

Le procédé mis à nu par ses prétendants, même : incorporations, transpositions, traductions, ecphrase*

LEONID HELLER

D'origine classique, le terme et la notion d'*ecphrase* trouvent un nouvel usage dans la recherche littéraire actuelle. Réintroduits dans les études russes il y a une quinzaine d'années, ils semblent y avoir pris racine. La revue hongroise *Studia Russica* a récemment publié les travaux d'un colloque qui examinait la visualité dans la littérature à la lumière de ses rapports avec l'ecphrase¹. Un colloque consacré à cette dernière a eu lieu à Pétersbourg en 2010².

* Cet article est une version modifiée et élargie d'une communication en russe, faite à un colloque de Saint-Pétersbourg sur l'ecphrase (2010) et parue dans les actes de colloque : Dmitrij Tokarev (éd.), « *Nevyrazimo prekrasnoe* »: èkfrasis i problemy reprezentacii vizual'nogo v xudožestvennom tekste [« L'indiciblement beau » : l'ecphrase et les problèmes de la représentation du visuel dans le texte de fiction], M., NLO, 2013.

1. Anna Han & Zsuzsa Hetényi (éd.), *Literatura i vizual'nost'*, *Studia Russica* (Budapest), XXI, 2004.

2. Colloque cité dans la note 1.

Paraissent des livres et des articles ayant le terme dans leurs titres ou sous-titres³.

Cela dit, on a pu constater que nombre de chercheurs qui parlent des pratiques consistant à transformer des éléments d'un art afin de les insérer dans des productions d'un art différent n'éprouvent aucun besoin de cette notion. Telle est d'ailleurs la situation la plus fréquente dans la slavistique. Lors d'un important colloque de Zagreb qui abordait la *visualité* et les *codes visuels* dans la littérature, l'écphrase n'a pas été convoquée⁴. Pour décrire les pratiques que recouvre cette notion, Jerzy Faryno utilise le terme d'*incorporations*⁵. D'autres parlent de *traductions intersémiotiques*⁶. D'autres encore de *citations*. En France, la problématique de la citation bénéficie, semble-t-il, d'un intérêt particulier⁷. Un ouvrage vient de paraître sur les « citations dans le théâtre⁸ » ; le présent volume confirme la tendance.

On se demande si cette multiplication de termes ne contrevient pas au principe du rasoir d'Occam, règle du discours scientifique.

Si l'on se place sur le terrain de la stricte efficacité méthodologique, la résurrection de l'investigation *ecphrastique* est une bonne chose. L'instrumentaire analytique doit être périodiquement rénové et la remise en état de marche d'un outil ancien a toute son utilité. Sa réintroduction demande à être argumentée, son environnement de travail reconstitué, son éventuel rejet ne peut se faire sans explication. Tout cela fait entrer

3. Par exemple, Maria Rubins, *Plastičeskaja radost' krasoty. Èkfrāzīs v tvorčestve akmeistov i evropejskaja tradicija* [La Joie plastique de la beauté. L'écphrase dans l'œuvre des acméistes et la tradition européenne], SPb., Akademičeskij Proekt, 2003.

4. Aleksandar Flaker & Josip Užarevič (éd.), *Vizualnost* [Visualité], Zagreb, Filozovski Fakultet – Naklada Slap, 2003.

5. Jerzy Faryno, *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction à l'analyse littéraire], Varsovie, Wydawn. Uniw. Ślaski, 1991.

6. Par exemple, P. Goger, « Poezja Zbigniewa Herberta w swiecie sztuk pieknych » [La Poésie de Zbigniew Herbert à la lumière des arts plastiques], *Pamiętnik literacki*, 1, 2006, ou encore Anna Gawarecka, « Intersemiotyczność » [Intersémiotité], *Poznanskie Studia Slawistyczne*, 2, 2012.

7. Voir l'ouvrage d'Antoine Compagnon, *La seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

8. Florence Fix & Frédérique Toudoire-Surlapierre (éd.), *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010.

dans la circulation de nouvelles données et idées. Aussi le but du présent article est-il la « défense de l'ecphrase » comprise assez largement : à cette occasion, on fera une révision des résultats du colloque de Lausanne⁹, un rappel de quelques théories nouvelles, enfin, une proposition « néoformaliste » qui pourrait servir la réflexion sur la nature textuelle de l'ecphrase.

On peut penser que cet ancien concept exerce son attrait sur de nombreux critiques d'aujourd'hui pour deux raisons principales. Né de la tradition antique des typologies discursives, il est porté par l'intérêt pour la rhétorique propre au structuralisme et à la nouvelle « théorie critique ». En même temps, il nourrit les interrogations les plus profondes du postmodernisme car il correspond à un phénomène mixte, situé aux frontières de disciplines et de discours artistiques. Il apporte à la réflexion une problématique multiple, celle des relations entre l'action et la description, l'image littéraire et l'image sensible, la littérature et les arts – ce que l'on appelle aujourd'hui l'intermédialité.

Faisons une mise au point de l'essentiel.

L'ecphrase constitue, en accord avec son étymologie, un *procédé* rhétorico-narratif de la digression, du « freinage » d'action, qui consiste à représenter un objet d'une manière « vivante », comme le mettant en présence du lecteur. Jean-Pierre Vernant le décrit bien :

L'ekphrasis ne se contente pas de décrire ce qui, dans les scènes figurées, s'offre à la vue : l'apparence extérieure des réalités représentées. En disant les mouvements, les déplacements : flux et reflux des lignes de combattants, la vague qui déferle, les dauphins qui bondissent, les poissons qui fuient, Persée et Gorgones qui volent à toute vitesse, le char qui roule, les chevaux qui courent – le texte mobilise et anime les figures qu'il décrit. Mais il ne se contente pas de voir « en action » ce qu'il dépeint, il le fait entendre comme s'il s'agissait non du tableau d'une scène, mais de la scène même. On entend les grincements des dents¹⁰...

L'exemple homérique (le fameux bouclier d'Achille) aidant, l'objet artistique devient rapidement un objet privilégié de la description ecphrastique. Celle-ci, parvenue à une grande autonomie, donne naissance à tout un *genre* littéraire de

9. Ce colloque a été organisé en 1999 et les actes ont été publiés en 2002. Voir Leonid Heller (éd.), *Ėkfrasis v russkoj literature* [L'Ecphrase dans la littérature russe], M., Mik, 2002.

10. Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996, chapitre « Les semblances de Pandora », p. 412.

représentations d'œuvres d'art plastique, genre canonisé à ses débuts, vers la fin du II^e siècle, par *Les Tableaux* de Philostrate. Alors que dans les textes appartenant à d'autres genres, l'ecphrase continue à fonctionner comme procédé localisé.

Une telle interaction *genre/procédé* est fréquente dans la littérature. Premier exemple venu : éléments du genre du récit gothique exploités à travers toute une nébuleuse de genres, depuis le roman d'épouvante et le western jusqu'au roman social et psychologique, de Dickens à Cormack McCarthy et de Dostoïevski à Sorokine. De même, la remise en vigueur d'un concept ancien n'a rien d'étonnant : songeons à la notion de *fabula* et à sa fortune contemporaine. Le cas de l'ecphrase semble être clair. Néanmoins, un regard soutenu bute sur des questions qui demeurent sans réponse.

Décrire l'objet dans sa matérialité spatio-visuelle au moyen de mots est problématique en soi. Lessing l'a déjà bien mis en lumière, qui soutenait que de telles descriptions dissipent l'illusion du passage de temps qui est inhérente à la parole et, partant, lui font perdre son efficacité poétique. Murray Krieger a tenté, en reprenant la pensée de Lessing, de faire vertu du défaut. Selon lui, l'ecphrase réalise le désir de ces signes arbitraires que sont les mots qui se suivent de « se calmer », de changer de nature en devenant signes naturels, visuels. L'opposition entre signes arbitraires et naturels vient de Lessing, ainsi que l'idée de l'*instant prégnant*. Ce moment privilégié qui fixe le flux narratif se transforme chez Krieger en ce « moment arrêté¹¹ » qui représente un état idéal vers lequel tend le mot¹².

En l'approchant par d'autres voies, le colloque de Lausanne a montré l'ecphrase comme une notion complexe. Cette complexité n'est pas vraiment produite par la série sans fin d'oppositions binaires – temps/espace, arts spatiaux/arts temporels, signes arbitraires/signes naturels, description littéraire/exposé pragmatique (comme dans les catalogues de ventes aux enchères), narration/démonstration. Le côté paradoxal, la complexité viendraient de l'absence de barrières entre ces catégories opposées, de leur interpénétration et de leur coexistence très active. L'ecphrase est plus qu'un tableau muet, nous explique Jean-Pierre Vernant, elle fait s'animer les formes, fait entendre le bruit, sentir la

11. Le terme *still moment* renvoie autant à la sémantique du calme et du silence qu'à la nature morte, *still life*.

12. Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, New York, John Hopkins University Press, 1992, p. 13-15 et p. 278.

texture des objets, elle est, pourrait-on dire, synesthétique, lorsqu'elle suit la loi d'*energaia*. Davantage : les tableaux eux-mêmes sont loin d'être des objets figés et bidimensionnels qui s'offriraient à une perception totale immédiate. Polystrates, pleins de béances, d'aspérités, de contraintes, ils possèdent un mouvement propre qui se confronte à celui de l'œil scrutateur formé par les habitudes culturelles. Nous n'avons rien découvert en l'affirmant ; d'autres l'ont pensé avant¹³ ; mais il est nécessaire de le rappeler dans le contexte de notre débat.

Notre colloque a établi que le principe ecphrastique se manifeste à des niveaux différents de l'œuvre et remplit des fonctions intra- et intertextuelles différentes. Son aspect intermédial s'exprime à des degrés variés. À l'instar de tout procédé « constructif », comme diraient les formalistes, l'ecphrase peut intervenir dans le texte selon un grand éventail de modalités, sous une forme explicite ou allusive, développée ou contractée, agrégée ou dispersée. Cette multiplicité d'apparences rend incertaine la définition du phénomène.

Il y a eu des tentatives de réduire celle-ci à l'essentiel, peu convaincantes. Bien après notre colloque, j'ai trouvé la définition la plus compacte dans un livre de W. J. T. Mitchell : l'ecphrase serait une « représentation verbale d'une représentation visuelle¹⁴ ». On pourrait en dire ce que Lessing a dit de la « brillante antithèse » de Simonide à propos de la peinture comme poésie muette et de la poésie comme peinture qui parle : « elle a son côté vrai si lumineux qu'on croit devoir passer sur ce qu'elle porte d'ailleurs avec elle de faux et d'indéterminé¹⁵ ». Attirante par sa simplicité, la formule de Mitchell introduit autant de problèmes qu'elle n'en résout. Elle postule que toute représentation ecphrastique se fonde sur une représentation visuelle préexistante (l'ecphrase décrit un objet qui est déjà un signe visuel d'un autre objet). Arrêtons-nous sur ce postulat/question et jetons un regard – la tournure va bien avec le sujet – sur plusieurs exemples.

13. Voir, par exemple, Georges Didi-Hubermann, *La Peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

14. « The verbal representation of visual representation », in William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 152. James Heffernan emploie la même expression : James Heffernan, « Ekphrasis and Representation », *New Literary History*, Vol. 22, 2, 1991.

15. Gotthold Ephraim Lessing, *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (traduit par Ch. Vanderbourg), Paris, 1802, XII.

Il est vrai que, souvent, une « image prototypique » existe. Sans le nommer, Evguéni Zamiatine renvoie dans sa miniature « Éclats » (*Vereški*, 1918) au célèbre tableau de Kouzma Petrov-Vodkine *La Baignade du cheval rouge* (1912)¹⁶. Dans son récit épico-lyrique « Rouss¹⁷ » (*Rus'*, 1923), Zamiatine emprunte explicitement ses motifs, scènes et personnages aux tableaux de Boris Koustodiev. Et il expose les principes d'une nouvelle poétique dans son essai *Du synthétisme* (*O sintetizme*, 1923), tout entier construit sur l'interprétation de l'œuvre graphique de Iouri Annenkov. Après avoir décrit une image, Zamiatine ajoute : « Annenkov n'a jamais dessiné ce clocher qui fuit dans le paysage ; c'est moi qui ai fait ce dessin, avec des mots. Mais l'eût-il dessiné qu'il l'eût fait ainsi¹⁸ ». Ici, la définition de Heffernan et Mitchell s'applique bien : on pense une image qui correspond à un certain style, ensuite on cherche à la « dessiner avec des mots ».

Prenons un autre exemple de la même époque, une miniature d'Elena Gouro tirée de son recueil *Chamelons célestes* et intitulée « Adagio » (1913) :

Au bas de la dune deux pins composent une forme de coupe. Leurs troncs s'écartent pour dessiner les côtés d'une divine coupe dorée. Pendant un temps ils s'élèvent ensemble : c'est le pied de la coupe. Les bords supérieurs s'évasent vers les nuages, tristes courbes d'un paysage maritime. Le floconneux feuillage d'aiguilles abrite des tourbillons. Nous l'avons appelé calice de la profondeur, des songes, de la fidélité¹⁹.

Là, nous avons à faire à une autre représentation verbale d'un « dessin », mais c'est la nature qui crée ce dernier, qui n'est métaphoriquement assimilé à un objet d'art (ou de culte) que par la suite. On remarque en passant que cette description n'a rien de statique ni d'arrêté (au sens que Krieger attribue à la représentation ephrastique). Bien au contraire, elle a son rythme, sa mélodie, sa texture acoustique – l'intitulé de la miniature se réfère bien à la musique et non à un art visuel : une complication supplémentaire –, elle fait naître une image allégorique, un emblème, elle amorce

16. Voir l'annexe.

17. C'est ainsi que le titre est traduit par André Cabaret dans *Russie*, Saulxures, Circé, 1990.

18. Evgenij Zamjatin, *Lica* [Visages], New York, 1967, p. 241.

19. Elena Guro, *Nebesnye verbljužata* [Les Chamelons célestes], Rostov-sur-le-Don, Izd. Rostovskogo Universiteta, 1993 (1^e éd. : 1914), p. 60.

même une narration qui fait penser au nœud d'un roman bucolique ou d'un drame sentimental.

Faut-il appeler « ecpphrase » cette pièce si brève et si pleine de notations intermédiaires et synesthétiques ? On reviendra sur cette question. Une chose apparaît clairement : l'image initiale telle que la prévoit la formule de Mitchell, c'est-à-dire une représentation déjà façonnée en signes visuels et qui demande à être transcodée en mots, une telle image y fait défaut. Au contraire, l'image ne prend forme qu'au travers d'une comparaison et d'une allégorie verbales, par une sorte de résonance.

Le texte de Gouro rappelle les questions techniques autant que philosophiques qui intéressaient les rhéteurs de l'Antiquité : en quoi la représentation verbale d'un objet d'art visuel diffère-t-elle de celle d'un objet tout court ? Est-ce indifférent, comme le suggère la sémiologie contemporaine²⁰, que le prototype d'une telle représentation soit réel, fictif (tel un tableau inventé) ou mental ? Gouro semble ici corroborer l'idée de Roland Barthes, très rhétorique au demeurant, qui affirme que toute description littéraire est une « vue ». Cette idée radicalise en quelque sorte par avance la définition de Mitchell. L'auteur change dans sa pensée la réalité en un tableau qu'il « dé-peint » ensuite, en le faisant quitter son état d'image visuelle pour le transformer en une représentation verbale²¹. Le problème cependant persiste. Les deux « transmutations », du visuel et du pictural au verbal, gardent leur secret.

La notion de « copie » introduite dans le débat augmente la difficulté. Innokenti Annenski l'a dit : « On peut copier un tableau, mais comment [...] allez-vous rendre l'air, le feu ou un arbre directement sur une toile ?²² ». Il n'est pas plus facile de traduire dans des mots une « copie » du monde visible enregistrée par la pensée. Lessing voyait bien cette difficulté, qui distinguait entre les peintres qui travaillaient leurs paysages d'après la nature et ceux qui se servaient, pour le faire, des descriptions poétiques, telles *Les Saisons* de James Thomson ; la tâche des seconds lui semblait plus difficile et donc plus louable :

Il y a même des cas où l'artiste a plus de mérite à imiter la nature par l'intermédiaire du poète qu'à la copier immédiatement. Tel est le

20. Jerzy Faryno, *Vvedenie v literaturovedenie*, op. cit., p. 392.

21. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 62.

22. Jurij Annenskij, *Kniga otrazhenija*, Munich, Reprint, 1969 (1^e : 1906), p. 18.

peintre qui tire un beau paysage d'une description de Thomson, comparé à celui qui le prend dans la nature même. Celui-ci a son modèle sous les yeux ; celui-là est obligé de tendre son imagination pour le rendre présent à sa vue. Tous deux sont parvenus au beau, mais l'un d'après les impressions vives de ses sens, l'autre d'après les images faibles et incertaines que des signes arbitraires ont présentées à son esprit²³.

On peut tirer une analogie de cette réflexion en opposant deux poètes, celui qui décrit la nature d'après ses perceptions et/ou ses constructions mentales et celui qui s'inspire de la nature déjà saisie dans des signes visuels. Si cette analogie est valide, la « vue » mentale de Barthes se retrouverait à l'opposé de l'écphrase telle que définie par Mitchell. Notons encore que notre opposition montre la distance entre la description d'un paysage naturel et d'un paysage peint (d'un objet naturel et d'un objet artistique) : lorsqu'il représente la nature d'après un tableau, le poète nous parle non de celle-là, mais du langage pictural de celui-ci. Même si notre perception de la nature obéit aux codes que nous inculque notre culture (tel est certainement le sens de la thèse barthésienne), pour nous qui savons plus ou moins distinguer l'objet de sa représentation, les contraintes auxquelles se soumet le regard qui parcourt une vue naturelle ne sont peut-être pas moindres que celles qu'exerce sur lui un tableau, mais bien différentes.

Une lumière supplémentaire sur ce sujet est à chercher dans les observations de Jerzy Faryno sur la manière changeante dont l'art sélectionne et décrit la nature. La dentelle de coquelicots, les pétales d'iris, le vol d'un papillon, les ailes d'une libellule, la danse de feuilles et de nuages – le monde de la nature tel qu'il est perçu par le modernisme –, révèlent la prédominance d'une ligne sinueuse qui forme des percées profondes et des saillies étroites. Lorsqu'on reproduit un tel dessin naturel, le fond et la figure tendent à s'interpénétrer, leur opposition s'estompe, ce qui provoque comme résultat « le regard qui glisse [...], le palindrome, le langage transmental, chargés d'une sémantique du caractère variable, insaisissable de l'être²⁴ ». La nature offre à l'artiste, peintre ou poète, un éventail de modèles dans lesquels la forme visuelle et le discours métaphorique sont reliés si intimement qu'il n'est pas possible de reconnaître lequel des deux précède l'autre, comme dans la « vignette musicale » d'Elena Gouro. Et il faut dire que sous

23. Gotthold Ephraim Lessing, *Du Laocoon...*, *op. cit.*, p. 100.

24. Jerzy Faryno, *Vvedenie v literaturovedenie*, *op. cit.*, p. 288-292.

cet aspect, la différence entre l'objet naturel et l'objet artistique en tant que source de la description perd effectivement de sa pertinence.

Afin d'avancer dans notre réflexion, revenons à Zamiatine. Dans *Nous autres* (1920-21), les descriptions « axonométriques » de la Ville Unique, souvent vue d'en haut – « les rues impeccablement droites, le verre des chaussées tout arrosé de rayons, les divins parallélépipèdes des habitations transparentes », « des coupoles bleues, des cubes de glace en verre »²⁵ –, font penser aux « proums » (*proekty utverzdenija novogo* : projets d'affirmation du nouveau) du constructiviste-suprématisiste El Lissitzky, qui datent de la même période. Ont-ils inspiré l'écrivain ? Cela paraît peu probable, le public en prend connaissance plus tard, vers 1923-1925, de même que les travaux tridimensionnels de Malevitch, ses « architectones » et « planites ». Au lieu d'attribuer à Zamiatine un don de clairvoyance, on pensera jusqu'à preuve du contraire que ses descriptions ne reproduisent pas des « représentations visuelles » préexistantes. Elles extrapolent verbalement des clichés tout aussi verbaux en provenance des utopies socialistes, depuis le « palais de cristal » de Tchernychevski (qui réinventait très librement son prototype architectural londonien) jusqu'aux panoramas aériens de H. G. Wells.

Zamiatine recrée non pas des images qu'il aurait vues, mais une logique interne de la restructuration avant-gardiste du monde, il pousse à sa limite le rêve de la totale transparence des choses et de l'intercommunication qui s'incarne dans la géométrie des formes « idéales » et dans le *topos* de la « maison de verre », très courant de l'époque.

Encore un exemple : dans sa nouvelle *Le Film gâché* (*Isporčennyj Fil'm*, 1922), Ilya Ehrenbourg fait plus qu'exploiter la forme de scénario, il fait encadrer sur la page les répliques des personnages pour qu'elles ressemblent aux cartons des films muets, comme le faisait déjà Jules Romains dans son roman cinématographique *Donogoo Tonka* (1919), qui a produit une forte impression en Russie²⁶. Le mimétisme d'Ehrenbourg emploie des moyens typographiques. Il prolonge la tradition futuriste pour laquelle le

25. Eugène Zamiatine, *Nous autres*, trad. par B. Cauvin-Duhamel, Paris, Gallimard, 1971, p. 19, 128.

26. Traduit en russe dès 1922. Voir mon article consacré à la « prose cinématomorphe » : Leonid Heller, « Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie », *CiNéMAS. Revue d'études cinématographiques* (Montréal), 11/2-3, 2001.

mot ajoutait à toutes ses autres caractéristiques celle d'être un signe graphique ; en tant que tel, le mot possède une valeur esthétique et peut entrer dans des compositions visuelles indépendamment non seulement de son signifié, mais également de son signifiant dans sa forme habituelle, canonique ou institutionnalisée. En même temps, cette pratique remonte à l'ancienne tradition des poèmes figurés et d'autres jeux avec la matière (typo)graphique qui font naître des formes visuelles sans nécessairement reproduire celles qui existent.

Les répliques encadrées dans le récit d'Ehrenbourg ne décrivent pas des « représentations visuelles ». Le principe ecphrastique y opère-t-il toujours ? Oui, selon moi, car il s'agit de manipuler le matériau littéraire non pas simplement pour solliciter la perception optique – toute page imprimée ou manuscrite en fait autant –, mais pour susciter chez le lecteur des sensations qui simulent celles que produit un art visuel. Une telle interprétation reste assez éloignée de la formule de Mitchell.

Nos exemples montrent que, dans le modernisme, l'ecphrase prend corps de diverses manières ; elle ne dépend pas directement d'images visuelles préexistantes, et le potentiel des représentations littéraires s'avère plus riche que leurs capacités lexicales au sens étroit du terme. Ceci doit être vrai pour d'autres époques. En tout cas, après avoir marqué avec brio le modernisme russe animé par son utopie de la synthèse des arts, la pratique de l'ecphrase s'est étendue en prouvant son utilité et sa fertilité à l'époque du *samizdat*, du postmodernisme, du postsoviétisme. Comme on l'a dit, les choses ne se passent pas autrement en Occident. C'est sa présence permanente dans la littérature contemporaine, et non seulement la passion théorique, qui fait que l'on discute tant de sa définition.

Mieke Bal, artiste hollandaise, auteur de travaux narratologiques et sémiotiques qui font autorité, a écrit également sur diverses formes d'intermédialité et d'interaction entre les arts. Son grand sujet est l'opposition de la parole et de l'image ainsi que les moyens de la surmonter. Il faut lire les productions d'arts visuels comme autant de livres, alors que l'on doit regarder les écrits littéraires qui en appellent en permanence au sens de la vision du lecteur. Mieke Bal lit ainsi les tableaux de Rembrandt, en faisant une analyse méticuleuse de leurs structures narratologiques, leurs motifs et figures rhétoriques²⁷. Ensuite, le cycle proustien est relu et l'attention se concentre sur les endroits où apparaissent des objets

27. Mieke Bal, *Reading « Rembrandt », Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

d'art ; leur structure interne et fonctionnalité narrative sont décortiquées avec l'aide de tout un arsenal de conceptions récentes, à commencer par la théorie du genre. La question de l'ecphrase n'est pas posée ouvertement – ou plutôt, Bal la pose sans employer le terme, implicitement, parfois sous la forme d'un paradoxe ou d'une inversion. Ainsi voit-t-elle en Chardin un « lecteur de Proust » : les deux attachent une grande importance au contraste entre le raffinement des constructions spatiales et la platitude au sens propre de la représentation bi-dimensionnelle et au sens figuré de la banalité du représenté :

Tout comme notre écrivain, Chardin décèle avec beaucoup de finesse les tensions insolubles qui accompagnent la perception d'un sujet non pas immatériel, mais plongé dans ce monde qu'il ressent. [...] C'est pourquoi on peut dire qu'il « suit » Proust : son œuvre retentit de l'écho des problèmes que se posait l'écrivain²⁸.

La méthode de Bal, sorte de chiasme épistémologique – la peinture étudiée comme la littérature, la littérature comme la peinture –, permet de montrer que les stratégies artistiques des disciplines-sœurs sont plus que comparables, elles s'interpénètrent. Ce n'est pas un hasard si un art se trouve intégré à un autre, c'est une règle : en empruntant un autre chemin, Krieger est arrivé à la même conclusion. L'ecphrase apparaît comme un facteur parmi ceux qui déterminent le fonctionnement de chacune des deux disciplines.

Mitchell critique aussi bien la méthode comparée que la sémiotique et avance des arguments différents, mais encore plus forts, pour soutenir une position finalement très semblable. Il a été le premier à annoncer le « virage pictural », *pictorial turn*, du postmodernisme²⁹ : le modèle grammatologique de la culture dans lequel l'écriture jouait le rôle principal cède sa place au modèle qui privilégie la visualité et ses codes. La voie est ainsi ouverte à ceux qui mettent la « culture visuelle » au centre de la compréhension actuelle du monde³⁰.

Bien évidemment, les phénomènes qui intéressent tout d'abord Mitchell sont ceux qui associent la parole et l'image et la parole, *image/textes* selon sa terminologie. Il renouvelle l'approche de

28. *Ibid.*, p. 46.

29. William J. Thomas Mitchell, *Iconology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

30. Voir Nicholas Mirzoeff (éd.), *Visual Culture Reader*, New York – Londres, Routledge, 1998.

l'ecphrase, qui joue un rôle important dans sa théorie de l'image. L'« attraction ecphrastique », comme il l'appelle, est un aspect de l'interaction des arts qui passe par trois stades. Le premier, l'*indifférence* ecphrastique, correspond à la situation habituelle lorsque l'impossibilité de rendre le visible par la parole est une évidence. À un moment, l'*espoir* ecphrastique naît ; on commence à croire que le désir peut être comblé, l'opposition entre la parole et l'image abolie et que le mot peut atteindre l'état idéal de signe naturel dont parlait Krieger. L'ecphrase apparaît alors comme un principe général de l'esthétisation du discours verbal ; la plupart des travaux sur le sujet abordent ce stade. Vient après celui de l'*angoisse* ecphrastique le sentiment que la réalisation de l'ecphrase, l'annulation de la barrière entre le verbal et le visuel, entraînera l'écroulement de toutes les autres délimitations. C'est cette angoisse qu'exprime Lessing et qui est selon Mitchell de la même nature que la peur de la castration, la peur de la différence sexuelle.

Les rapports de genre constituent une de ces « figures de différence dans lesquelles la dialectique de l'imagetexte puise son énergie³¹ ». Il en existe d'autres : les conflits entre l'archaïque et le nouveau, l'Histoire et la vie privée, l'ordre social et la révolution, etc. On voit que Mitchell, semblable en cela à d'autres représentants de la « théorie critique », examine surtout des présupposés idéologiques³². Dans tous ces cas l'ecphrase incarne le combat pour dominer l'« Autre », dit Mitchell. La visualité est cet élément dont l'altérité est surmontée par la parole mais dont celle-ci a besoin pour affirmer son identité.

Le sémioticien Jerzy Faryno se rapproche de Mitchell par son insistance sur le côté constructif, dialectique de l'ecphrase (ni aporique donc, ni paradoxal), mais reste dans le domaine de l'esthétique :

Un art est introduit dans un autre art pour une raison importante de plus. Ce procédé permet de discréditer ou, inversement, de postuler tel ou tel autre « langage », c'est-à-dire tel ou tel autre système de modélisation du monde. L'œuvre de ce type permet de faire toute la lumière sur les positions sémiotiques de son auteur, son interprétation

31. William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory...*, *op. cit.*, p. 180-181.

32. Un peut mettre sur la liste de telles « figures de différence » le conflit entre le « national » et l'« étranger », qui est souvent thématiqué dans la tradition russe de l'ecphrase.

du rapport du signe au signifié, sa compréhension de la catégorie même d'« œuvre d'art »³³.

Je ne peux résister à la tentation d'illustrer cette thèse, que je partage, par un exemple qui montre comment une « incorporation » ecphrastique peut s'autodétruire.

Le même jour, dans la soirée, on donnait un opéra italien au nouveau théâtre, décoré en style oriental. Vorontzoff, installé dans sa loge, aperçut à l'orchestre la silhouette imposante de Hadji Mourad, boitillant et en turban. Accompagné de Loris Melikoff, un aide de camp de Vorontzoff attaché à sa personne, il prit place au premier rang. Il écouta le premier acte avec une dignité musulmane tout orientale, sans trahir le moindre étonnement, l'air parfaitement indifférent. Ensuite il se leva et observa tranquillement les spectateurs avant de quitter la salle, attirant sur sa personne l'attention de tout le public³⁴.

Tolstoï ne dit mot du spectacle lui-même. Mais la redondance de la dernière phrase (rectifiée en français avec la suppression de la répétition du mot « spectateurs », traduit par « public » à sa deuxième occurrence, ce qui souligne encore davantage la « maladresse » de l'original) démasque la joliesse factice (d'opéra) et rend d'une manière indirecte mais juste la « compréhension de l'art » tolstoïenne. C'est un exemple parfait du « procédé négatif » (*minus-priëm* lotmanien), d'une incorporation en creux, qui se lit dans le contexte du culte de l'opéra-œuvre d'art total (*Gesamtkunstwerk*) wagnérien et des attaques de Tolstoï contre les conventions artistiques.

Faisons un bilan préalable de ce qui a été dit. La visualité se cache dans différents aspects du discours verbal de même que les arts plastiques réservent dans leurs productions de la place pour la narrativité. Les conceptions de Krieger, Faryno, Bal, Mitchell sont différentes, mais elles accordent toutes à l'ecphrase un rôle qui va bien au-delà de l'ornement narratif ou de l'exercice rhétorique : elle est vue comme un principe de génération du texte et une affirmation paradoxale de la parole. Elle revêt donc quelque chose de bien plus qu'une procédure (analogique) de transfert du message d'un système de signes à un autre. Elle préside à l'adaptation de règles particulières du travail avec le matériau artistique, de procédés de composition, de stratégies sémiotiques et

33. Jerzy Faryno, *Vvedenie v literaturovedenie, op. cit.*, p. 376.

34. Lev Tolstoï, *Hadži-Murat* [Hadji-Mourat], *Sobranie sočinenij v 12 t.* [Œuvres en 12 tomes], t. 12, M., Goslitizdat, 1959 (1^e : 1912), p. 278.

symboliques : une transposition créative plutôt qu'une traduction, si cette dernière présuppose la présence d'un texte initial sans lequel l'opération ne peut pas se faire.

Si le terme d'ecphrase s'applique au domaine classique des interactions entre la littérature et les arts visuels, « disciplines-sœurs », des échanges semblables s'observent ailleurs. En suivant l'idée mitchellienne du discours verbal qui s'affirme en surmontant l'Autre, des chercheurs étendent les rapports d'intermédialité – le terme apparaît dès les années 1960 – aux processus analogues qui relient les arts les plus différents³⁵. Les échanges notamment entre la musique et la littérature sont étudiés depuis longtemps – l'organisation du phrasé et de la composition poétiques selon les règles de la musicalité ou, inversement, l'adoption par la musique de procédés de construction de l'intrigue, de l'espace multidimensionnel, du personnage³⁶. Les intervenants au colloque de Lausanne, outre l'« ecphrase musicale » – représentations littéraires ou picturales de la musique –, abordaient les descriptions de l'architecture chargées de la fonction ecphrasique, les citations du portrait peint dans le drame théâtral, l'« ecphrase filmique » quand les films, non contents d'inspirer la littérature, en deviennent le matériau, comme dans le roman cinématographique des années 1920, ou bien quand la parole du bonimenteur accompagne la projection d'un film muet³⁷. Tous les croisements sont possibles et l'on en étudie déjà un bon nombre.

Sont-ils tous ecphrastiques ? Le manque de coordination est le talon d'Achille de la recherche actuelle. Ainsi, nous avons parlé de l'échelle *citation-incorporation-transposition* ; il serait utile de la corrélérer à d'autres types de relations intermédiales. Prenons les catégories dégagées par Hans Lund : *combinaison*, ou inclusion dans l'œuvre de diverses formes artistiques, comme lorsque le texte rencontre l'image dans un livre illustré ; *intégration*, ou façonnage visuel de la parole écrite, comme dans les poèmes figurés ; *transformation*, enfin,

35. Voir par exemple Peter Wagner (éd.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin – New York, de Gruyter, 1996.

36. Voir par exemple, Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego* [La musicalité pour le littéraire], Wrocław, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2001 et *Id.* (éd.), *Muzyka w literaturze* [La musique en littérature], Krakow, Universitas, 2002.

37. Voir par exemple Valérie Pozner, « Kino-ekfrasis: po povodu kinokommentarijev v Rossii » [La ciné-ecphrase : à propos du ciné-commentaire en Russie], in Leonid Heller (éd.), *Ekfrasis...*, *op. cit.*, p. 152-161.

où la description verbale d'un objet d'art visuel³⁸. Il est évident que seule la troisième catégorie peut accueillir l'ecphrase comprise selon sa définition classique.

La typologie de Lund n'avait pas l'ambition d'être exhaustive. Je me permets de la mettre en regard avec ce qui a été dit plus haut en me rapprochant de la conclusion.

L'écriture cinématomorphe d'Ehrenbourg illustre un échange entre les arts – un travail de référence, d'imitation, de stylisation, d'adaptation d'une poétique élaborée dans une autre discipline artistique et pour un autre médium. On peut y trouver des éléments de la transformation selon Lund, mais également de la combinaison et de la citation. Les rapports sont symétriques : le cinéma puise en permanence dans la littérature, et Ehrenbourg a contribué à cet échange en écrivant sur et pour le cinéma. On dira qu'il s'agit ici de l'*intermédialité* au sens étroit du terme.

L'utopie wagnérienne de l'œuvre d'art totale et la théorie des correspondances baudelairienne se conjuguent pour influencer le modernisme tout entier et définir un de ses axes évolutifs, la recherche de la synthèse des arts. En promoteur du synthétisme, Zamiatine anticipe sur certaines thèses de Mieke Bal lorsqu'il s'attache à formuler, pour l'œuvre littéraire, les rapports entre ses différentes composantes que l'on dirait aujourd'hui intermédiales :

L'art [dynamique] du discours littéraire [...] est le sommet de la pyramide, le foyer dans lequel sont concentrés les rayons de toutes les autres formes d'art. En effet, vous trouverez des éléments architecturaux et, de plus, dans la littérature d'une époque donnée, vous retrouverez toujours le style architectural de cette époque [...]. Les peintres du mot n'ont pas une palette de couleurs moins riche que les peintres du pinceau [...]. Et peut-être l'élément musical entre-t-il dans le discours littéraire encore plus nettement que d'autres formes d'art [...] ³⁹.

La littérature serait donc un art « intégral » qui invite toute sorte de citations, incorporations, moments ecphrastiques. La vignette de Gouro correspond bien à l'idée de Zamiatine.

Il va de soi que d'autres arts revendiquent le statut qu'il accorde à la littérature. Eisenstein milite pour que le cinéma devienne un art suprême englobant tous les autres. Tous les arts, statiques et

38. Hans Lund, *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992.

39. Evguéni Zamiatine, *Le Métier littéraire : portraits, études et manifestes. Cours sur la technique de la prose littéraire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 236.

dynamiques, contribuent à la construction du Palais de l'Avenir qui inspire les artistes des *Vkboutemas*. Vassily Kandinsky imagine l'architecture comme l'art synthétique par excellence ; la Maison de la Grande Utopie « accueillera tous les arts, aussi bien ceux qui existent réellement que ceux dont on rêve⁴⁰ ». D'une manière toute particulière, El Lissitzky soumet à l'idée architecturale l'art graphique, la typographie, le montage cinématographique. D'autres exemples sont faciles à trouver. Nous voyons dans l'opéra wagnérien le modèle de cette structure hiérarchique des relations intermédiaires, avec une ou deux disciplines principales qui mènent l'ensemble et d'autres, auxiliaires, qui participent à la réalisation de l'œuvre. Une telle structure admet la citation, mais il est difficile d'y voir entrer l'écphrase au sens propre.

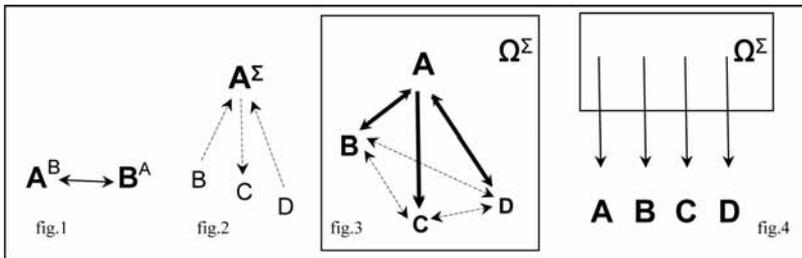
Avant la révolution, Kandinsky imagine différemment son art intégral ou total. Il faut en parler car sa conception intermédiaire est d'une étonnante actualité à l'époque des formes virtuelles et électroniques : pour s'en convaincre, il n'y a qu'à voir le nombre de récentes mises en scène et interprétations sur Internet de sa « pièce » *Der gelbe Klang* (1912). Son idée centrale, d'inspiration anarchiste, part de la critique du principe wagnérien de mise en avant des arts dominants. Il rejette la hiérarchisation et conçoit une *combinaison* de différentes disciplines artistiques où chacune d'elles – musique, danse, mouvement de volumes et de formes, jeu de lumières et de couleurs, récitation vocale – évolue d'une manière autonome, en suivant des lignes indépendantes, non reliées entre elles. À la suite de leur collaboration créatrice libre émerge la synthèse comme un ensemble de sensations vécues⁴¹. L'effet de résonance ou d'écho est ici également possible, cela va de soi. Mais les différentes formes de citations, d'intégrations ou d'incorporations sont comme neutralisées par l'activité parallèle de l'Autre, dont l'altérité n'est aucunement surmontée, mais est acceptée et saluée comme une collaboration solidaire. La vision du monde anarchisante, « kropotkinienne », répond ici à la vision marxiste.

Les schémas qui suivent illustrent ce qui vient d'être dit. La figure 1 montre l'échange équivalent, du genre dont parle Ehrenbourg, entre deux arts A et B, où chaque discipline intègre

40. Vasilij Kandinskij, *O « Velikoj Utopii »* [De la « Grande Utopie »], *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Œuvres choisies sur la théorie de l'art], t. 2, M., Gileja, 2001 (première édition : 1918), p. 34.

41. Vasilij Kandinskij, *O sceničeskoj kompozicii* [De la composition scénique], *Izbrannye trudy po teorii iskusstva, op. cit.*, t. 1, p. 246-247.

des éléments de l'autre (A^B et B^A). La figure 2 schématise la « pyramide des arts » selon Zamiatine, où le symbole A^Σ renvoie à l'art « intégral » (la littérature). Le spectacle total wagnérien, avec ses interactions hiérarchisées entre les arts, apparaît sur la figure 3. Enfin, le schéma de la figure 4 présente la synthèse kandinskienne, dans laquelle chaque art garde son indépendance. Dans les deux derniers schémas, le signe Ω^Σ symbolise l'art plurimédial total ou monumental, résultat de l'interaction synthétique.



Pour terminer, je voudrais proposer non pas tant une synthèse des positions évoquées qu'une approche pour tenter de distinguer leurs points communs. Il me semble qu'à commencer par Lessing et même par les rhéteurs de l'Antiquité, tous les auteurs considèrent l'ecphrase comme une *complication*, une aspérité dans la texture de l'œuvre artistique : tantôt freinage de l'intrigue, tantôt écart dans la composition du discours, tantôt rupture de la fonction reconnue, canonique, de la parole. Je choisis à dessein mes termes dans le vocabulaire du formalisme russe. Telle est en effet la conclusion de cet article, suggérée par son intitulé : c'est dans le vocabulaire formaliste que l'on trouve la définition la plus simple de l'aspect fonctionnel le plus essentiel de l'ecphrase.

Je me permets de simplifier à outrance la théorie formaliste afin de la réduire à quelques points qui permettent de formuler ladite définition. En observant l'objet-Monde, l'art observe avant tout ses propres instruments. Il rend sensible le processus de la construction de l'œuvre, offre la possibilité de vivre la création des objets d'art ; ce vécu artistique fait se renouveler, par analogie ou par la voie de contamination, la vision de l'objet-Monde en tant que réalité. Ainsi, contrairement à l'idée reçue sur l'isolement, l'autotélisme, la fermeture sur soi de l'objet formaliste, le formalisme reconnaît à l'art une force performative capable de transformer celui qui le perçoit et le vit. Dans son travail, l'art rejette le principe de l'économie d'énergie. Il emploie des procédés

de complication de la forme, le freinage, la décanonisation, afin de bousculer le système des formes établies, fait appel à la « défamiliarisation » pour rompre la perception automatisée du monde et de l'art. Un rôle clé dans cette poétique formaliste de complication est dévolu au principe de la mise à nu du procédé (*obnaženie priëma*). On peut même dire que, pour le formalisme, ce principe est central dans l'acte de la création – sa réalisation impose les règles d'auto-réflexion et d'auto-régulation, désinstalle d'une manière impromptue, inattendue, ou bien brouille systématiquement l'illusion de la réalité, empêche de confondre l'art et le non-art ; il détermine les mécanismes qui dynamisent l'art.

L'ecphrase est certainement l'un des moyens littéraires les plus efficaces de la mise à nu du procédé. Cette définition contient, me semble-t-il, l'essentiel des conceptions décrites ici.

Université de Lausanne