

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de  
**Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI**

بحوث جامعية  
*Academic Research*  
*Recherches Universitaires*

الكتابة الراسمة  
*Pictorial Writing*  
*Ecriture Picturale*

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها  
**محمد الخبو و هادية عبد الكافي**

**UNIVERSITE DE SFAX**  
**Faculté des Lettres et Sciences Humaines**

**RECHERCHES UNIVERSITAIRES**

***ECRITURE PICTURALE***

Etudes éditées  
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

**Nº 5 - 6**  
**2006 - 2007**



# **Recherches Universitaires**

## **Directeur :**

M. Salah KECHAOU

## **Rédacteur en chef :**

M. Mounir TRIKI

## **Comité de rédaction :**

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

**Rédaction et administration :**

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,  
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

**Téléphone : 00216 74 671 139**

**Fax 00216 74 670 540**

**Courriel : [recherches.universitaires@yahoo.fr](mailto:recherches.universitaires@yahoo.fr)**



## La description comme contrefaçon : de la transposition d'art à la « trahison d'art »

**Nicolas WANLIN**

(Université de Paris-Sorbonne)

*UFR de Langue Française*

*1, rue Victor Cousin*

*75005 Paris*

*France*

**nwanlin@normalesup.org**

### Résumé

---

Une *ekphrasis* ne décrit jamais une œuvre. Elle la transforme, la camoufle, la maquille, la détourne, et parfois même en invente là où il n'y en a pas, voire en forge d'impossibles. L'*ekphrasis* est déceptive car elle ne peut restituer un objet qui lui est irréductiblement étranger. L'œuvre plastique n'a pas les mêmes conditions de production que l'énoncé descriptif, ils ne tirent donc pas leur sens du même contexte culturel, du même horizon d'attente. Plus encore, ils n'ont pas la même fonction, pas le même public, leur réception n'est pas médiatisée par les mêmes discours esthétiques.

L'*ekphrasis* est essentiellement le produit d'une interférence entre deux ères culturelles. La « trahison » consiste dans le fait d'introduire une œuvre d'art dans un système d'appréciation esthétique qui lui est étranger. De cette décontextualisation-recontextualisation, l'œuvre plastique ressort méconnaissable, travestie, recréée. Cet article expose les ressorts de ce type de « contrefaçon » en examinant quelques exemples dans la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle français (Aloysius Bertrand, Théophile Gautier, Verlaine) et en déduit la portée en termes de valeurs esthétiques.

### Abstract

---

An *ekphrasis* never describes a work of art. It transforms it, disguises it, fakes it, diverts it and sometimes even invents one where there cannot be or concocts impossible ones. *Ekphrasis* is deceptive because it cannot render a fundamentally extraneous object. The plastic work has different conditions of production from the description; they do not draw their meaning from the same cultural contexts, from the same horizons of

expectations. Moreover, they do not share the same functions, the same audiences ; their receptions are not mediated by the same aesthetic discourses.

*Ekphrasis* basically is the result of an interference between two cultural worlds. The distortion consists in introducing a work of art in a system of aesthetic assessment different from its own. The work of art is taken out of its original context and put back to another, which makes it unrecognizable, misrepresents and re-creates it. This paper deals with the different means of « forgery » by examining several examples drawn from nineteenth-century French poetry (Aloysius Bertrand, Théophile Gautier, Verlaine) and points out their impact in terms of aesthetic values.

Le XIX<sup>e</sup> siècle a consacré l'expression *transposition d'art* pour désigner une pratique littéraire héritière de la tradition de l'*ekphrasis*. Or si ce vocable suggère l'équivalence entre une image et un texte et s'il inspire confiance en ce procédé, on se propose de montrer ici ce qu'il peut avoir de trompeur. Pour le dire simplement, la description d'œuvre d'art est par sa nature même déceptive. Et pour dramatiser quelque peu le propos, on peut chercher à démasquer les procédés de contrefaçon, voire la trahison dont sont coupables les textes. On commencera, pour ce faire, par analyser quelques cas significatifs de descriptions trompeuses pour en proposer ensuite une modélisation théorique.

## 1. Quelques cas de trahison

### 1.1 Logiques textuelles de l'*ekphrasis*

Parmi les causes qui rendent le texte traître à la peinture, on peut isoler tout d'abord celles qui relèvent des fonctionnements spécifiques du texte littéraire. Certains modes de fonctionnement typiquement textuels vont en effet à l'encontre de la logique essentiellement référentielle de la description.

#### 1.1.1 L'intertextualité

Aloysius Bertrand parle quelque part d'« un ciel bleu d'outremer comme en peignait le vieil Albert Dürer<sup>1</sup> ». Or, si l'on parcourt le corpus des œuvres attribuées à Dürer au XIX<sup>e</sup> siècle, on ne trouve en fait aucun ciel outremer, pas même d'un bleu quelconque<sup>2</sup>. Il faut alors se demander pourquoi Bertrand invoque les ciels de

1. Préface de *Gaspard de la nuit*, p. 97.

2. Du moins les rares exemples de ciels bleus ne pouvaient-ils être connus de l'auteur.



Dürer alors qu'il n'avait vraisemblablement jamais rien vu de tel. On peut spéculer sur des souvenirs erronés, une attribution fautive, des sources douteuses, voire, ce qui serait amusant, une restitution de la couleur à partir d'une gravure représentant un tableau du maître. En fait, la référence de Bertrand n'est pas visuelle mais textuelle. C'est une citation de Théophile Gautier qui avait écrit peu de temps auparavant :

L'ogive encadre un front bleuisant d'outremer,  
Comme dans tes tableaux, ô vieil Albert Dürer !<sup>3</sup>

Bertrand n'avait donc pas vu un tableau de Dürer, mais s'est souvenu d'une belle rime de son modèle, Gautier. Et ceci est d'autant plus piquant lorsque l'on pense que ce qui devait être une notation descriptive se réduit finalement à une citation. Il ne faut donc pas trop vite affirmer que les mentions picturales des auteurs ont pour fonction de préciser la donnée visuelle, de suggérer l'objet décrit par le renvoi à une représentation visuelle. Et ce qui vient d'apparaître à propos d'une simple et brève mention peut aussi faire peser le soupçon sur des descriptions à proprement parler.

### 1.1.2 *Le tableau ajouté / le tableau escamoté*

Ces tableaux de fantaisie, ces inventions picturales ne sont pas pour effrayer Bertrand. Très réputé pour la picturalité de sa poésie, il faudrait en fait lui faire une réputation de faussaire car il glisse aussi dans son œuvre un Holbein apocryphe.

Le marchand de tulipes s'inclina respectueusement et en silence, déconcerté par le regard inquisiteur du duc d'Albe dont le portrait, chef-d'œuvre d'Holbein, était appendu à la muraille.

Ce portrait est une pure invention<sup>4</sup>. On aurait d'abord pu faire remarquer au poète qu'aucun personnage portraituré par Holbein n'a le « regard inquisiteur », étant donné que ce peintre peignait toujours des visages inexpressifs. Mais ce qui est plus grave, ou plus sérieux, c'est que Bertrand fait un lourd contresens historique en attribuant un tel portrait à Holbein. Ce qu'il ignore, volontairement ou non, c'est que Holbein et le duc d'Albe non seulement ne se sont jamais trouvés dans le même pays au même moment, mais qu'ils n'auraient

3. « *Mélancholia* » [1838], p. 212.

4. « Le marchand de tulipes », *Gaspard de la Nuit*, p. 124.

jamais souhaité se rencontrer, ayant l'un et l'autre des positions idéologiques radicalement opposées<sup>5</sup>. Ce tableau n'existe pas et, surtout, ne peut pas exister. Il faut donc comprendre que Bertrand avait besoin d'une part de l'« apparition » du duc d'Albe pour la chute de son poème, d'autre part que le « Docteur Huytlen », l'un des personnages du poème, prenait un peu plus de consistance dans le voisinage du nom d'Holbein du fait des portraits de savants et d'intellectuels de celui-ci.

Si l'invention d'un tableau peut compléter ainsi un poème, on constate parfois aussi l'escamotage de tableaux. C'est le cas de la première pièce des *Fêtes galantes* de Verlaine : « Clair de lune » comprenait, dans le manuscrit, un vers, qui nommait expressément le peintre Watteau. Il devenait ainsi clair pour le lecteur, non seulement que les « fêtes galantes » dont il était question pouvaient être assimilées à celle de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais encore plus précisément qu'elles avaient un référent pictural identifiable, et que les poèmes revendiquaient ce modèle, cette référence, cet intertexte. Pour des raisons souvent débattues, le vers « Au calme clair de lune de Watteau » est devenu « Au calme clair de lune triste et beau<sup>6</sup> ».

Il est pourtant resté notoire que les *Fêtes galantes* de Verlaine renvoient à la peinture de Watteau, entre autres. Mais le fait de les priver de cette clé de lecture explicite et massive qu'est le nom d'un peintre a pour effet d'éviter une relation qui pourrait se réduire à l'illustration documentaire, sans renoncer pour autant à certaines connotations culturelles qui demeurent malgré tout attachées à la notion de « fête galante ». On est alors à la limite de l'idée de description : le référent pictural du texte n'a plus que le statut de possibilité, mais ce possible est en même temps suspect de réduction, de restriction de l'extension de la description. On pourrait dire que la connotation subsiste alors que se virtualise la dénotation qui en était le support. D'une certaine manière : la valeur de picturalité s'émancipe de la référence au tableau.

---

5. Holbein avait la sympathie des humanistes, des Protestants et de la cour d'Angleterre, ce qui le désignait comme l'ennemi naturel du duc d'Albe, envoyé en Hollande par Philippe II et l'inquisition espagnole pour persécuter les Réformés.

6. Voir notamment à ce sujet Bornecque 1969, p. 151.



vers une compassion nettement condescendante à l'égard des faibles (mais séduisantes !) femmes que sont ces piètres guerrières. Les valeurs auxquelles elles sont ramenées sont alors la beauté, la maternité, la tempérance, etc. Ainsi, la dramatisation opérée par Gautier, reposant sur la temporalité de la lecture du poème, transforme profondément la signification du tableau.

## 1.2 *Le filtrage culturel*

Ce dernier cas de littérisation manifeste aussi une transformation idéologique. Et ce phénomène est très courant : il consiste à donner une interprétation du tableau décrit en fonction non pas du contexte culturel de sa production, mais de celui de sa réception. En effet, l'*ekphrasis* peut être le jouet des modes et la mode, avec son mouvement incessant de remise au goût du jour, ses *revivals* perpétuels, est un puissant générateur d'anachronismes, parfois féconds, ou du moins de bizarreries esthétiques.

### 1.2.1 *Le « repeint » ou comment on adapte un tableau au goût du jour*

L'*ekphrasis* est aussi une manière de réinscrire une œuvre dans un contexte esthétique différent de celui de sa création –donc de l'interpréter et la juger en fonction de valeurs qui lui sont anachroniques. C'est ainsi qu'un portrait décrit par Verlaine subit une singulière transformation. Il s'agit d'un tableau que l'on attribuait alors à Raphaël et dont on pensait qu'il représentait César Borgia :

Sur fond sombre noyant un riche vestibule  
Où le buste d'Horace et celui de Tibulle,  
Lointains et de profil, rêvent en marbre blanc,  
La main gauche au poignard et la main droite au flanc,  
Tandis qu'un rire doux redresse la moustache,  
Le duc CÉSAR, en grand costume, se détache<sup>8</sup>...

La description du personnage en lui-même suit fidèlement l'attitude et les attributs choisis par le peintre. En revanche, tout l'arrière-plan est inventé par Verlaine. Alors que le tableau a un fond uni, juste derrière le personnage, le poète place son César Borgia dans la pénombre d'un riche vestibule, soit une ambiance propre à évoquer les palais italiens où se trament les assassinats. Ce

---

8. « César Borgia. Portrait en pied », *Poèmes saturniens* [1866], p. 88. Sur le tableau et son attribution, voir Bornecque 1967, p. 240, et Morelli, p. 210-215.

décor, peut d'ailleurs être considéré comme une confirmation, pourtant erronée, de l'identité du personnage. En le plaçant dans son palais, il devient pleinement César Borgia. À ceci s'ajoute que le « vestibule » est typiquement le lieu représenté par la scène du théâtre tragique, au nom de l'unité d'action ; il implique ainsi presque nécessairement une action tragique.

Plus étrange et plus énigmatique est la présence de ces bustes rêveurs de Tibulle et Horace. Elle trouve plusieurs justifications :

– Le poète « rêvant en marbre blanc » est une image qui désigne explicitement une poétique parnassienne : le vers parnassien est très fréquemment comparé à un marbre antique. Par ailleurs, d'autres éléments de ce poème en font un des textes où Verlaine semble revendiquer l'appartenance au groupe parnassien.

– Dans la continuité d'une affirmation parnassienne, la mise en relation d'un personnage supposé réel et d'effigies en marbre est peut-être une manière d'évoquer la fameuse « impassibilité » et la pérennité de la poésie par rapport à l'éphémère de l'action politique, de l'intrigue. On ferait ainsi une lecture allégorique de cette (re)composition du tableau.

– On peut encore voir l'inscription de bustes dans le portrait peint comme une mise en abîme ; sa fonction serait de signaler l'artifice de l'art et de revendiquer cet artifice mimétique dans ce qu'il a de plus anti-réaliste. Ce trait de signification irait encore dans le sens d'une esthétique parnassienne<sup>9</sup>.

De ces quelques remarques, on peut conclure que l'*ekphrasis* est ici l'occasion de transformer un tableau de la Renaissance italienne en un manifeste pour une poétique contemporaine.

### 1.2.2 L'anachronisme de la mode

Lors de son voyage en Espagne, Théophile Gautier visite la cathédrale de Séville et décrit les richesses qu'elle renferme. Il remarque notamment une sculpture baroque représentant la tête de Saint Jean-Baptiste. Mais le poème suivant sort cette œuvre du contexte de la cathédrale :

---

9. On se concentre ici sur une explication particulière mais on aurait aussi pu invoquer divers aspects de la vie et de l'art d'Horace et de Tibulle à rapprocher de Raphaël ou de César Borgia, le fait qu'Horace soit l'auteur de la fameuse formule « *ut pictura poesis* », ou encore l'attrait de la rime englobante « Tibulle / Vestibule », etc.

Dans le boudoir ambré d'une jeune marquise,  
 Grande d'Espagne, belle, et d'une grâce exquise,  
 Au milieu de la table, à la place de fleurs,  
 Frais groupe mariant et parfums et couleurs,  
 Grimaçait sur un plat une tête coupée,  
 Sculptée en bois et peinte, et dans le sang trempée,  
 Le front humide encor des suprêmes sueurs,  
 L'œil vitreux et blanchi de ces pâles lueurs  
 Dont la lampe de l'âme en s'éteignant scintille<sup>10</sup>...

Sortie du contexte religieux, la tête de Saint Jean-Baptiste n'est plus l'objet d'une adoration, ni un exemple édifiant ou le destinataire de prières ; elle devient l'objet d'une attention et d'une appréciation proprement esthétique :

La marquise disait : – Voyez donc quel artiste !  
 Nul sculpteur n'a jamais fait les saint Jean-Baptiste  
 Et rendu les effets du damas sur un col  
 Comme ce Sévillan, Michel-Ange espagnol !  
 Quelle imitation dans ces veines tranchées,  
 Où le sang perle encore en gouttes mal séchées !  
 Et comme dans la bouche on sent le dernier cri  
 Sous le fer jaillissant de ce gosier tari ! –

Au delà même de cette appréciation esthétique, qui tend à vider l'objet représenté de sa teneur religieuse et tragique, il faut déceler le jeu de mots qui achève de détourner l'œuvre d'art religieuse : dans l'expression « les effets du damas sur un col », prononcée par une coquette, il faut comprendre que « damas » reçoit le double sens de *lame en acier de qualité particulière* et de *tissu à motif dans le tissage* – double sens rendu possible par la syllepse sur « col », à la fois *cou* et *pièce du vêtement*. L'espace d'un fugitif instant, dans ce vers, on entrevoit la métamorphose possible d'une quasi-relique en un ornement pour vitrine de modiste. Et cette laïcisation est soulignée par la chute du poème :

En me disant cela d'une voix claire et douce,  
 Sur l'atroce sculpture elle passait son pouce,  
 Coquette, souriant d'un sourire charmant,  
 L'œil humide et lustré comme pour un amant.

Au lieu d'effroi et de recueillement, cette petite marquise, avatar frivole d'une Salomé de boudoir, semble ressentir une excitation érotique qui renvoie à la sombre association de la mort et de

10. « Dans le boudoir ambré... » [1843], p. 387.

l'amour que Gautier a amplement développée dans son précédent recueil<sup>11</sup>. Mais si l'on y voit une réinterprétation de la figure de Salomé, on pourrait même dire que Gautier anticipe l'utilisation qui sera faite de la figure de Salomé par l'érotique fin de siècle comme femme fatale, séduisante mais mortifère.

L'*ekphrasis* est donc ici non seulement une recontextualisation de l'œuvre, mais elle pousse à une lecture anachronique : en elle se superposent le texte biblique, le Baroque espagnol, le gothique « 1830 » et l'érotisme « fin de siècle ». L'*ekphrasis* enclenche un processus herméneutique puissant en suggérant qu'un même thème, en traversant l'histoire, se charge d'une succession d'interprétations. La lecture devient alors un parcours de la profondeur historique des images et de leur complexité.

## 2 La déceptivité fondamentale de la description d'art

### 2.1 La thèse de Michael Riffaterre

Il semble opportun de ressaisir ces analyses et d'amorcer une réflexion théorique en se fondant sur la théorie de l'intertextualité de Michael Riffaterre, et plus particulièrement son application à la notion d'*ekphrasis*<sup>12</sup>. Pour le dire très vite et assez simplement, Riffaterre soutient la thèse que l'objet de l'*ekphrasis* n'est pas tant l'œuvre décrite que du texte. La « description ne donne à voir qu'une interprétation dictée moins par l'objet réel ou fictif que par son rôle dans un contexte littéraire. » Le deuxième point de cette thèse est que la description se dérobe ainsi parce qu'elle est toujours inévitablement déjà une interprétation de l'œuvre : « Il n'y a pas imitation, mais intertextualité, interprétation du texte du peintre et de l'intertexte de l'écrivain. » En combinant ces deux propositions, on en conclut que l'*ekphrasis* est plus un traitement textuel et littéraire des intentions supposées de l'artiste, qu'une représentation de sa production : « Et l'*ekphrasis* en effet substitue un texte au tableau au lieu de traduire cette peinture en mots. » Riffaterre va plus loin en déduisant que cette textualisation de l'œuvre d'art est une façon de la redessiner en fonction de ce que l'auteur a voulu y voir.

11. *España*, d'où est tiré ce poème, peut en effet être considéré comme le recueil qui accomplit la transition entre le veine gothique de *La comédie de la mort* et le style de la maturité d'*Émaux et camées*.

12. Citations suivantes tirées respectivement des p. 211, 221, 227 et 228.

[L']ekphrasis confère une pertinence d'ordre générique au concept d'intention. L'intention de l'auteur n'est presque toujours qu'une hypothèse invérifiable de la part du critique. Toutefois, dans le cas de l'ekphrasis, si la différence entre le tableau et ce qu'elle montre de celui-ci efface en partie l'œuvre visuelle, les formes restantes dessinent du moins très précisément les contours de ce que l'écrivain a voulu y voir.

La formulation de cette thèse semble s'appliquer à merveille à la problématique de la trahison, c'est pourquoi il convenait de la prendre pour point de départ. Il faut toutefois présenter quelques réserves et prendre une certaine distance par rapport à la théorie de l'intertextualité telle qu'elle est formulée ici pour comprendre l'intérêt du fonctionnement de l'*ekphrasis*.

## 2.2 Critique de la thèse de Riffaterre

La thèse de Riffaterre peut sembler aujourd'hui un peu datée. Elle est bien sûr typique d'une époque où la spéculativité, l'autoréférentialité ou l'intraréférentialité étaient les maîtres mots de la théorie littéraire. Il faut donc au moins déceler le paradoxe qu'il y aurait à fonder entièrement l'analyse de l'*ekphrasis* sur la notion d'intertextualité.

Tout d'abord, la notion d'*ekphrasis* telle qu'elle s'est constituée à partir de la Renaissance fait partie d'un système de classification des types de descriptions selon leur objet. Ainsi on distingue la topographie, la chronographie, la prosopographie, l'éthopée, ou encore l'*ekphrasis*<sup>13</sup>. Le classement des descriptions selon leur objet signifie bien l'importance de cet objet, et en cela s'oppose frontalement à l'idée postmoderne que l'objet ultime de la description serait toujours de même nature, à savoir une référence textuelle. Cette conception repose sur la théorie rhétorique qui veut que les moyens de l'expression soient adaptés à son objet : on ne décrit pas avec le même style ni dans le même but un lieu, une personne, une œuvre d'art, etc. Riffaterre est donc en rupture avec l'origine de la notion d'*ekphrasis*, et ceci ne peut se justifier entièrement par le fait qu'il observe, dans l'article cité, un *corpus* contemporain.

---

13. Voir l'article « Description » dans le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, p. 130-131.



Un autre aspect du paradoxe de sa thèse est que Riffaterre néglige le fait que l'*ekphrasis* est issue d'une conception de la description comme particulièrement *visuelle*, qui doit « mettre sous les yeux » du lecteur l'objet décrit. Car si le terme *ekphrasis* était à l'origine un équivalent d'*hypotypose*, c'est-à-dire de *description vive*, sa spécialisation dans le domaine artistique vient probablement de ce que l'œuvre d'art était le paradigme de la vivacité visuelle, l'objet par excellence qui nécessite un rendu aigu de ses formes sensibles. La ramener à un fonctionnement intertextuel revient donc à oblitérer non seulement sa tradition mais aussi sa raison d'être : l'*evidentia* (la force d'évidence ou la visibilité même).

Pourtant, le fait même que Riffaterre aborde cet objet, l'*ekphrasis*, en faisant abstraction de ses déterminations historiques apporte un éclairage très intéressant. L'intérêt de cette démarche est de partir tout d'abord sur une piste très textualiste : le texte renvoie à du texte, intra- ou intertextuel – mais de formuler ensuite ce paradoxe, qui est le moment le plus stimulant de son article : la récupération même de l'œuvre d'art par le texte, donc son interprétation, suppose et finalement met en évidence l'intentionnalité de cette œuvre. Ainsi, certes l'*ekphrasis* bafoue l'intention de l'artiste en la déformant, mais en même temps elle la signale. Il y a donc, au moins à l'état de potentialité dans la théorie de Riffaterre, une résurgence, ou une rémanence de l'intention productrice de l'œuvre à travers l'*ekphrasis*, à travers son recyclage textuel. On peut y voir comme une invitation à ne pas trop vite effacer l'intention du peintre sous celle de l'écrivain, mais à considérer attentivement leur confrontation.

Il semble donc qu'il faille garder à l'esprit la nature spécifique de l'objet décrit pour comprendre les fonctions de sa description. Il faut aussi avoir à l'esprit que la textualité est constamment une négation de la visibilité, ou qu'elle est au moins en concurrence avec elle. Il faut enfin redonner toute son importance à la structure intentionnelle qui sous-tend l'*ekphrasis*.

### 2.3 L'intentionnalité selon Michael Baxandall<sup>14</sup>

Riffaterre proposait l'idée que l'écrivain « sélectionne » ou prélève dans l'œuvre qu'il est censé décrire les traits qui l'intéressent pour construire son texte. On peut affiner ce modèle grâce aux réflexions de l'historien de l'art Michael Baxandall qui, dans *Formes de l'intention*, étudie ce qui se passe quand un historien ou un critique d'art décrit une œuvre. Baxandall propose un schéma d'explication causaliste qui tend en général à associer des qualités observées à des facteurs qui ont pu les faire advenir. Il interroge ensuite la pertinence et les moyens dont dispose ce type de reconstitution de l'intention de l'artiste. Il parle à ce propos d'un jeu de va-et-vient entre l'intention qu'on essaye de reconstituer et le produit qui est censé la manifester, entre des énoncés explicatifs et d'autres ostensifs, c'est-à-dire certains rapportant l'œuvre à des causes, d'autres référant à l'œuvre elle-même comme confirmation de l'explication. Le travail du descripteur professionnel qu'est l'historien d'art consiste selon lui à essayer de tisser les relations les plus plausibles entre trois pôles, l'intentionnalité, l'œuvre produite, et les termes pour la décrire.

Il y a peut-être une pertinence à adapter ce schéma à la pratique littéraire de l'*ekphrasis* car ce que montre Baxandall, c'est notamment que toute description, même si elle ne répond pas à la logique de l'histoire ou de la critique d'art, opère des interprétations de l'œuvre, c'est-à-dire des tentatives de reconstitutions de l'intentionnalité de l'œuvre. L'*ekphrasis* dépend donc aussi, pour une part, de cette relation délicate à l'intentionnalité des œuvres d'art. On doit donc adapter le modèle de Baxandall à la question de l'*ekphrasis* en modifiant la fonction du pôle *description* : celle-ci n'est pas, comme pour l'historien, accidentellement éloignée de l'intention productrice, mais volontairement. En effet, la différence majeure entre le poète qui pratique l'*ekphrasis* et l'historien de l'art est que le poète n'a pas pour objectif de rendre justice à l'œuvre en expliquant sa production le plus exactement qu'il le peut. Son intention se

---

14. On emploie, avec Baxandall, les termes *intention* et *intentionnalité* dans leur sens philosophique, c'est-à-dire dans leur sens large : l'intention productrice d'une œuvre consiste en tout ce qui la détermine à être telle qu'elle est, notamment les conditions dans lesquelles elle est produite et les moyens employés pour cela.

caractérise par des objectifs et des moyens propres. On distinguera donc une intention première qui est celle de l'artiste et une intention seconde qui est celle du descripteur, auteur de l'*ekphrasis*. On obtient ainsi un modèle à quatre pôles : l'œuvre est prise entre les deux intentions et la description gère la relation de ces trois éléments. La description fait jouer l'œuvre entre l'intention originelle et l'intention actuelle, elle se fonde sur leur interaction, qui peut prendre des formes très diverses. Avec ce modèle, on abandonne l'idée d'une substitution de l'intention seconde à l'intention originelle pour penser plutôt une sorte de dialogue. L'*ekphrasis* serait ainsi le produit de ce dialogue entre l'intention de l'artiste et celle du poète.

Une telle proposition n'a bien sûr rien d'extraordinaire et ce n'est qu'en montrant en quoi elle s'oppose à celle de Riffaterre qu'elle prend un certain relief. Mais la comparaison avec le travail de l'historien a ceci d'intéressant qu'elle amène à considérer l'écrivain comme un « traître » plus délicat qu'un simple manipulateur : la description n'est pas un pur sacrifice de l'œuvre d'art sur l'autel de la production littéraire. Elle est plutôt, dans cette optique, l'ouverture de l'œuvre à une signification extérieure, et tout à la fois sa réappropriation. L'écrivain serait alors partagé entre ces deux questions : Que dit cette œuvre ? Que puis-je en faire ?

#### **2.4 Ouverture du sens et anachronisme**

Sur ces bases, il faut essayer de concevoir quelles tournures peut prendre le dialogue de l'écrivain avec l'œuvre d'art. Or, la description composant avec des intentionnalités différentes, on peut en déduire que plusieurs interprétations de l'œuvre peuvent en ressortir. Dans cette optique, les réflexions de Louis Marin peuvent nous servir à réintroduire du jeu, de la pluralité, dans les descriptions de l'objet. Un article fondateur, entre autres, « La description d'un tableau », soutient la thèse que l'œuvre comprend en elle-même la pluralité de ses descriptions. Marin montre, dans ce texte sur un paysage de Poussin et quelques unes de ses descriptions autorisées, que la structure du tableau est constituée par un éventail de possibles d'interprétations. Ainsi, le sens du tableau serait pour lui de contenir une pluralité de lectures. La

polysémie de l'œuvre n'est alors pas conçue comme un effet de la réception, mais bien de la structure de l'œuvre elle-même.

Or, il faudrait spécifier cette pluralité dès lors que l'on prend en compte non plus seulement des descriptions de tableaux mais des *usages* de tableaux : car le descripteur ne décrit généralement pas le tableau dans le but de le restituer à lui-même, de désigner sa stricte identité de la manière la plus adéquate possible. Un descripteur est quelqu'un qui a besoin d'un tableau pour en faire quelque chose. Pour paraphraser Baxandall et utiliser son vocabulaire pragmatique, on pourrait dire qu'une *ekphrasis* est une solution apportée à un *problème* donné. En somme, la description que donne le poète répond à un projet, à une intention propre et singulière, distincte de l'intention de l'artiste.

Soit la tête de Saint Jean-Baptiste décrite par Gautier : les choix de représentation du sculpteur sont fondateurs de l'utilisation anachronique et décontextualisante qu'en présente l'*ekphrasis*. En effet, dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, le culte des martyrs, voire de leurs seuls attributs, autorisait un artiste baroque à représenter la tête décollée dépourvue de tout contexte. Son isolement-même était la garantie de son identification : une tête tranchée livrée à l'adoration ne peut être que celle du saint. Au moment de leur production et dans leur contexte de réception, l'usage et la signification de l'œuvre sont donc très étroitement liés. Mais une fois la mode baroque lointaine, les rites catholiques négligés par l'auteur, et la tête transportée en imagination dans un autre lieu, elle devient passible d'autres interprétations. L'extrême mobilité de la sculpture, du fait de sa taille réduite, la précarité de sa référence, l'ellipse totale du récit auquel elle se rattache, tout cela, qui relève objectivement de l'intentionnalité première de l'œuvre, contribue au développement d'une description qui va pourtant à l'encontre de son interprétation religieuse. Car la décontextualisation de la tête du saint, si elle s'explique par les formes de culte dans un pays à une certaine époque, est exploitée par Gautier pour proposer une recontextualisation particulièrement spectaculaire, de la cathédrale au boudoir. Et en poussant l'idée de Louis Marin plus loin qu'il ne l'a fait lui-même, on pourrait donc dire que cette dérivation descriptive était en quelque sorte contenue dans la structure de l'œuvre.

Pour tenter d'expliquer le fonctionnement de l'*ekphrasis*, on vient de recourir successivement aux écrits de Michael Baxandall

et de Louis Marin, et un tel attelage peut sembler bizarre, voire choquant. On serait même tenté, pour pousser plus loin la réflexion sur l'anachronisme de l'*ekphrasis*, de convoquer Georges Didi-Huberman et sa lecture d'Aby Warburg : le modèle de la « survivance » serait une autre manière d'expliquer qu'une image puisse se rendre dissemblable à elle-même. Mais il suffisait, pour donner une raisonnable complexité à la réflexion de se situer par rapport à Baxandall et Marin. Il ne faut bien sûr pas sous-estimer la différence de méthode fondamentale qui les sépare. Autant le premier s'attache à restituer le contexte culturel qui explique la production des œuvres, autant le second a voulu montrer, dans l'article cité, comment une œuvre traverse l'Histoire.

On voulait, en fait, trouver une position tierce dans l'alternative entre l'idée de « description adéquate » et celle d'une description « contenue dans l'œuvre même à l'état de possible ». Autant Marin peut parfois donner le sentiment d'une immédiateté de la description, d'une émanation spontanée du texte de l'œuvre, autant Baxandall a tendance à insister sur le côté inaccessible et mystérieux de l'intentionnalité de l'œuvre. Ces deux démarches permettent de formuler deux modèles de présentation de l'*ekphrasis*. Dans la mesure où l'on voit en celle-ci la rencontre de deux intentions étrangères :

– soit on considère que l'intention seconde (celle du descripteur) investit une forme vide (l'œuvre d'art) et en fait un usage *essentiellement* différent de sa destination première ;

– soit on considère que l'intention seconde actualise une signification possible contenue dans la forme complexe de l'œuvre d'art.

Il s'agit donc de choisir entre un modèle de versatilité totale de l'œuvre et un modèle de pluralité programmée. Dans le premier cas, on considère la description comme une pure machine à recycler des objets, dans le second on la considère comme un anachronisme pertinent. Les premiers exemples traités (l'« outremer de Dürer » et le « faux Holbein ») semblent tomber dans la première catégorie et ils relèvent non seulement d'une logique anti-historique, mais aussi fondamentalement textuelle et littéraire. En revanche, la plupart des autres exemples, plus étendus et plus représentatifs, ressortissent à la seconde catégorie. Reste donc à expliquer en quoi on peut accorder une certaine forme de

pertinence à l'anachronisme, en dehors des nécessités de la description littéraire.

Alors que la thèse de Riffaterre ne rend pas compte de l'intérêt qu'il y a pour un auteur à décrire une œuvre d'art, puisqu'il semble en trahir absolument la signification, on préfère soutenir que cette pratique trouve sa pertinence, malgré les anachronismes, et surtout dans ces anachronismes, parce que l'auteur exploite des potentialités de signification de l'œuvre. Il ne la dénature jamais entièrement, ce qui viderait de tout son intérêt la référence à une œuvre réelle précise, mais met en avant ce qui peut encore faire sens à son époque, malgré le fossé de l'Histoire, ce qu'il peut y acclimater. Aussi peut-on considérer que l'œuvre elle-même légitime son *ekphrasis*, provoque sa propre trahison et, si elle ne contient pas réellement ses propres contrefaçons, du moins recèle-t-elle la capacité de les susciter.

Verlaine a peut-être ôté le nom de Watteau de son poème parce qu'un critique lui avait fait remarqué qu'il n'y avait pas tant de clairs de lune que de soleil dans la peinture de Watteau<sup>15</sup>. Il n'empêche que le poète voyait, et ses lecteurs à sa suite voient désormais de la mélancolie chez Watteau : c'est le « côté Verlaine de Watteau ». De même, l'histoire de l'art aura beau expliquer que le *Gilles* de ce peintre n'est pas une figure mélancolique mais burlesque, la littérature aura toujours un peu raison, et *Gilles* appartiendra toujours, dans ses descriptions, autant au Romantisme qu'à la Commedia dell'Arte. Le tableau de Watteau, complice de ses descripteurs infidèles, fait office de passeur, d'interface entre différentes esthétiques et entre les interprétations qu'elles réclament<sup>16</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

AQUIEN, Michèle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, « Le livre de poche », Librairie générale française, 1999.

---

15. Cf. *supra*, note 6.

16. Sur le *Gilles* de Watteau et son interprétation mélancolique, voir Francis Haskell, « Le clown triste : notes sur un mythe du XIXe siècle ».

BAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention : sur l'explication historique des tableaux* [1986], traduit de l'anglais par Catherine Fraixe, Nîmes, Jacqueline Chambon éditeur, 1991.

BERTRAND, Aloysius, *Œuvres complètes, Gaspard de la Nuit*, éd. Helen Hart Poggenburg, Paris, Honoré Champion éditeur, 2000.

BORNECQUE, Jacques-Henri, *Études verlainiennes. Lumières sur les Fêtes galantes de Paul Verlaine*, Paris, Nizet, 1969.

BORNECQUE, Jacques-Henri, *Les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, Paris, Librairie Nizet, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, coll. « Critique », Les éditions de Minuit, 2000.

GAUTIER, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.

HASKELL, Francis, « Le clown triste : notes sur un mythe du XIX<sup>e</sup> siècle », *De l'art et du goût jadis et naguère* [1987], Paris, Gallimard, 1989, p. 250-272.

MARIN, Louis, « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », *Communications*, n°15, 1970, p. 186-209.

MORELLI, Giovanni, *De la Peinture Italienne* [1897] éd. Jaynie Anderson, trad. de l'Italien par Nadine Blamoutier, Paris, coll. « Les essais de Saturne », éditions de la Lagune, 1994.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion d'ekphrasis », *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, dir. Gisèle Mathieu-Castellani, Saint-Denis, coll. « L'imaginaire du texte », Presses universitaires de Vincennes, 1994, p. 211-229.

VERLAINE, Paul, *Poèmes saturniens* [1866], *Œuvres poétiques complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec et J. Borel, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1962.

