

Le littéraire et le visuel dans la culture russe des XX^e et XXI^e siècles : citations, adaptations, *ekphrasis*

CATHERINE GÉRY & HÉLÈNE MÉLAT

La relation du littéraire au visuel, présente dans l'art russe depuis la production d'icônes, se traduit à l'époque moderne et contemporaine par des pratiques artistiques multiformes, qui vont de l'adaptation cinématographique des textes de la littérature (*ekranizacija*) à la citation, en passant par l'illustration, le transfert des catégories propres à l'un ou l'autre langage dans l'art conceptuel, sans oublier les procédés de l'*ekphrasis* ou le « cinématisme » eisensteinien, à savoir « l'ensemble des procédés visuels élaborés par la littérature¹ ». Toutes ces pratiques qui inscrivent du texte dans l'image

1. Leonid Heller, « Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 11, 2-3, 2001, p. 167. Outre le cinématisme, qui « recouvrirait les aspects dynamiques et plastiques de la littérature du passé antécinématographique » (p. 194), Leonid Heller distingue deux autres types de rapport entre littérature et cinéma dans la pensée théorique d'Eisenstein : « le *cinématographisme* de la littérature contemporaine du cinéma qui y renvoie directement ou imite explicitement ses procédés » et « le *cinématomorphisme* d'une écriture moderniste [...] qui traduit moins l'influence immédiate du cinéma que les nouvelles conceptions du mouvement, du temps, de l'objet » (p. 194).

ou de l'image dans le texte ouvrent des « espaces de problématisation² » à l'intérieur desquels les croisements référentiels entre divers media artistiques ou formes de discours permettent de mettre en perspective les modalités selon lesquelles les œuvres du présent réinvestissent constamment les œuvres du passé et les réfléchissent. Dans ces « espaces de problématisation », qui sont aussi des espaces de circulation, l'image (fixe ou en mouvement) et le mot (oral ou écrit) réaffirment leurs propres qualités et attributs tout autant qu'ils les modifient au contact l'un de l'autre.

La question de la place et du fonctionnement de l'image et du mot dans la culture contemporaine en général et russe en particulier est récurrente et complexe, et le présent ouvrage n'entend pas tant y répondre que proposer au lecteur des exemples d'artistes et d'écrivains des XX^e et XIX^e siècles dont les œuvres favorisent des croisements synesthésiques, des expériences sensorielles de communication qui sont autant d'occasions de « s'enfoncer dans l'épaisseur du monde », selon la belle expression de Maurice Merleau-Ponty dans sa *Phénoménologie de la perception*, pour qui « la perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir, pour déduire de notre organisation corporelle et du monde tel que le conçoit le physicien ce que nous devons voir, entendre et sentir³ ».

Le monde que nous observerons ici est celui de la culture russe, une culture fréquemment pensée en Russie et en Occident comme procédant depuis ses origines par transferts et par traductions (pour ne plus utiliser l'offensant terme d'« imitation » et ce qu'il suppose de servilité) des modèles et des canons étrangers. Là serait sa paradoxale originalité, là serait le ferment de son évolution vers la modernité. Cette appréciation parfois peu flatteuse peut cependant être aisément retournée : d'une part, l'imitation comme reconfiguration d'une œuvre empruntée est une démarche qui, après avoir été à la base de la formation des artistes, s'est inscrite au cœur même de la modernité européenne ; d'autre part, tout transfert culturel (d'idées, de discours, de textes, d'images) – cette greffe d'un élément étranger, prélevé ailleurs, sur le corps d'une œuvre prête à le recevoir – est aussi accueil et reconnaissance de l'autre en

2. Pierre Beylot, *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 10.

3. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 265.

soi. Enfin, les transferts culturels se sont durablement accompagnés en Russie d'une autre forme de dialogue tout aussi fécond, celui qui s'est instauré entre les différents langages et les différents média qui constituent le champ de l'art. Interdisciplinarité, questionnement sur les discours artistiques et synthèse des arts sont en effet l'une des marques les plus prégnantes de la tradition culturelle russe, une tradition que les mouvements conceptualistes puis postmodernes ne feront finalement qu'entériner.

Le transfert par la citation

Dans un premier temps, qu'on peut qualifier de « dialogique », la citation, comprise comme emprunt ou réminiscence, est une composante essentielle et en quelque sorte la monade du phénomène des transferts entre littérature et visualité et du dialogue intermédiaire. Dmitri Tokarev le montre, par exemple, à partir des « citations » des toiles de Kazimir Malevitch dans les carnets de Daniil Harms.

Le second temps de la citation est un temps « réflexif » où se révèle le mouvement interne de la culture en tant que telle. Depuis Iouri Tynianov et sa définition de la parodie, il est généralement admis que les œuvres dérivent les unes des autres à l'intérieur d'un vaste jeu citationnel, une chaîne de filiation, de transmission et de transposition qui maintient vivant le passé dans le présent, même sous une forme ironique, irrévérencieuse, voire iconoclaste. C'est en réorganisant ses propres données, en les remettant en images ou en récits que la culture s'écrit et se retranscrit elle-même en permanence, ce que les mouvements postmodernes russes n'ont eu de cesse de mettre en avant, en conférant à l'acte citationnel une ampleur inédite. En effet, si le XIX^e siècle est le moment où commencent à se constituer en Russie un espace culturel et un système de références communs aux artistes et à leur public indispensable à l'émergence de la pratique de la citation et à son identification, au XX^e siècle cette pratique, qui n'a fait que s'accroître au fil du temps, a abouti à une « ère de l'itération », selon l'expression d'Umberto Eco, qui semble qualifier le champ artistique contemporain russe plus que tout autre depuis la canonisation de la citation et du dialogue des arts par le conceptualisme. Chez un artiste comme Dmitri Prigov, la citation est bien plus qu'un procédé : elle est une stratégie, un système comportemental, l'auteur devenant lui-même une citation de son propre univers, ainsi que l'affirme Mikhaïl Iampolski dans son étude « anthropologique » des modes citationnels aussi bien dans l'œuvre que dans les conduites adoptées par Prigov.

Expériences synesthésiques

Si la poésie est susceptible de nous enseigner à « voir le visible dans le faire » (Elena Petrovskaja), le cinéma peut nous « faire entendre et faire voir le texte » et rendre ainsi de la sorte un hommage au texte écrit ou vocalisé en insistant sur son statut hétérogène dans le film, ce que suggère Eugénie Zvonkine dans son analyse du « texte littéraire vocalisé » dans les films de Kira Mouratova. « Voir le visible dans le faire », « faire entendre et faire voir le texte » sont autant de formules qui témoignent depuis Simonide de Céos (« la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante ») que la rencontre du visuel et du littéraire ouvre un espace de circulation sensoriel, où les organes de perception sont tour à tour convoqués dans une relation qui n'est pas tant de compétition que de voisinage ou de substitution. La radicalité d'un Iouri Albert, dont Tomáš Glanc étudie la posture artistique, donne d'ailleurs corps à ces formules, quand chez lui le texte « sacrifie son essence » pour devenir véritablement peinture, au sens matériel du terme, ou vivre une nouvelle vie en tant qu'objet d'art muséifié dans sa pure matérialité.

Ces expériences où pictural et verbal se doublent, se complètent (comme le prouvent *Maltonius Obren* de Harms ou ses dessins de jeunesse), mêlent leurs qualités parfois jusqu'à l'indétermination, ne sont cependant en Russie que rarement détachées du champ social ou de l'expérience collective. Elena Petrovskaja, dont l'article explore les relations entre expérience sociale, discours et image au travers de l'œuvre de quatre artistes appartenant au mouvement du conceptualisme russe, cerne de près l'une des caractéristiques de la pratique de l'art en Russie : son inscription dans un environnement qui la surdétermine.

L'adaptation des œuvres de la littérature par le cinéma

Au début du XX^e siècle, le rapide développement du cinéma et plus généralement des techniques de reproduction, l'essor de la diffusion de masse et les mutations de la réception des œuvres viennent perturber le système général des arts et remettre en question le « littérarocentrisme » inhérent à la culture russe. Si ce mouvement, qui voit le mot perdre de sa prépondérance au profit de l'image comme nouveau vecteur de propagation de valeurs communes (morales, culturelles, identitaires), commence d'ailleurs dans la période pré-révolutionnaire en Russie, le texte mis en images incarne au plus haut point le projet national, comme le prouve

Jacqueline Jacq dans son exploration de l'adaptation des classiques par le cinéma russe des années 1910 et de la dépendance au langage littéraire dans laquelle se trouvait le cinéma en ses débuts.

Dans ce contexte, les avant-gardes formalistes reconsidéreront la spécificité du mot et de l'image. En tant que réappropriation et commentaire d'autres cultures (dans une approche interculturelle et comparatiste) ainsi que d'autres formes d'art (dans une approche transdisciplinaire), l'adaptation apparaît comme une pratique qui fournit un terrain d'application idéal aux théories des relations intersémiotiques tout en soulevant une série de questions sur la spécificité des deux objets (arts visuels et littérature) qu'elle met en rapport et qu'elle fait dialoguer de façon plus ou moins conflictuelle, comme on le voit dans l'article que Catherine Géry a consacré au transfert des qualités propres au *skaz* (conte oral) dans le cinéma muet des années 1920 (*Le Manteau* de Kozintsev et Trauberg).

Le rapport entre le texte (écrit) et le film (visuel) peut se construire d'une part sur un transfert de procédés narratifs dans le film et d'autre part sur l'utilisation des procédés spécifiques au medium du cinéma, du montage au cadrage en passant par la bande son, pour amplifier des potentialités interprétatives présentes dans le texte écrit mais en quelque sorte dormantes, comme le montre Hélène Mélat dans son article sur *Le Hérisson dans le brouillard*, l'adaptation animée du conte de Sergueï Kozlov réalisée par Iouri Norstein.

Si le film peut donner à voir l'implicite d'un texte, à l'inverse la référence, ou citation, même non avouée, à un texte est susceptible de faire apparaître des sens cachés, en servant de stratégie de contournement et de détournement des interdits (culturels ou politiques) : la citation peut être assimilée à une manifestation particulière, dans les arts visuels, de ce qu'on a coutume d'appeler en littérature la « langue d'Ésope » ; le « double jeu » formel et idéologique ou « double langage » est aussi un « double code » de lecture et de compréhension, selon la formule de Cécile Vaissié, dont l'article analyse ce double code reposant sur des citations issues de sources diverses dans le film d'Andrei Kontchalovski *Sibériade*.

L'ekphrasis

L'*ekphrasis* n'est pas l'une des formes les moindres du dialogue entre le littéraire et le visuel, et c'en est également l'une des plus anciennes. Au-delà de sa définition liminaire comme description précise et détaillée d'un objet ou d'une œuvre d'art enchâssée dans

un récit, l'*ekphrasis* nous intéressera surtout en tant que procédé consistant à « imiter *l'imitation*, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation⁴ », autrement dit dans sa dimension méta-littéraire et réflexive. Maria Rubins se propose de décoder les diverses formes d'*ekphrasis* qui jalonnent le syncrétisme sacré de l'homme et du serpent dans la culture russe. Transfert intersémiotique et représentation du rite de passage : l'*ekphrasis* trouve ici l'une de ses justifications les plus intéressantes. Leonid Heller rappelle quant à lui la nouvelle vie de la notion d'*ekphrasis* dans la critique littéraire contemporaine et en souligne l'efficacité méthodologique et herméneutique (il s'agit de souligner le caractère artistique de toute parole littéraire), dans un article dont le titre, « Le procédé mis à nu par ses prétendants, même », joue de l'un des projets artistiques les plus complexes et les plus novateurs du XX^e siècle (*La Mariée mise à nue par ses prétendants, même* de Marcel Duchamp, grand pourfendeur et décroiseur de catégories s'il en fut), et d'une des notions opératoires les plus connues du formalisme russe (la mise à nu du procédé) ; le formalisme russe qui est, rappelons-le, la première école critique à avoir théorisé en Russie ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui les « relations intermédiaires » et dont les articles du présent recueil illustrent, nous l'espérons, toute l'actualité.

4. Barbara Cassin, « L'"ekphrasis" : du mot au mot », article en ligne sur le site <http://robert.bvdep.com/public/vdp/Pages>.