

Introduction

Les articles rassemblés dans ce volume sont issus du colloque « Transpositions » organisé par la société SAIT (travaillant sur les intertextualités littéraires et artistiques), qui se proposait de réfléchir sur les phénomènes de glissements, de passages et d'échanges historiques, génériques et artistiques, au sein d'un texte singulier ou encore de la totalité d'une œuvre.

Historiquement, biographiquement, génétiquement, un texte se donne en effet à lire comme le résultat d'un long processus de transmission : la citation, l'emprunt, la parodie et autres formes de réinvestissement des sources littéraires peuvent se comprendre comme exemples de transpositions, en ce qu'elles impliquent une forme d'appropriation et de transmutation, voire même de métamorphose du matériau ou des formes passées. C'est ce qu'illustre la première partie de ce volume, « Aux sources du texte : hypotextes, emprunts et réécritures ». Anne-Florence Gillard-Estrada et Stéphanie Bernard y démontrent la prégnance du modèle grec, revisité mais aussi largement réinterprété à la toute fin du dix-neuvième siècle par des théoriciens de l'art tels que Walter Pater ou des écrivains tels que Thomas Hardy.

Dans les deux cas, il y a convocation mais aussi réinterprétation des mythes grecs, lorsque l'amour des beaux corps et la passion pour la figure de l'androgyné, ou encore les formes de la tragédie grecque, sont enrôlés pour dénoncer l'emprise d'une morale chrétienne qui asservit les corps.

Anne-Florence Gillard-Estrada explore la manière dont la théorie esthétique de Walter Pater se construit à partir du paradigme de la représentation du corps masculin dans la culture grecque, de la perfection formelle des statues louée par Winckelmann à la définition philosophique de l'amour donnée par Platon. Pourtant, Pater introduit une torsion nouvelle dans ses réécritures fictionnelles des mythes grecs : allant à l'encontre de John Ruskin ou de Matthew Arnold, il s'intéresse au moment transitionnel du début de la Renaissance où le paganisme ancien revient infiltrer la culture chrétienne. D'essai en essai, Pater construit une esthétique où le dionysiaque vient se mêler à l'apollinien, et où les aspects sombres et sacrificiels de la culture grecque déplacent peu à peu l'interprétation sereine et lumineuse qui en était jusque là donnée. La transposition théorique se nourrit du mythe grec, en devenir permanent.

Stéphanie Bernard poursuit cette interrogation sur la transmutation des mythes grecs, des formes de la tragédie ou des épisodes bibliques, en analysant les figures du désir ou de la sexuation dans *Jude the Obscure*, roman qui tire son titre de l'épître de Jude, qui précède immédiatement l'apocalypse de saint Jean. La relation amoureuse entre Sue et Jude y transpose le mythe platonicien des androgynes, mais dans un contexte déterministe et darwinien qui ruine toute possibilité de croyance en une rencontre idéale des êtres et des

corps : le monde moderne est celui de la séparation tragique entre les êtres. Si l'écriture hardyenne mêle les références à la bible et à la culture classique, c'est pour tenter de réinventer la tragédie – mais dans un monde désenchanté où aucun des ressorts de la tragédie antique (hamartia, catharsis) ne peut plus fonctionner. « Le théâtre antique se déchire », cédant la place à la tragédie du vide, de l'ironie cosmique, dans un monde déserté par toute transcendance.

S'intéressant elle aussi aux formes matricielles citées puis détournées par Virginia Woolf lors de la composition de son premier roman, Monica Girard passe en revue toutes les modalités de la transposition dans le lent travail de maturation de l'écriture : suppression, déplacement, adjonction, développement, enrichissement d'éléments déjà présents. De l'avant-texte, *Melymbrosia*, au roman publié, *The Voyage Out*, elle cerne la prégnance d'un hypotexte shakespearien ou wordsworthien, qui s'affirme explicitement ou au contraire s'efface, devient plus implicite. Woolf privilégie le processus mental plutôt que la diégèse, et découvre ce qui deviendra la texture même de l'écriture, le réseau métaphorique qui se déploie au fil des livres, écho d'une profondeur liquide.

Dans ces passages entre mythes et théorie critique, entre tragédie et roman, entre poésie et fiction, c'est la définition essentielle des genres littéraires et de leurs frontières que questionnent radicalement ces transpositions créatrices. L'université française excelle à distinguer les spécialistes du roman, ceux de la poésie, de la nouvelle, du théâtre... Or si chaque genre possède incontestablement ses caractéristiques formelles, nombreux sont les glissements, les

circulations possibles entre genres, comme le prouvent les parcours de romanciers tels que Thomas Hardy, D.H. Lawrence ou Virginia Woolf, qui entreprirent de s'exprimer aussi par le poème ou la nouvelle. Le genre littéraire est-il donc à penser comme carcan formel, comme système de contraintes d'écriture, ou à *l'inverse* comme possibilité de moduler, ou de modeler une idée initiale, de manière presque plastique ? Les articles regroupés dans la seconde partie illustrent les modalités multiples de ces transpositions génériques. À nouveau, cette réflexion formelle nous ramène à la généalogie de la création, et à ce stade précoce où l'écrivain hésite encore, et teste plusieurs modes d'écriture. Dans ces expérimentations formelles, que l'on pourrait nommer auto-transpositions, le genre littéraire paraît conditionner jusqu'au ton adopté : ainsi le journal intime ou la correspondance privée paraissent-ils camper au plus proche de l'affect, là où le roman ou le poème imposent une mise en forme qui est aussi en partie mise à distance des passions.

Oriane Monthéard montre comment le passage des lettres de Keats à Fanny Brawne vers la forme poétique implique en réalité une double transposition : l'émotion qui transparaît dans la correspondance au gré de la ponctuation vive, des tirets, des phrases hâtives entravées par l'émoi, se voit peu à peu « contenue », au double sens où elle est mise en mots mais aussi ordonnée par les rythmes et les formes poétiques. Le poème jaillit lui aussi de cette émotion, mais l'arrache au singulier, à l'instant présent, pour accéder à l'universel. On passe ainsi de l'aveu personnel à la célébration de la Beauté, du tourment du poète lui-même au jeu sur la parabole, l'allégorie, le mythe, dans la *Belle Dame sans Merci*. Le poète s'est dépossédé et donc libéré de son

expérience tout en la sacralisant. L'émotion personnelle devient en partie fiction, et construit des scénarios fantasmatiques qui réinventent la relation amoureuse initiale.

Relisant les « lettres persanes » envoyées par Vita Sackville-West à son amie/amante Virginia Woolf, Isabelle Gadoin parvient à des conclusions très proches de celles d'Oriane Monthéard : cueillant l'impression à vif, les lettres, subjectives, disent et aiguïsent le désir, tandis que la reprise et l'élaboration secondaire sous forme de récit de voyage, plus pensé et plus construit, figent quelque peu l'expérience, en la soumettant au prisme culturel et intertextuel. Mais le récit libère aussi du poids de la rivalité littéraire avec Virginia Woolf, et des certitudes victoriennes. Ce jeu de transpositions toutefois ne s'arrête pas là, puisque du récit sont aussi extraites des images, des métaphores obsédantes, autour de la quête du mystérieux iris de Perse, qui vont nourrir à leur tour la poésie de Vita Sackville-West. Alors que celle-ci avait affirmé l'irréductibilité du voyage à l'écriture, elle en démultiplie et en réfracte l'expérience au travers de formes plurielles – en autant de transpositions différentes.

Après l'iris persan, ce sont aussi les métamorphoses de l'image de la fleur, gentiane ou chrysanthème, que suit Paul Volsik dans son étude des transpositions entre poèmes et nouvelles de D.H. Lawrence. S'inspirant des analyses de la couleur données par Kandinsky ou Pastoureau, il montre comment le poème explore la couleur bleue et fait de celle-ci le lieu de la pulsion, puisant dans le mythe de Perséphone sa force de régénération. Dans la prose au contraire, la fleur est liée au code social, et échoue à apporter la renaissance. Ainsi Paul Voslik met en relief les contraintes

historiquement liées à chacune des deux formes littéraires : dénuée du rythme poétique et du type de présence particulière que celui-ci donne à l'objet, la prose exprime moins directement l'émotion pure. Au caractère monologique du poème, où le « je » lyrique se donne de manière plus transparente, Paul Volsik oppose les capacités plus dialogiques, plus conflictuelles, et par voie de conséquence plus ironiques, de la nouvelle. Dans le passage d'un médium à l'autre, c'est tout le projet esthétique qui se transforme.

Après ces effets de transpositions des hypotextes et ces jeux de brouillages génériques, la troisième partie s'attache aux phénomènes de références intertextuelles et artistiques entre littérature, peinture, cinéma, musique etc. Ici la transposition n'est plus seulement affaire de passage et de glissement d'une modalité à une autre ; c'est le nœud névralgique qui révèle des enjeux théoriques. Les trois articles composant cette partie montrent que, loin de valoir comme simples faire-valoir du fait littéraire, les appels à des arts pluriels pointent au contraire des communautés de structure ou des parentés de sens entre média. Les transpositions ont aussi, au plus haut point, une valeur méta-réflexive.

Françoise Dupeyron-Lafay revient sur le cas de Dante Gabriel Rossetti, un artiste qui explore deux formes d'art différentes, poésie et peinture. Le premier jeu transpositionnel chez Rossetti tient à la référence intertextuelle, mythique, biblique, littéraire : l'artiste va puiser dans la bible, chez Keats ou chez Goethe un modèle de la femme fatale auquel il se plaît à ajouter mystère ou contradiction. Mais l'opération de transposition est aussi intermédiaire, puisque Rossetti tire

indifféremment des poèmes de ses tableaux ou, inversement, des œuvres peintes de ses poèmes. Cette « réciprocity authentique » des pratiques ne signifie pas que le sujet reste inchangé dans sa traversée des codes sémiotiques : dans ce jeu de miroirs, c'est bien plutôt une sorte d'anamorphose qui transmue indéfiniment l'image de la femme. Très loin des simples phénomènes d'illustration, texte et image s'enrichissent mutuellement ; l'œuvre devient véritable « palimpseste iconotextuel ».

Ce dialogue entre les arts peut s'ouvrir sur le pari paradoxal d'intégrer deux formes qui se déploient dans la durée : la musique et l'image-mouvement. Pour Marcin Stawiarski, il ne s'agit pas seulement, loin s'en faut, d'étudier la musicalité du texte, mais bien d'examiner la façon dont un texte peut emprunter plus profondément à la musique ses structures, par « transtylisation ». À la suite des analyses de Huxley dans *Point Counter-point*, Gabriel Josipovici s'attache dans *Goldberg : Variations* à créer une forme d'intermédialité qui opère par permutation et altération. Telle une composition musicale, le roman procède par thème et variations. Outre les références à Bach qui établissent le contrat de lecture, c'est bien la dynamique textuelle que Marcin Stawiarski met en évidence à la lumière des catégories de Gérard Genette – dynamique relevant d'une esthétique de l'écho mais aussi du revers, du trompe l'œil, de la boucle métatextuelle : cette perméabilité des arts les uns aux autres ne serait-elle finalement qu'une illusion ? L'article conclut en réaffirmant le « différend » entre les arts...

Jouant elle aussi sur cette possibilité d'une écriture visuelle et cinématique, Elsa Sacksick explique le rythme et l'énergie caractéristiques des textes de Salman Rushdie par l'importance du modèle

cinématographique dans sa technique fictionnelle. Reprenant le terme de « translation » utilisé par Rushdie pour conceptualiser les mutations identitaires ou « transmogrifications » induites par le déplacement et l'exil, elle analyse les mutations, glissements, transpositions également induits dans la langue et la manière dont le langage s'incarne. Rushdie affiche ses références à Hollywood et Bollywood, mais outre l'effet citation, il opère une véritable translation cinématographique en optant pour des effets de cadrage, de rythme et de montage qui se modifient au fil des œuvres. La ponctuation est utilisée pour découper des plans et susciter des effets de ralenti ou d'accélération, les chapitres tressent les points de vue, les procédés stylistiques et structurels suggèrent diverses formes de montage : Elsa Sacksick voit ainsi dans l'écriture de *Midnight's Children* une transposition de la technique cinématographique du montage parallèle et continu, tandis que *The Satanic Verses* correspondrait à un montage discontinu, plus heurté et plus violent.

La toute dernière partie du volume pourtant révèle que les transpositions intersémiotiques n'ont pas nécessairement pour but de donner à voir, de ciseler un rythme ou de définir un cadrage dans le but de préciser la sensation ou d'affiner la perception. Elle présente, à l'inverse, des jeux de transpositions qui pointent l'implicite, le non-dit, le refoulé d'une histoire familiale ou d'une expérience personnelle. La transposition esquisse alors la ligne de fuite à la suture du lisible et du visible, et pointe le devenir figural de l'écriture. Dans les trois articles qui composent cette quatrième partie, la photo de famille, la carte postale, le tableau imaginaire que l'on parcourt en esprit ne sont nulle

part précisément ou exhaustivement décrits ; ils s'offrent peu à peu, en fragments épars qui ne suggèrent que des perspectives brisées, anamorphotiques : l'ekphrasis, qui fixe aussi précisément que possible la description, serait-elle l'exact revers des glissements infinis à la base des transpositions ? Tableau, photographie ou art de la miniature deviennent autant d'« interprétants », au sens de Philippe Ortel, modifiant radicalement la perception et la construction du texte.

Laurence Petit analyse ainsi les pouvoirs de la « photofiction » chez Anita Brookner, lorsque le texte simule l'album de famille pour mieux parodier le roman des origines : au fur et à mesure que le narrateur scrute les photos de famille, qui servent de tremplin à tout un cheminement mémoriel, c'est un secret inavoué qui se révèle peu à peu. Chaque photo se déploie et se déforme, dans une perspective anamorphotique où le cliché se fait signe, instrument heuristique ou piège à regard lacanien. En jouant sur le pouvoir déstabilisant des images, et en infiltrant dans le texte toute la puissance de l'inconscient optique, les jeux de transpositions tentent de faire voir le non-dit. Laurence Petit nous invite à la fois à une quête figurale et à une quête herméneutique, pour dévoiler les ambiguïtés d'une histoire familiale, dans une lecture qui évoque tant le S/Z de Barthes que la révélation psychanalytique.

C'est aussi à l'art du détail que nous convie Anne Ullmo, à la lumière du Philippe Hamon et de Georges Didi-Huberman, nous incitant à ralentir la lecture pour mieux percevoir le parti poétique que Stephen Millhauser tire de l'art de la miniature. Pour Millhauser, la miniature se fait enchantement, parce que la petitesse rassure et captive ; et sa fiction joue sur la tension entre la liste à l'infini et l'art de la miniature,

comme à partir d'une carte postale, fragment descriptif dont les détails se déploient. La description doit accrocher l'œil du lecteur, le séduire et le contraindre à s'arrêter sur ce tableau à part entière, non plus fragment mais totalité à explorer, comme dans la nouvelle « Cathay », où des séries de combinaisons composent autant de miniatures déclinant le lieu. Cette rhétorique se veut à la fois magique et artificielle, clairement métatextuelle, définissant l'essence même de l'écriture et de l'art selon Millhauser.

Pascale Tollance, enfin, ouvre l'image et le texte à l'imaginaire avec une nouvelle d'A.S. Byatt où une femme compose en pensée un tableau énigmatique qui transpose des éléments vécus. Le tableau mêle des visions fugitives de femmes et une chambre de Cambridge, des fragments de porcelaine : ces tessons de pensée mettent en scène le rapport à la mère et le travail du deuil, en un tableau paradoxal, à la fois figé et animé, pour mieux exorciser les reproches de la mère disparue. Scénario fantasmatique, le tableau est aussi un montage hétérogène, notamment lorsqu'apparaît une mystérieuse figure masculine. Comme chez Anita Brookner, l'écriture travaille à mettre en tension le texte et l'image, pour figurer le non-dit ou traquer la présence fantomatique qui tout à la fois anime et déstabilise la lecture. La logique de la transposition s'avère ainsi utile à suivre le travail du deuil, qui fait surgir l'image presque malgré elle, tout en tâchant de la conjurer. Ekphrasis ou hypotypose, le texte convoque des modèles visuels, tel que celui de Matisse, pour mieux jouer sur l'écriture, la répétition du signifiant qui fait *punctum* ; et pour mieux exposer à la fois la puissance et les limites du rapport entre texte et image.

Isabelle Gadoin et Catherine Lanone