes chaque exemplaire peut être différent, lacunaire ou truffé d'estampes rapportées²⁶. Ces séries ont leur intérêt puisque, pour chaque ouvrage, elles constituent une scansion particulière de l'œuvre. On a pu parler de « syntagme », matérialisé par la succession des illustrations dans l'ouvrage, par opposition au paradigme que constituerait toutes les illustrations d'une même scène dans différentes éditions illustrées d'un même ouvrage : d'une série à l'autre, une certaine profondeur, historique, s'affirme. Les œuvres à succès connaissent de nombreuses éditions différentes pouvant donner lieu à des séries variées. Dans ces paradigmes, il s'agit rarement de la « même » scène au sens strict, puisque rien n'impose le moment et les données qui s'y rattachent : d'emblée, on ne sait si le modèle de l'image est textuel (texte romanesque, sujets d'estampes éventuels) ou lui-même iconique, quand les illustrateurs s'inspirent de la série précédente et d'autres images, extérieures aux séries consacrées à l'ouvrage : c'est la troisième dimension d'un système qui échappe aux abscisses et aux ordonnées du repère du syntagme et du paradigme ; une dimension historique et culturelle qui met les images en réseau. Identifier ces sources, lorsqu'elles existent, exige une culture que manifestent par exemple les enchaînements mis en évidence par Jean-Pierre Dubost à propos des illustrations du roman érotique du XVIII^e siècle²⁷. Il ne s'agit pas d'ailleurs systématiquement de sources : l'entreprise de Warburg que Georges Didi-huberman analyse de façon éclairante conjugue l'intuition immédiate et la quête d'une vie²⁸.

S'il est difficile d'identifier les sources des images et si le texte ne constitue pas davantage le modèle à l'aune duquel juger l'intérêt d'une illustration, les interférences entre le texte et l'illustration constituent un point capital. On dit souvent que le texte « fait » image, mais dans quelles circonstances et dans quelle mesure ? La métaphore et la comparaison sont par exemple des façons pour le texte de « faire image », mais on parle ici d'image comme d'une figure de rhétorique, comme on parlerait aussi de style imagé. L'image est également

²⁴ Sur ce dernier cas, voir par exemple les termes du numéro de *La Licorne : l'image génératrice de textes de fiction*, n° 35, Poitiers, 1995, actes d'un colloque de 1994.

²⁵ Sur cette analyse, voir Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, W. W. Norton, 1967. Traduction française et mise à jour de Maurice Brock, Macula, Paris, 1991.

²⁶ Pour des exemples précis, nous renvoyons à nos notices des reproductions données dans la base de données « Utpictura18 », accessible sur internet.

²⁷ Jean-Pierre Dubost, notice des éditions illustrées dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Pléiade, 2000.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, 2002.

convoquée dans le texte sous la forme d'objets de l'univers romanesque, tableaux, portraits. Enfin, certains moments du texte en appellent au modèle de l'image : c'est le tableau, c'est la scène, qui irriguent toute la littérature du XVIII^e siècle²⁹. Le texte annonce alors une « peinture », un « tableau » dont le développement signe une certaine faillite de la parole, celle, souvent bloquée alors, du personnage interloqué par ce qu'il voit, et du récit, qui laisse place à une description. Les interférences entre les deux *media* que sont le texte et l'image ne prennent pas la forme d'inclusions : le texte n'accueille pas l'image sans heurts, il est travaillé par elle. Mais il s'agit de ce que l'on pourrait appeler une stratégie de faillite, sous une forme topique là encore, dans le système de concurrence de l'*Ut pictura poesis* qui met en balance les vertus respectives de la littérature et de la peinture mais qui s'inscrit elle-même dans le cadre de la domination du texte : c'est le texte qui en appelle à l'image et c'est lui, qui en dernier recours, conserve la main et donne « à voir » ; « faire image », est une métaphore tant que le texte n'est pas confronté à l'image matérielle. Quand cette confrontation a lieu, quand le texte ne fait plus seulement image mais qu'il est mis en image, un nouveau pas de l'analyse peut se produire. Avec la présence d'illustrations, cette confrontation devient encore plus nette, d'autant plus que les scènes illustrées relèvent souvent de ces moments particuliers du texte. La longueur des œuvres romanesques des XVII^e et XVIII^e siècles s'accommode d'une approche par scènes romanesques, par temps forts dont le roman est l'articulation et la répétition. Ce sont ces moments qui offrent un angle d'approche tout trouvé pour les interférences du texte et des illustrations. Il ne s'agit en aucun cas, pour le commentateur, d'une comparaison : le parallèle des arts est, dans la pratique classique, une concurrence.

Dès lors, l'exercice n'est fructueux que si l'on trouve le terrain sur lequel cette concurrence se manifeste. Ce sont les données physiques de l'univers romanesque, qui appellent la visualisation, notamment les espaces et les corps ; on retrouve les données constitutives du théâtre mais aussi de la peinture : des « figures », pour reprendre le vocabulaire pictural, campées dans un lieu. Peut-être pourrait-on dire que le roman, au moins au XVIII^e siècle, ce sont des corps dans l'espace, sous le regard d'un narrateur. C'est pourquoi il faut aborder les illustrations en termes d'espace, décrivant les deux dimensions de l'image plane (sa « surface ») avant d'explorer sa profondeur ; celle-ci construit un espace illusionniste sans que l'image puisse être conçue comme une quelconque représentation naturelle et ces descriptions ne revendiquent pas leur objectivité mais elles mettent à distance l'identification toujours problématique. La disposition des éléments de l'image peut ensuite être analysée en termes de système signifiant.

Pourtant, certains moments des textes posent des problèmes intéressants sans avoir donné lieu à illustration ; la figurabilité n'est plus une capacité dont on explore les manifestations que sont les illustrations, elle devient une donnée éminemment problématique : ce qui fait image doit s'analyser avec ce qui tend à l'image sans s'y concrétiser, voire ce qui pose problème à la figuration.

Le « sujet », si important dans la définition de l'œuvre classique, se libère au XVII^e et surtout au XVIII^e siècle du fonds mythologique et sacré pour embrasser le domaine de la fiction moderne. Les compilations, comme la *Bibliothèque universelle des romans*, parue à partir de 1775, rassemblent ce fonds : c'est une littérature « en morceaux », souvent réécrite autant que traduite, par les auteurs du périodique³⁰. D'une œuvre à sa reprise, un nouveau

²⁹ Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, P.U.F., 1998 ; Stéphane Lojkine, *La Scène de roman, méthode d'analyse*, Armand Colin, 2002.

³⁰ Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, tome VIII : Paris-Bibliothèque de l'Arsenal, Plon, 1899, pp. 37-47.

fonds culturel se met en place qui situe sur le même plan l'œuvre de départ et ses reprises, parfois quasi contemporaines : les figures de la fiction moderne sont de nouveaux mythes mais dont le fonctionnement diffère nettement de celui des mythes antiques.

A travers les transpositions, quelque chose s'affirme au côté de l'œuvre, qui ne peut ni être confondu avec l'œuvre elle-même ni se concevoir sans elle, quelque chose qui est comme la « figure » de l'œuvre. « Figure » est un terme à la fois polysémique en synchronie et en diachronie aux XVII^e et au XVIII^e siècles, dont l'héritage inspire les commentaires récents de Georges Didi-Huberman et de Jean-François Lyotard notamment³¹. Sens « figuré » de la Bible, « figures » de rhétorique, « figures » ou estampes insérées dans le texte comme autant d'images interférant avec le discours, « figure » qui s'impose enfin dans le domaine de la représentation pour désigner le visage par opposition avec le reste du corps et avec l'intériorité de l'individu : le terme signale un écart qui est celui du sens propre et du sens figuré, du signifiant et du signifié, du discours et des illustrations ; cet écart est plus largement celui de la transposition, celui de l'œuvre et des « figures » de l'œuvre.

Traduction, réécriture et illustration sont des pratiques différentes et connues mais leur analyse est souvent dissociée parce qu'elles relèvent de champs disciplinaires divers, la linguistique, la littérature, la sémiologie, voire l'histoire de l'art, parce qu'elles mettent en relation des pays et des époques différentes, parce qu'elles engagent des supports distincts, le texte et l'image, parce qu'elles interrogent enfin le statut hiérarchique de l'œuvre d'art en confrontant la création artistique et sa réception, l'œuvre et un au-delà de l'œuvre. Ces phénomènes linguistique, générique et artistique entretiennent des relations les uns avec les autres : ils invitent à une mise en série, qui dégagerait des permanences et des écarts. Dans cette perspective, l'œuvre d'art n'échappe-t-elle pas en effet partiellement à son auteur pour prendre sens et corps à travers ses lectures et ses reprises ? On dépasse ici le cadre de la réception, qui reste celui de l'opposition chronologique et hiérarchique entre création et réception, écriture et lecture, pour entrer dans le vaste réseau de la transposition. Il nous semble en effet que la transposition fait à tel point partie de la sphère littéraire aux XVII^e et XVIII^e siècles que les auteurs eux-mêmes inscrivent, même inconsciemment, leur œuvre dans cet espace. Nous disions qu'elle ne devenait paradoxalement œuvre que par ses transpositions qui assuraient sa diffusion : celle-ci se fait au détriment du texte clos par lequel on définit souvent précisément l'œuvre littéraire ; disons autrement que l'œuvre devient œuvre par l'appropriation de ses lecteurs qui s'en nourrissent au point de lui donner corps par d'autres textes et d'autres images. Cette œuvre l'est en tant qu'elle est « offerte » à l'imagination de ses lecteurs, comme destinée à être reprise et transformée par elle.

Les transpositions manifestent ainsi des virtualités de l'œuvre ; elles n'en sont pas la vérité mais autant de « lectures », si l'on tient à cette métaphore récurrente dans l'approche de la réception. Leur étude invite donc à revenir à l'œuvre source à l'exploration de laquelle, par le détour, elles ont contribué. Mais sont-elles elles-mêmes des actualisations matérielles de ces lectures ? Les transpositions incitent à regarder l'œuvre comme un réservoir ou plutôt comme un foyer de variations potentielles, au-delà même de celles auxquelles elle a effectivement donné lieu. Il ne s'agit pas pour autant de valider toutes les « dérives » des lecteurs livrés à leur imagination. De la même façon que l'œuvre « ouverte » ne l'est pas de façon absolue, la façon dont elle « s'offre » connaît les restrictions de cohérence que l'œuvre impose elle-même. En revanche, la transposition, par un effet de retour, invite à la lecture scrupuleuse, presque suspicieuse, de l'œuvre.

³¹ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Flammarion, 1995 ; Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 1971.

Benoît Tane

Docteur en littérature comparée