



Disputes intermédiaires : le cas de l'*ekphrasis*

Controverses

- Liliane Louvel

L'*ekphrasis* : pour une « discipline » intermédiaire

A deux reprises, Bernard Vouilloux discute la pratique de l'*ekphrasis* qui étend la notion à un corpus plus large. Dans *La Description de l'œuvre d'art*¹, il formule une première fois cette critique qu'il reprendra dans un ouvrage ultérieur paru en 2011. Après avoir reproché à W. J. T. Mitchell sa définition de l'*ekphrasis* : « *the verbal representation of visual representation* » dans *Picture Theory* - car non seulement il l'applique à la description du bouclier d'Homère au chant XVIII de l'Iliade « mais aussi à des poèmes comme l'*Anecdote of a Jar* de Wallace Stevens (...) l'*Ode on a Grecian Urn* de Keats etc. » -, il ajoute :

plus significativement encore Liliane Louvel ; qui travaille principalement sur les littératures anglo-saxonnes, se réclame de l'ouvrage consacré par Murray Krieger à l'*ekphrasis* (invoqué déjà par Mitchell) pour appliquer la notion aussi bien à certaines descriptions des *Salons* de Diderot qu'à des passages du *Portrait of a Lady* de Henry James. Cet usage est doublement contestable : il réduit abusivement l'*ekphrasis* à la seule description des œuvres d'art et il l'étend indûment aux littératures modernes. L'*ekphrasis* ne peut être dissociée ni du

¹ B. Vouilloux, *La Description de l'œuvre d'art*, Actes du colloque organisé par Olivier Bonfait à la Villa Médicis en 2001, Académie de France à Rome, Somogy, 2004, pp. 153-184, et en particulier pp. 154-155.

corpus rhétorique qui en a pris en charge la théorisation, ni des pratiques littéraires que ce corpus présuppose, accompagne ou fonde².

Arrêtons-nous un instant sur cette critique qui semble viser à figer les choses et les arrêter dans le temps. L'*ekphrasis*, à en croire Bernard Vouilloux, ne peut se dissocier de son corpus rhétorique, quid alors d'autres figures et tours de pensée fondées au creuset de la rhétorique ? Elle ne pourrait non plus être dissociée des pratiques littéraires où elle a pris corps ? Et ô scandale s'appliquer à de la prose et pire encore de la prose anglo-saxonne ! C'est oublier aussi que le discours rhétorique vient après la mise en mots du discours sur les mots du discours et son art et donc peut s'appliquer à d'autres discours ; ce que font l'ensemble des figures et autres tropes. C'est aussi oublier que la pratique peut fonder l'usage si justement cet usage est pratique. Question de pragmatique aussi.

Rappel de la définition de l'*ekphrasis*, selon les origines de l'Antiquité grecque

L'*ekphrasis* fournit le plus haut degré de picturalisation du texte. Murray Krieger avec *Eckphrasis*³ a bien rebalisé le terrain. L'*ekphrasis* était un exercice littéraire de haute volée visant à décrire une œuvre d'art, à effectuer le passage entre le visible et le lisible, comme l'exemple canonique de la description du bouclier d'Achille par Homère, permettant ainsi de décrire la guerre de Troie. L'*ekphrasis* prolonge l'*ut pictura poesis*, met en scène son principe pour ainsi dire. Le bouclier d'Achille, arme contre la mort, figure apotropaïque, emblématique bien le détour de l'art. Pour Murray Krieger, il représente un « art au second degré ». Représentation d'une représentation, il montre la distance, celle de l'acte théorique, auto-réflexif, signe non naturel d'un signe non naturel imitant un objet naturel. L'*ekphrasis* comme principe poétique affiche l'être de poésie du poème. Il est une synthèse à l'instar de celle évoquée par Simonide de Céos, peinture parlante, poésie muette : la poésie fait donc parler l'œuvre d'art.

² B. Vouilloux, *Le Tournant artiste de la littérature française*, Paris, Hermann, 2011, pp. 32-33.

³ M. Krieger, *Eckphrasis*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

Prolongeant la comparaison (le *paragone*) entre les arts sœurs et l'*ut pictura poesis*, l'*ekphrasis*, *ek-phraso* signifiant « ex-primer » comme Ruth Webb le rappelle⁴, définie à l'origine comme « description étendue d'un objet en termes vifs et animés », vit son usage restreint à celui de la description d'objet d'art (peinture ou sculpture) qui, riche et détaillée, semblait lui donner vie. Elle dotait un objet muet de la capacité de la parole comme l'étymologie en témoigne : la peinture muette commençait à parler. « *Prosopopeial ekphrasis* » pour Heffernan : « *envoicing* » pictures, signifie donner voix aux images. C'était l'oreille au service de l'œil, domaine plus large traditionnellement réservé à l'*enargeia*, procédé rhétorique qui consistait à donner une vive description à l'intention de l'œil interne. Utilisée par les orateurs et les avocats, l'*enargeia* était censée dépeindre la scène de manière à amener les juges à prononcer un verdict favorable. L'*enargeia* parfois finit par se confondre avec l'*ekphrasis* en tant que principe poétique, l'*ekphrasis* voyant son champ se réduire davantage au grand dam des puristes...

Dans *Ekphrasis*, ouvrage complet qui prolonge le travail de J. W. T. Mitchell sur l'iconologie, Murray Krieger commence par donner les exemples canoniques des boucliers ayant servi de prototypes à la description ekphrastique⁵, avant d'examiner les théories qui ont accompagné la joute interminable baptisée *paragone* par Vinci. La description du bouclier d'Achille par Homère puis celle du bouclier d'Enée par Virgile sont bien des descriptions d'œuvres d'art fictives puisque les boucliers resteront mythiques. L'artifice rhétorique sert à suspendre l'action en cours tout en présentant d'autres actions, héroïques, censées être sculptées sur les boucliers. Remarquons que nous nous trouvons là en présence de l'une des fonctions de la description narrativisée, nous aurons l'occasion d'y revenir. Murray Krieger propose deux reproductions de boucliers, l'une, d'après une gravure de Vleugel reproduite pour l'*Iliade* de Pope, et qui figurait dans l'*Apologie d'Homère et le bouclier d'Achille* de Jean Boivin (Paris 1715), l'autre, d'après une photographie du bouclier de Flaxman, consiste en un bas relief en argent plaqué sur un moule en plâtre, datant de 1821 (Huntington Library)⁶. Ces « boucliers d'Achille » témoignent de l'effort d'artistes

⁴ R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, 2009.

⁵ M. Krieger, *Ekphrasis*, *Op. cit.*, note 10.

⁶ *Ibid.*, XIII.

pour donner vie à ce qui n'était qu'un bouclier textuel, ceci dans ses moindres détails. Juste retour des choses attestant du va-et-vient entre texte et image.

La forme circulaire du bouclier produit un récit circulaire, celui de l'injure faite à Achille et du renoncement à la vengeance du héros, comme plus tard l'*Odyssée* récit d'un « périple », navigation en forme de boucle. Où l'on voit que la spatialisation du récit joue un grand rôle et que l'on peut noter à la suite de Murray Krieger, l'importance des métaphores spatiales dans le discours littéraire : on parle de « structure », de « cadres », de « circularité », de « miroirs », de « mise en abyme », de « chiasmes », de « figures » de « construction », d'antithèses, de « parallèles », d'« ouvertures », de « montées », de « sommets » et de « chutes », de « blancs » typographiques, de « texture », d'« images », de « période carrée », comme l'attestent les anciens livres de rhétorique. On parlait de « lieux communs » à la Renaissance, remontant à la tradition cicéronienne de l'éloge, pour codifier et dresser la liste des clichés et des formes à employer dans les discours. Ceci révèle peut-être l'importance du visuel dans la lecture qui fait de l'image textuelle ce qui reste dans l'œil du lecteur une fois le livre posé : des dispositifs, des « cadres », des scènes, des lieux, des atmosphères.

Murray Krieger retrouve la circularité de l'*ekphrasis* canonique dans un autre modèle archéo-littéraire, celui de l'urne funéraire comme dans « *Ode on a Grecian Urn* » de Keats, ou encore chez Donne, Shakespeare, T. S. Eliot, Faulkner⁷. La fécondité de la forme circulaire de l'urne grecque en tant que principe de modélisation - contenant qui mime son contenu puisque l'urne contient les cendres du défunt - a été particulièrement bien montrée par Leo Spitzer dans son étude de l'« *Ode on a Grecian Urn* » de Keats⁸. On en trouve un tout récent avatar dans un roman de Graham Swift *Last Orders*, dans lequel quatre compagnons du défunt exécutant ses dernières volontés, effectuent le voyage de Londres à Margate, afin d'y disperser ses cendres. Le livre, dans sa narration pulvérisée en une multiplicité de voix, quatre majeures auxquelles s'ajoutent des mineures, s'érige en urne funéraire contenant les bribes de la vie de Jack le boucher, que le lecteur peut reconstituer grâce au discours

⁷ L. Spitzer, « *The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar* », dans *Essays on English and American Literature*, édité par Anna Hatcher, Princeton, Princeton University Press, 1962, pp. 67-97.

⁸ M. Krieger, *Ekphrasis, Op. cit.*, Appendix 263-288, p. 271.

polyphonique. « *Dust unto dust, ashes to ashes* » (« poussière tu es... »). La rotondité de l'urne (en plastique) des « dernières volontés » se superpose sur le mode parodique à la rotondité du verre de bière du polysémique « *last orders* », dernière injonction rituelle présidant aux « dernières commandes », juste avant la fermeture du pub.

La forme de l'urne funéraire, fonctionne donc comme modèle paradigmatique de nombreux récits circulaires qui seraient, pour Murray Krieger, comme l'*ouroboros*, le serpent qui se mord la queue, forme de l'éternel retour. Il y voit un signe de clôture du récit moderne, ce contre quoi réagira le postmodernisme, refusant la clôture et le logocentrisme. Pour citer Derrida, du mot qui parle le monde, *the word/the world*. On connaît de nombreux exemples de ces récits « qui se mordent la queue ». Pensons pour notre part à l'anneau de Moebius de Barthelme dans *Welcome to the Funhouse*, à *Finnegan's Wake* dont la phrase ultime boucle sur l'incipit, à *Moon Palace* de Paul Auster. Autre emblème de la circularité de la structure, la roue, qui souvent comme chez T. S. Eliot, tourne et reste en place : « *That the pattern may subsist, that the wheel may turn and still/Be forever still* »⁹. Structuration de la pensée sur les axes du temps et de l'espace, abscisses et ordonnées sur lesquelles s'inscrit l'homme à la manière de la figure de proportions de Leonard de Vinci et l'homme de Vitruve.

L'*ekphrasis* donc, dans la grande tradition poétique, était une célébration, un hommage ; elle faisait partie du genre épideictique. Représentation d'une représentation, les enjeux de l'*ekphrasis* montrent qu'il s'agit d'une distance, d'un acte de théorie, d'auto-réflexivité d'un art qui montre un autre art. Signe non-naturel d'un signe naturel dans la grande discussion qui visait à diviser les arts selon les catégories du naturel (la peinture, médiate) et non-naturel (convention artificialité la poésie). L'insertion, l'inclusion dans le flux de la narration, d'un objet spatial, bouclier, urne, tableau, spatialise l'art du temps qu'est le récit et brouille les distinctions nettes effectuées par Lessing entre la peinture, art de l'espace et le récit, art du temps. Notons encore que Murray Krieger effectue une distinction entre deux types d'*enargeia*. On sait que l'hypotypose était l'une des formes du trope rhétorique de l'*enargeia*¹⁰. L'*enargeia* est, pour citer Murray Krieger, « *the capacity of words to describe with a vividness that, in effect, reproduces an object before our very eyes (i.e. before the eyes of the*

⁹ T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, cité par Murray Krieger, *Ekphrasis*, *Op. cit.*, p. 265.

¹⁰ A ne pas confondre avec l'*Penergeia* : la force de la présentation de l'argument.

mind) »¹¹. Pour Murray Krieger, le premier type d'*enargeia* consisterait à effectuer la vive description de l'objet de manière à le mettre sous les yeux du spectateur qui le voit de l'extérieur et donc reste à distance. Le but est de produire un équivalent verbal de l'objet. Dans le second type d'*enargeia*, il s'agit de pénétrer à l'intérieur du processus de représentation, être au plus proche du créateur en action, « rendre » ce qu'il a ressenti ce qui est à la source de son inspiration ainsi que, à l'autre pôle, « rendre » les sentiments du spectateur, son émotion. C'est la théorie de l'empathie avec le sujet, « la théorie expressive » de M. H. Abrams, que Murray Krieger définit à partir des écrits de Longin sur le sublime, d'où son succès auprès des romantiques. Ce second type d'*enargeia* permet de décrire, entre autres, les visions fantastiques qui n'existent que dans l'esprit du créateur. Intensité de la représentation visuelle dans *Enargeia I* et de la réaction émotionnelle dans *Enargeia II* qui va donc au-delà de la représentation mimétique qui occupe *Enargeia I*. Cette distinction nous paraît utile en ce qui concerne les différentes combinaisons possibles entre les pôles de la réception et de la production de l'œuvre, permettant à l'*ekphrasis* de se concentrer sur la description d'une image, du point de vue du spectateur, ou de passer de l'autre côté du miroir, du point de vue du créateur, ce qui change les données textuelles et fait bouger les enjeux.

L'*ekphrasis* et ses manières

Pour Philippe Hamon, l'*ekphrasis* est le lieu où se concentrent les figures, métaphores, synecdoques, la description du tableau est vue alors comme « discours de l'autre »¹², insertion d'un élément hétérogène entre-deux. Pour Roland Barthes encore le « morceau brillant » avait « sa fin en soi » et était un « morceau détachable » ce qui est effectué par les effets de cadrage déjà à l'œuvre dans la « description picturale »¹³. A la différence de l'hypotypose, qui narrativise la référence diluée au pictural et reste dans le mouvement, le *tableau-vivant*, l'*arrangement esthétique*, la *description picturale* et l'*ekphrasis* ralentissent à des degrés divers le tempo du texte. Notons que l'hypotypose, mode hybride entre narration et description, joue le rôle de charnière

¹¹ M. Krieger, *Ekphrasis*, *Op. cit.*, p. 68.

¹² Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, pp. 46 et 52.

¹³ R. Barthes, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Roland Barthes et al, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 84.

entre les types proposés car, en amont (*effet-tableau, vue pittoresque*), il revient au regard du lecteur (ou du critique) de déceler, à juste titre ou pas, le pictural dans le texte, tandis qu'en aval, le pictural est encodé dans le texte du fait d'un personnage ou d'un narrateur, et le lecteur est alors fondé à parler de picturalité.

L'*ekphrasis*, appartenant au genre épideictique, ce que Philippe Hamon nomme « le contre-don sémiologique, sous forme d'un texte, dû par la collectivité qui délègue le descripteur pour ce faire, et rendu à quelque donateur de bienfait (roi, nature, Dieu, etc.) »¹⁴. Elle mêle donc à la fonction référentielle, une fonction conative, que l'on voit aussi apparaître dans l'un des modes descriptifs classiques, la *prosopopée* qui fait parler l'absent d'où l'*apostrophe* et le *dialogisme*.

Et la *prosopopée* est l'un des points forts de la discussion lancée par James Heffernan à propos de l'*ekphrasis* et du travail de Krieger¹⁵. Il dresse alors une ligne bien nette entre leurs deux approches. La sienne se veut plus rhétorique et il se déclare clairement en faveur de la qualité dynamique de l'*ekphrasis* refusant de la concevoir comme un moment figé (*frozen*) du texte, point que je partage tout à fait. De manière intéressante, il avance que pour lui « ce qui a maintenu vivante l'*ekphrasis* est son énergie paragonale »¹⁶. Pour James Heffernan, l'*ekphrasis* est « un mode poétique tout aussi ancien qu'il dure »¹⁷. Il la conçoit aussi en termes de genres (*gender*) un point que j'ai aussi critiqué¹⁸ : l'image (la description) est vue en termes féminins tandis que le langage (le récit) est proche du masculin (cf. Lessing). James Heffernan étudie surtout l'*ekphrasis* en relation avec la poésie, son lieu idéal en quelque sorte. Je m'intéresse davantage à la fiction, ce qui peut produire des formes différentes d'*ekphrasis* produisant et répondant à diverses manières de lire/travailler.

Pour James Heffernan, il s'agit davantage d'un « mode » que d'un genre. La figure fonctionnerait selon quatre modalités : conversion, friction, *paragone*, vocalisation de type *prosopopée*¹⁹. De simple ornement jusqu'à être un « morceau

¹⁴ Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *Op. cit.*, p. 10.

¹⁵ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words, The Poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago University Press, 1993. Voir aussi H. Miller, *Illustration*, London, Reaktion Books, 1992 ; P. Wagner, *Icons-Texts-Iconotexts*, Berlin, De Gruyter, 1996.

¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁸ Voir L. Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010.

¹⁹ J. A. W. Heffernan, *Museum of Words, Op. cit.*, p. 136.

détachable » comme Roland Barthes le rappelait, voire occuper un poème tout entier, l'évolution de l'*ekphrasis* est aussi liée à la création et à l'évolution des musées selon James Heffernan, remarque stimulante s'il en est²⁰. C'est que l'ouverture des musées a permis de montrer les œuvres à un plus grand public et a également entraîné la production d'ouvrages à partir de commandes de musées (la National Gallery, la Tate Gallery de Londres, la National Gallery de Dublin par exemple) ou inspirés par les œuvres contenues dans les musées des Beaux-Arts, Brueghel et Van Gogh étant de grands favoris.

Représenter les œuvres d'art par le langage, c'est opérer un sur-codage, présenter une seconde fois le monde sensible déjà représenté, les apparences d'apparences pour évoquer Platon. L'image artistique dans le texte prendra valeur d'*épistémé*, une valeur heuristique. Elle sera toujours du « déjà là », du « pré-construit » pour emprunter leur langage aux linguistes. Elle apparaîtra donc comme lieu de renforcement du sens, de sur-saturation esthétique. Ce qui nous amènera à poser l'image artistique, comme trope, comme « figure » à part entière de l'*enargeia* dont l'hypotypose et l'*ekphrasis* sont des formes particulières.

Notons enfin que selon les règles de l'*ekphrasis*, décrire une œuvre d'art de manière si vive qu'elle semble placer l'objet sous les yeux, l'animer, ouvrirait la voie à l'art fantastique et gothique, qui ne se privera pas de faire parler les tableaux, d'animer les statues, faisant descendre les personnages de leur piédestal, voire de leurs cadres, comme dans *The Castle of Otranto* de H. Walpole. Sans parler de discours qui réveillent les morts et laissent derrière eux des demeures fendues de haut en bas sur le point de s'écrouler dans les eaux sombres d'un étang (E. A. Poe, *The Fall of the House of Usher*).

Pour répondre donc à Bernard Vouilloux, il fallait bien un terme pour désigner la description d'une œuvre d'art et la différencier de la description d'autres objets sans destination artistique avérée. Car il n'y a pas d'autre mot pour ce mode littéraire qu'il convient cependant, il me semble, de différencier de l'hypotypose. C'est donc une nécessité et une convention, proposées, entre autres, par le versant anglo-saxon de la critique et adoptées par la critique française.

²⁰ *Ibid.*, p. 137.

Nuances du pictural : proposition de gradation (bref rappel)²¹

La puissance pragmatique de la notion semble s'imposer de fait. La pratique anglo-saxonne l'emporte sur les origines. Force nous est de constater que l'*ekphrasis* dure ; elle a évolué, elle est une forme plastique souple qui s'adapte aux différents media représentés et/ou supports.

Qu'est-ce d'abord que ce « pictural » dont la critique nous entretient ? Pour nous, ce serait l'apparition d'une référence aux arts visuels²² dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle. Ce qui pose problème souvent c'est le caractère, subjectif et discutable d'approches sur le mode du : « *comme si* c'était des tableaux ». J'ai proposé un essai de typologie des descriptions qu'il serait possible de nommer d'une manière large, « descriptions picturales », en tentant d'affiner les catégories qui se répartiront sur un axe nous permettant de graduer une échelle typologique, selon le degré de plus ou moins grande saturation picturale du texte.

L'*effet-tableau*, résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures, produit un effet de suggestion si forte que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier. Le pictural s'impose, mimant le retour du refoulé. « L'impression picturale » serait alors de l'ordre de l'indice ou de l'empreinte, une évocation, l'ombre portée du texte, comme son double. Une sorte de réserve d'image, en réserve dans le blanc du texte. L'effet-tableau est dû à la présence de quelques-uns des marqueurs répertoriés plus haut mais la saturation est incomplète, l'effet fugace ; il a lieu au niveau de la réception, lorsque le lecteur a soudain l'impression de voir un tableau, ou encore décèle comme une référence à une école de peinture.

La « *vue pittoresque* » dont l'étymologie puise directement aux sources de la peinture, était aussi un genre de peinture ; on se souvient des vedduttistes. Ce qui

²¹ Voir L. Louvel, *Textes/images. Images à lire textes à voir*, Rennes, PUR 2002.

²² Soit l'image, la peinture, la gravure, le dessin, la tapisserie etc. en tout cas pour nous les arts visuels en deux dimensions et donc pas la sculpture ni l'architecture etc. L'image peut être de différentes natures, prendre un caractère franchement pictural ou être plus allusive comme l'image mnémorique, l'image onirique. Elle évolue donc depuis sa forme la plus insaisissable jusqu'à sa réalisation la plus concrète comme l'icône, l'image réalisée en peinture.

était peut-être confusément senti par Charles Bally, cité par Philippe Hamon, notant son désarroi :

Il y a des expressions qu'on appelle pittoresques, sans qu'on puisse dire exactement ce que c'est que le pittoresque (...). Ces expressions se laissent difficilement analyser. On les appelle souvent "descriptives" (...) On ne sait que dire (...). On ne sait quelle définition en donner²³.

« Susceptibles d'être peintes », certaines scènes de rue, des lieux « évocateurs », abîmes ou vertigineuses hauteurs alpines, bords de mer etc. suggéreront irrésistiblement leurs homologues picturaux. L'effet-tableau est alors de l'ordre de la réminiscence, de la trace mnésique.

Fontanier rappelle qu'*Hypotypose* en grec vient de « modèle, original, tableau », de « dessiner, peindre ». D'après Fontanier, « elle peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante ». C'est de sa qualité « au vif semblant »²⁴ qu'elle tire son statut d'analogie avec le tableau, ce qui en fait une figure d'imitation de la peinture, figure paradoxale car elle ne fige pas le texte, en le spatialisant comme de coutume, mais le temporalise. Elle serait alors un exemple de narration descriptive, un lieu de forte concentration des figures. Elle effectue la « convertibilité du dire en voir » pour suivre Louis Marin²⁵, qui souligne qu'elle est souvent introduite par « Figure-toi » « peins-toi », formes de déictique que l'on trouve par exemple dans *Ever After* de Graham Swift : « *Picture the scene* » que le français traduirait par « Représente-toi la scène » en perdant la valeur picturale.

Les *tableaux vivants*, fort en vogue au XIXe siècle en France et dans les pays anglo-saxons, étaient également proches du théâtre et de l'opéra très prisés à l'époque²⁶. Les panoramas donnaient aussi lieu à la production d'*ekphrasis*, souvent déclamées à voix haute, comme ce fut le cas de John Martin et de ses visions

²³ Ch. Bally, *Traité de Stylistique française*, Genève-Paris, 1951, 3e éd., tome I, 183-184. Cité par Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *Op. cit.*, p. 9.

²⁴ Expression empruntée à Fr. Borel, *Le Modèle ou l'artiste séduit*, Paris, Skira, 1988.

²⁵ L. Marin, *De la représentation*, Paris, Seuil EHESS, 1994. p. 330.

²⁶ On pourra se reporter à mon étude sur le tableau-vivant chez E. Wharton, *The House of Mirth*, « Tableau vivant, frêle rideau de chair : "La Peinture incarnée" », dans *Edith Wharton, Lectures plurielles*, coordonné par M.-Cl. Perrin-Chenour, Paris, Éditions du temps, 2001.

apocalyptiques²⁷. Les personnages arrangés selon des poses « parlantes » reproduisant un tableau ou une scène célèbre de l'histoire, se figeaient dans, par exemple, une évocation du *Radeau de la Méduse*, ou le *Serment des Horaces*, souvent bien plus appréciés que les tableaux eux-mêmes. Le tableau-vivant est moins soumis à la subjectivité du lecteur puisqu'il est la plupart du temps donné comme volonté du narrateur.

L'*arrangement esthétique* ou *artistique* se logerait plutôt dans le regard du sujet, personnage ou/et narrateur dont il révélerait l'intention consciente de produire un effet artistique. L'arrangement esthétique fait la part belle au réflecteur plus que la description picturale davantage concentrée sur l'objet-vu-comme-tableau même si le sujet reste encore très présent ne serait-ce que comme opérateur de vision.

La *description picturale* constituerait le degré le plus élevé de saturation du texte par le pictural juste avant l'*ekphrasis* elle-même description d'œuvre d'art déclarée comme telle. Les marqueurs que j'ai déjà eu l'occasion d'étudier et de répertorier en détails ailleurs doivent nécessairement s'y croiser²⁸. Il faut donc repérer les opérateurs d'ouverture et de fermeture du texte à l'image, les changements de régime du texte, tels les effets de cadrages, la typographie, la graphie, le titre, les déictiques, les enchâssements de récits, la focalisation, les temps et les aspects, le lexique pictural et métapictural.

L'*Ekphrasis*, enfin, fournit le plus haut degré de picturalisation du texte.

Notons que l'hypotypose, mode hybride entre narration et description, joue le rôle de charnière entre les types proposés car, en amont (*effet-tableau, vue pittoresque*), il revient au regard du lecteur (ou du critique) de déceler, à juste titre ou pas, le pictural dans le texte, tandis qu'en aval, le pictural est encodé dans le texte du fait d'un personnage ou d'un narrateur, et le lecteur est alors fondé à parler de picturalité.

Notons un genre particulier d'*ekphrasis*, que je nommerai l'*ekphrasis* baladeuse ou excursionniste (véritable *excursio* littéraire), dispositif par lequel le personnage erre dans le tableau à la manière des *ekphrasis* de Diderot décrivant les tableaux des Salons à Grimm, ou de Strether entrant dans le tableau rural de Lambinet autrefois convoité à Boston et recherché en France. C'est un peu ce que fait Mrs Ramsay dans

²⁷ Voir le catalogue de l'exposition *John Martin Apocalypse* de l'hiver 2011 à la Tate Gallery de Londres.

²⁸ L. Louvel, « La description picturale. Pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique*, n°112, novembre 1997 et L. Louvel, *L'Œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, chapitre IV.

la fameuse scène du bœuf en daube dans *To the Lighthouse*, lorsqu'elle part explorer les collines et les vallées de la coupe de fruits.

Il convient aussi de différencier l'*ekphrasis* d'œuvres imaginaires, fictives (« *notional ekphrasis* » pour James Heffernan après John Hollander) de l'*ekphrasis* d'œuvres réelles. Dans la seconde, il y a une sorte de valeur ajoutée, celle de la vérification par le lecteur de la capacité des mots à reproduire une image qui appartient à notre monde.

Discussion : à partir des propositions de James Heffernan

Pour James Heffernan l'*ekphrasis* a une fonction dynamique et « obstétrique », je dirais plus volontiers, maïeutique ou révélatrice. Grâce à la figure, viennent au jour des récits des commentaires : « *it typically delivers from the pregnant moment of visual art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that visual art tells only by implication* »²⁹ (*the pregnant moment* (et "pregnant" en anglais signifie portant un enfant ; "enceinte" appliqué à une femme) rappelle Lessing et son *pragnantesten*). L'*ekphrasis* a donc une fonction de *dépli*. Elle donne voix à un objet silencieux (*ek-phrasos*), elle ne fait donc pas que le représenter mais a une valeur de prosopopée. Elle n'est pas seulement un mode du dire l'objet mais aussi un mode d'adresse à l'objet et de l'objet. C'est là faire réponse à Lessing qui voyait les images silencieuses comme de belles femmes, réservant le pouvoir expressif à la poésie. L'*ekphrasis*, pour James Heffernan, opère donc une révolution de l'image contre le mot sur la scène du langage. Voilà aussi une vision qui remet en question la hiérarchie et la domination des genres.

Et en même temps, il faut redire le pouvoir fascinant de l'image (d'où les tentatives iconophobes, iconoclaste, iconomaques) et expliquer la longévité de l'*ekphrasis* grâce au désir qui sous-tend le texte pictural, grâce aussi à une aspiration commune à l'immédiateté de l'image, à sa force d'ouverture, à ses traits, lignes et couleurs.

²⁹ Elle délivre le moment fécond de l'art visuel de son impulsion narrative embryonnaire, et rend ainsi explicite l'histoire que l'art visuel ne conte qu'implicitement. J. A. W. Heffernan, *Museum of Words, The Poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Op. cit., p. 5.

L'*ekphrasis* est l'antagoniste du récit pour James Heffernan, car si elle ressemble à une forme de description, elle n'est ni soumise ni esclave. C'est une forme dite ornementale qui refuse précisément de n'être que cela, ornementale. Pour James Heffernan, ce qui l'a maintenue en vie depuis Homère, c'est son énergie paragonale. Sa force résiderait dans ses capacités agonistiques, dans sa résistance (son mode d'efficace qu'est le pouvoir fixateur de l'image) au mode rival du récit qui progresse. Ce qui rejoint une interprétation paragonale ou agonistique de l'*ekphrasis* et de son fonctionnement. Pour ma part, je préfère une vision plus irénique et réconciliée du rapport texte/image, qui est justement cela, un rapport, une collaboration et non un combat qui viserait à l'anéantissement de l'un ou de l'autre. Ce qui est compatible avec sa fonction obstétrique ou maïeutique.

James Heffernan décèle aussi une friction entre les formes fixes de l'art visuel et la poussée narrative des mots. Ce que j'appelle moi le grésillement du texte pris dans la résille de l'image. Où l'on retrouve la question de l'efficace de l'image-en-texte et de l'efficacité de l'*ekphrasis*-en-récit. Force « ouvrante » de l'image pour Emmanuel Alloa³⁰, elle serait son immanence et son imminence.

Où va l'*ekphrasis* ? images-en-textes, texte/image ?

Quel est le futur intermédial de l'*ekphrasis* ? Peut-on envisager d'aller jusqu'à définir une « littérature ekphrastique » ? Quelle différence faire désormais entre interprétation et description car souvent la frontière est mince ?

Je rappellerai ici donc le développement au XIX^{ème} siècle de la poésie ekphrastique sous l'influence de l'ouverture des musées qui donnaient accès aux œuvres (nombreux poèmes d'après Brueghel comme *La Chute d'Icare* etc.).

Se pose également la question de la frontière entre histoire de l'art et poésie (fiction) ekphrastique : dans son poème sur Parmigianino, John Ashbery fait état de ses réactions face à la peinture (question de réception). Il mêle histoire de l'art, fiction et parcours du regard. Les poètes et écrivains de nos jours sont bien au fait des techniques de décryptage d'images et ils les appliquent dans leurs œuvres. Conséquence intéressante : la frontière entre l'écrit sur l'art et l'art de l'écrit semble

³⁰ *Penser l'image*, sous la direction d'E. Alloa, Paris, Les Presses du réel, 2010, p. 18.

parfois mince et donc justifierait une étude plus poussée. A l'époque postmoderne qui joue sur l'hybride (après l'ère moderniste), les exemples sont nombreux : *The Underpainter*, de J. Urquhart, *An Equal Stillness* de F. Fay, *The Children's Book* de A. S. Byatt dédié au Victoria and Albert Museum.

Ce qui pose aussi la question du langage autour de l'image : titres, carteleets, guides, catalogues, conférences etc. où la présence de la peinture est souvent narrativisée. Il s'agit toujours de « discours » soumis à une idéologie, dans un contexte, même lorsque, par réaction à l'enseignement traditionnel de l'histoire de l'art on en vint, avec Panovsky, par exemple, à proposer le terme d'iconologie, puis de « lecture » sémiotique des œuvres. Points fort critiquables et critiqués car ils poursuivent l'inféodation de l'image au langage et à des systèmes de signes.

L'*ekphrasis* s'applique désormais non seulement à des peintures mais aussi à tous types d'images, comme autant de « substituts du pictural ». Photographies, cartes, tapisseries, miniatures, architecture, ruines, sont les sujets des descriptions d'objets d'art déjà eux-mêmes éloignés à deux degrés de l'objet du monde naturel qu'ils reproduisent. Nous vivons dans une ère de reproductions qui nous donnent souvent l'exemple des œuvres reproduites et commentées, voire décrites. « *After Brueghel* » comme on le dit en anglais d'un poème écrit d'après une œuvre du peintre, si c'est bien d'après Brueghel c'est aussi « après Brueghel ». Ce qui ouvre aussi la voix vers les enjeux de l'anachronie, cet accroc dans le temps qui fait sens. Avec internet et les réseaux complexes de superpositions de textes et d'images d'œuvres accessibles sur la toile, la relation texte/image et l'*ekphrasis* en particulier, ont encore de beaux jours devant eux. Même si l'image n'en finit pas de défier le langage et de lui imposer ce que Woolf voyait en termes de « silence obstiné » face aux œuvres de sa sœur et de ses amis (Roger Fry, Vanessa Bell, Duncan Grant) et ce que Ashbery nommait comme : « *the strict/otherness of the painter in his/other room* »³¹ (« la stricte altérité du peintre dans son/autre chambre ». Ce qui pourrait aussi définir l'*ekphrasis* : l'autre chambre pour une autre vision de l'art.

³¹ J. Ashbery cité par J. Heffernan, *Op. cit.*, p. 8.