

PRÉFACE

LE TEMPS DES IMAGES

Stéphane LOJKINE

Le magistère du texte

La lecture d'un roman n'est pas associée aujourd'hui aux images : non seulement le roman n'est pas illustré, préférant généralement pour sa couverture même la typographie la plus sobre, mais, dans l'océan des productions de la librairie contemporaine, entre guides de voyages, cuisine, jardins, photographie et livres d'art, le roman fait figure de continent du texte, d'îlot vivant de résistance aux images.

Le roman est le refuge de la lecture : on consulte, feuillette, regarde, collectionne les albums, dictionnaires et autres livres ; mais on lit le roman, au point qu'il investit les théâtres et les festivals. La lecture devient spectacle, un havre s'offre où les mots reposent à l'abri des images. Le roman abstrait, découpe, et déploie imaginativement la chambre obscure et mystérieuse de nos réalités vives : il n'en fait pas trop, et manifeste sa réserve ; il joue de la distinction souveraine que procure aujourd'hui l'apanage distant et en même temps brutal d'une textualité pure.

La littérature classique n'échappe pas à ce retrait parfois hautain. Le roman des Lumières s'édite et se lit en collection de poche, dans une typographie serrée, sur papier médiocre, sans marge ni reliure, et bien entendu sans images. Le texte triomphe et s'offre en fier holocauste à une mort annoncée : ses derniers remparts sont les programmes scolaires, eux-mêmes inexorablement érodés.

L'image entre deux

Il existe pourtant une autre voie du roman, qu'explore ce livre. Du manuscrit enluminé aux premières presses d'imprimerie, de la gravure sur bois aux cuivres et aux nouveaux procédés qu'invente le dix-neuvième siècle, l'ensemble de la production romanesque occidentale, Flaubert et Proust compris, s'est accompagné d'images, jusqu'à la rupture photographique du nouveau roman. Le temps du magistère du texte fut aussi le temps des images. Aux antipodes, le roman chinois classique, avec des codes de représentation complètement différents, est également illustré¹. La présence des images n'est pas systématique, mais régulière : elle signale un best-seller, ou indique une attention particulière ; elle manifeste le prix de l'œuvre à laquelle elle fournit son écrin. Venue après, généralement d'une main étrangère à l'intention de l'écrivain², l'image nous est donnée en plus de la fiction qu'elle illustre, voire à sa place. Sa position est celle inconfortable du supplément : l'image vient après, elle est redondante par rapport au texte ; mais sa redondance autorise son hétéronomie ; l'image fait l'économie du texte, en dit d'avance, et plus vite, l'acmé sinon le dénouement. Vue d'abord quand on ouvre le livre relié, produite dans une série et vendue parfois séparément comme série avant la reliure, l'image ne se décode pourtant qu'après le texte lu et s'aborde dans la fiction d'une histoire toujours déjà connue : elle orne et elle fonde, elle suit et elle précède, elle structure et elle supplée.

Cette suppléance de l'image dans le roman organise ce que Benoît Tane désigne comme « entre-deux » : entre-deux matériel et pratique d'une image conçue entre le support prétexte de la fiction et les codes de la représentation visuelle, puis insérée entre les pages ; entre-deux imaginaire d'une image qui précède l'imagination du lecteur, la sollicite, et qui suit la lecture, l'infléchit ; entre-deux symbolique enfin d'une normalisation du texte par l'image, et d'une mise en échec par l'œil de la norme suggérée.

Il faut, pour comprendre ce jeu instable, se projeter dans une civilisation où l'image ne représente pas une menace technologique, où elle fait jeu égal avec le texte et peut le redoubler sans le rendre inaudible. Le magistère incontesté du texte

-
1. Le plus célèbre est *Les Trois Royaumes* (Sānguózhì yanyi), écrit par Luo Guanzhong (xiv^e siècle) d'après Chen Shou (iii^e siècle) et illustré à partir du xv^e siècle. On peut citer également *Au bord de l'eau* (Shuihu zhuan), roman attribué à Shi Nai'an (xiv^e siècle), et l'édition illustrée datant de 1600 environ (exemplaire OA 102-145 de la Bibliothèque royale du Danemark)
 2. Benoît Tane étudie deux exceptions notables, celle de *La Nouvelle Héloïse*, pour laquelle Rousseau rédigea lui-même un programme iconographique, et *Le Paysan perversi*, dont l'auteur, Rétif de la Bretonne, fut carrément l'imprimeur.

s'accommode d'un service des images qui lui est profitable économiquement et symboliquement. Non que ce redoublement du texte par l'image s'inscrive dans un système sémiotique globalement harmonieux : texte et image se débordent mutuellement, dans des registres et selon des codes qui ne se superposent jamais parfaitement ; et le jeu de normalisation et de subversion ne se répartit pas de façon simple entre les deux *media*.

L'image thématise alors sa situation d'entre-deux. Benoît Tane remarque, dans le corpus qu'il étudie, l'omniprésence de ces espaces intermédiaires qu'apparemment chaque fois la fiction motive : le parloir domestique de Clarisse, où la jeune fille reçoit ses prétendants, n'est ni l'espace retranché de sa chambre, ni l'espace public où s'exerce la tyrannie familiale ; la porte du jardin, où Lovelace l'attire et la précipite vers l'enlèvement, échappe déjà à la juridiction paternelle, mais ne tombe pas encore dans l'extériorité de la chute et de l'infamie publique ; dans le couvent de *La Vie de Marianne*, où Mme de Miran a installé sa protégée, la sœur tourière et le parloir jouent à nouveau un rôle essentiel qui n'est pas tant de médiation que de réverbération du jeu instable de l'entre-deux ; l'arrière-boutique de Mme Dutour, où M. de Climal est surpris aux pieds de Marianne, le cabinet de verdure où Marianne signifie sa rupture à Valville, constituent autant d'espaces à double entrée, autant de seuils entre le public et l'intime, la déclamation et la réticence, les mouvements du cœur et le tribunal du désir. Dans *La Nouvelle Héloïse*, le bosquet du premier baiser de l'amour, comme le cabinet dans le jardin de Mme de Miran, joue à la fois comme retraite et comme scène d'exposition ; lorsque Saint-Preux, accablé par la honte et le remords, quitte la maison de passe où il a trompé Julie sous les quolibets des pensionnaires et des clients, Gravelot le dessine entre le bordel et le carrosse, reprenant une disposition de l'espace qu'il avait mise en œuvre en 1742 dans *Pamela*, dans un tout autre contexte³, et qui se retrouvera dans *Le Paysan perversi* de Rétif, dans la scène où Edmond poignarde Ursule à la sortie de son carrosse⁴, ou dans celle où il est écrasé par le carrosse de son neveu⁵. Quant à « La confiance des belles-âmes », elle installe la réunion improbable de Julie et de Saint-Preux sous les auspices de Wolmar devant la grille de Clarens : encore un seuil, encore un entre-deux, qui manifeste immédiatement à l'œil du lecteur la dangereuse instabilité sur laquelle se fonde la sociabilité dont

3. M. B fait monter Paméla en carrosse, in RICHARDSON, *Pamela or virtue rewarded*, Londres, 1742, vol. 2, p. 32. Les images sont consultables sur le site de la base de données Utpictura18 ; ici, notice A3799. La même scène est reprise à la peinture un ou deux ans plus tard par Joseph Highmore, sous un angle différent (Cambridge, Fitzwilliam museum, ref. 3346) ; notice A3825.

4. RÉTIF DE LA BRETONNE, *Le Paysan perversi*, 1782, fig. 75, notice A0025.

5. Fig. 82, notice A0792.

Rousseau forme le projet et fictionalise la théorie. Ce seuil devant la propriété de Clarens, qui évoque la porte du jardin des Harlowe, la grille où apparaît la bohémienne de *Pamela*⁶, ou la scène de Valville au parloir illustrée par Schley en 1778⁷, se retrouve au début du *Paysan perversi*, où Binet représente Edmond et son frère à la porte de l'horloge, à l'entrée de la ville d'Auxerre⁸. Rétif multiplie les scènes d'intimité épiée, où la chambre avec son alcôve et sa porte entrouverte⁹ ou vitrée¹⁰, où le cabinet de verdure¹¹, se présentent moins comme les cadres délimités d'un tableau que comme des zones de transit, d'échange et de médiation où se joue le passage tumultueux de la fiction et se mime, ou s'anticipe, le glissement propre du regard du lecteur, pris entre le flux du récit et la pause de la scène.

La découpe de la scène

Car, dans chacune de ces gravures d'illustration découvertes entre les pages des grands romans des Lumières, c'est bien une scène que nous découvrons, c'est à la découpe d'une scène que l'illustrateur s'est livré. Certes, la gravure frontispice échappe parfois à la règle : Benoît Tane étudie comment Rétif notamment, au seuil de chacune des huit parties du *Paysan perversi*, convoque et manipule les codes de l'allégorie. Sade fera de même au seuil de *Justine* et de *La Nouvelle Justine*. Mais que le modèle sous-jacent soit *Le Choix d'Hercule*, chez Sade, ou les tréteaux et le rideau du théâtre, chez Rétif, l'allégorie vient s'inscrire dans le dispositif de la scène.

Une telle pratique, une telle convergence sémiologique des dispositifs de la représentation, n'allait pas de soi, d'autant que le terme même de scène ne s'impose que progressivement, au cours du XVIII^e siècle, dans le corpus romanesque. Chez Lesage, Challe, et même encore Marivaux, le mot scène demeure exceptionnel pour définir, dans le roman même, une séquence narrative : on lui préfère encore celui d'aventure, qui remonte aux pratiques médiévales du récit. Dans *La Vie de Marianne*, seule l'explication de Mme Dutour en pleine rue avec le cocher qui a ramené Marianne de l'église,

6. *Pamela*, éd. 1742, notice A3798.

7. Notice A6305. Voir également, sur un mode parodique, la gravure de Moreau le jeune illustrant *Ver-Vert* au parloir, dans les *Œuvres choisies de Gresset*, de l'imprimerie de Didot le jeune, Paris, Saugrain, an II (1793, notice B1756).

8. Fig. 2, notice A5653.

9. Edmond surprenant Manon avec M. Parangon, fig. 6, notice A0027 ; Edmond découvrant que la prostituée qu'il visite est sa sœur Ursule à la faveur de la lumière que leur apporte la « marcheuse », fig. 47, notice A0030.

10. Edmond dessinant le nu d'après Ursule et Fanchette qu'il épie de derrière le rideau de la porte vitrée, fig. 37, notice A0032.

11. Edmond surveillant Manon et M. Parangon, fig. 21, notice A0014.

et la dispute sur le prix de la course, est qualifiée de scène, au sens de scandale. À la fin du siècle, au contraire, le terme est devenu banal pour qualifier ce temps du roman que précisément le dessinateur privilégie pour la gravure.

Les premières gravures d'illustration, qui apparaissent avec l'invention de l'imprimerie, n'illustrent pas des scènes : jusqu'à la fin du xvi^e siècle, lorsque l'image ne représente qu'un épisode circonscrit du récit dans lequel elle s'insère, cet épisode n'est pas traité comme scène, mais, sur le mode épique ou sa dérision, comme performance ou contre-performance : la rencontre et le combat, la soumission et l'élévation, l'accueil et l'exclusion ne désignent pas simplement les thèmes d'une séquence narrative que nous pourrions rétroactivement qualifier de scène ; ils formatent symboliquement un agencement syntaxique des objets et des figures de la représentation, c'est-à-dire un agencement où l'espace de la représentation est subordonné à la syntaxe de ses éléments. Les personnages ne jouent pas une scène dans un espace : ils constituent des signes qui composent un message ; l'espace, souvent réduit à sa plus simple expression, n'est dans cette syntaxe qu'un signe au milieu des autres. Cette économie de l'image remonte à l'enluminure des premiers romans illustrés¹² et se perpétue par exemple à la Renaissance dans plusieurs éditions vénitienne illustrées du *Roland furieux*¹³.

Parallèlement, on voit se développer, d'abord dans l'enluminure tardive, puis dans les éditions illustrées les plus luxueuses, un nouveau mode d'illustration, fourmillant de personnages : l'image ambitionne de restituer la totalité de la progression narrative, répétant le même personnage dans chacune des séquences successives de son aventure. La gravure narrative utilise alors l'espace de la représentation comme principe d'organisation et vecteur de lisibilité des séquences. La perspective permet de hiérarchiser des plans qui suivent l'ordre de la narration : plus on remonte vers le fond de la gravure, plus on avance dans le texte. La performance unique vient s'inscrire dans cet espace narratif comme performance liminaire, que le chapelet des micro-séquences de second et d'arrière-plan inscrit dans un paysage et tend à discréditer symboliquement. L'espace prend alors consistance comme espace de la carte : il est intéressant de remarquer que plusieurs grands illustrateurs de la Renaissance sont des cartographes¹⁴.

12. Voir par exemple le manuscrit de *Perceval* de la bibliothèque de la Faculté de Médecine à Montpellier, qui date de la fin du xiii^e siècle. Notices A0671 à A0708.

13. Par exemple Giolito di Ferrari, 1549 ; Valvassori, 1566 ; Rampazetto, 1570.

14. Par exemple Girolamo Porro, illustrateur de l'édition Franceschi du *Roland furieux* (Venise, 1584), et des *Isole piu famose del mondo* de Thomaso Porcacchi (Venise, 1572, rééditée et augmentée jusqu'en 1604).

Les premières gravures organisées comme des scènes émergent de cette organisation narrative de l'illustration, qui découle elle-même d'une dissémination du dispositif performatif : faute de place, ou pour plus de lisibilité, l'illustrateur renonce à représenter exhaustivement la narration, et ne retient que quelques épisodes à l'arrière-plan de celui qu'il sélectionne, au devant, comme séquence privilégiée. La scène naît donc, dans l'illustration, d'un bricolage de l'ancienne performance et de la nouvelle cartographie narrative. L'espace scénique de la gravure d'illustration n'est pas immédiatement un espace théâtral : il résulte d'abord de ce syncrétisme. Le cadre, le décor, le paysage résultent d'une ruine de la performance, que la narration a disséminée.

Un siècle et demi plus tard, ce processus syncrétique est depuis longtemps achevé : son rappel nous invite cependant à ne pas considérer la sélection de la scène dans le tissu narratif comme une découpe, plus ou moins arbitraire, dans le temps du récit, mais comme une insertion dans l'espace des images, qui demeure toujours d'abord un espace multiple. Pourquoi Rousseau demande-t-il à son illustrateur, pour la première figure de *La Nouvelle Héloïse*, de dessiner non « Le premier baiser de l'amour », selon le titre que lui-même pourtant choisit, mais la défaillance de Julie après ce baiser ? C'est bien parce qu'il ne découpe pas un moment, mais s'inscrit dans un feuilletage du temps, que l'espace du bosquet et le quadrillage de sa treille accueillent, accompagnent, inscrivent le temps du récit dans une géométrie. La succession des instants n'est plus immédiatement représentée, mais le chapeau de Saint-Preux tombé en terre, le bruissement des frondaisons dans le lointain, le banc duquel les deux jeunes femmes se sont levées, où elles iront peut-être s'asseoir, spatialisent cette succession. Quand Moreau le Jeune croit s'affranchir de ce qui lui apparaît comme une prescription contradictoire de Rousseau en dessinant, en 1774, le baiser même, il laisse subsister le chapeau en terre et le mouvement de la robe glissant depuis le banc qui indiquent un temps précédent, tandis que la disposition du cabinet de verdure installe désormais les amants à son seuil, et leur baiser à la frontière fragile de son intérieur et du parc : voulant réduire le feuilletage, Moreau l'accentue donc, ou plus exactement le dramatise¹⁵.

Le moment de la scène devient donc ce feuilletage du temps qui conduit Diderot, dans l'article COMPOSITION de l'*Encyclopédie*, puis dans les Salons, à définir ce qui deviendra chez Lessing, puis Barthes, l'instant prégnant de la scène. Il ne s'agit pas tant, pour l'illustrateur, de sélectionner la scène la plus importante que d'entrer dans cet espace hétérogène, de lui donner corps par la scène, de

15. Voir les notices A0851 et A0852, ainsi que l'analyse détaillée de Benoît Tane au début du chapitre 6.

fédérer par lui un avant et un après, un dedans et un dehors, un accomplissement symbolique et le refus de cet accomplissement : voilà qui justifie, historiquement aussi, pourquoi la gravure d'illustration est une image entre deux, dans un espace au seuil, et à double ouverture.

La fin des figures

Cette fédération des hétérogènes constitutive de la scène que nous offre la gravure ne saurait cependant être pensée exclusivement à partir d'un processus historique de transformation des modes de création, de composition et d'organisation des images. Ce processus a son pendant dans les textes, et dans une histoire à faire de la mise en récit : la force et l'originalité du livre de Benoît Tane consistent à ne jamais séparer l'observation minutieuse des gravures de l'analyse précise des textes qu'elles illustrent, à toujours articuler une poétique du roman à une économie de l'image : cette articulation fonde méthodologiquement la description qu'il propose des dispositifs de la représentation romanesque des Lumières, qu'il saisit à travers les quatre romans majeurs de Marivaux, Richardson, Rousseau et Rétif de la Bretonne.

Pour penser cette articulation, la notion de figure s'imposait. Figure ne désigne pas ici le visage d'un personnage (le terme ne commencera à prendre ce sens qu'à la fin du siècle), ni même le personnage tout entier. Figure désigne d'abord, globalement et simplement, la gravure : une édition avec figures est une édition illustrée.

Mais la figure est aussi le mécano de base de la rhétorique classique : par la figure, on bascule donc d'une rhétorique textuelle à une sémiologie de l'image, ou plus exactement on demeure dans un indécidable entre-deux du texte et de l'image, de la syntaxe et du dispositif scénique. Chez Marivaux, par exemple, le corps de Marianne finit toujours par s'imposer comme révélateur de vérité, par faire tableau contre les discours qui lui sont opposés. Marianne fait bonne figure contre les figures du discours qui cherche à l'atteindre et à la réduire. La Clarisse de Richardson, de la même manière, se donne en spectacle dans la résistance même et le retrait qu'elle oppose à sa famille puis à son ravisseur : cette résistance la constitue en icône de la vertu ; Clarisse devient figure par le théâtre qu'elle est acculée à jouer, mais une figure paradoxale, qui prétend jouer sa disparition. Dans *La Nouvelle Héloïse*, cette tension de la figure vers sa disparition s'accroît : la défaillance de Julie lors du premier baiser, sa présence invisible dans le lit quand Saint-Preux lui rend visite (« l'inoculation de l'amour »), la lassitude qui lui fait détourner le visage lorsque son père la supplie à genoux d'épouser Wolmar

(« la force paternelle »), le geste de Claire voilant Julie sur son lit de mort, chacune de ces scènes se déploie comme retrait de la figure, déception, défiguration. La gravure opère ici comme symptôme : l'impossibilité de faire le portrait de Julie, et plus généralement la déconstruction systématique du spectacle romanesque, s'inscrivent dans une stratégie d'écriture concertée, cohérente avec les positions que défend Rousseau sur l'image et sur le théâtre dans ses *Discours* et dans la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*. Il faut même aller plus loin, et Rousseau rencontre ici un mouvement de fond qui traverse la fiction européenne du dix-huitième siècle : la dépression des figures dessine une véritable histoire sémiologique du roman des Lumières, dans laquelle la vertu apparaît comme une dépréciation de la vérité, la présence comme l'exténuation de la vertu, la perversion, comme le sursaut ultime de la figure. En passant par ces différents équivalents symboliques, la figure se démonétise progressivement : c'est-à-dire qu'elle se débarrasse de son origine syntaxique, qui est aussi l'origine médiévale de l'image.

La perversion libère la figure et dans le même temps l'anéantit : *Le Paysan perversi*, avec son exubérant programme iconographique de 82 estampes, semble faire triompher l'image. Pourtant Benoît Tane montre que le motif matriciel du roman est la séduction et la punition du regard : Rétif démultiplie les scènes surprises par effraction, insiste sur le dangereux savoir qu'elles délivrent. Le prix de ce savoir et de la jouissance qu'il permet est la perte de la figure : Edmond perd un bras¹⁶, puis les yeux, enfin son corps même. Le titre des deux dernières estampes est évocateur : « Edmond aveugle », puis « Edmond écrasé ».

On le voit, l'entreprise de ce livre dépasse largement l'enquête d'où elle est partie : lorsque Benoît Tane a commencé de répertorier dans les bibliothèques, de collecter, photographier, classer les estampes des livres qu'il se proposait d'étudier, ce domaine d'étude était largement inexploré. Les catalogues, les descriptions qui existaient étaient lacunaires, les reproductions rares. Mais surtout, la gravure d'illustration relevait essentiellement de la bibliophilie. Il revient à ce livre pionnier de démontrer, par les rapprochements qu'il opère, et au-delà de l'existence ponctuelle d'une illustration en face d'un texte, le rôle matriciel de l'image dans l'histoire et dans l'économie des dispositifs romanesques. De l'inventaire des images, nous passons ainsi, insensiblement, à une théorie du roman.

Pour mener à bien cette enquête, Benoît Tane a participé à la création de la base de données Utpictura18, qui compte aujourd'hui près de 12 000 notices et est consultée par les internautes du monde entier.

16. Fig. 71, notice A0026.

Mais surtout il restitue par ce livre le plaisir et le sens d'une circulation voluptueuse de la page imprimée à l'estampe : peut-être est-ce ici que réside le secret d'une postérité contemporaine du roman des Lumières ; dans la saveur et les secrets d'un temps retrouvé des images.