



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale
Classe LM-38

Tesi di Laurea

Ekphrasis et impressionnisme chez Proust

Relatore
Prof. Geneviève Henrot

Laureanda
Fatima Moulakhnif
n° matr. 1131050 / LMLCC

Anno Accademico 2017 / 2018

Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel,
les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant
dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme.

La peinture imitait l'espace. Et la représentation — qu'elle fut
fête ou savoir — se donnait comme répétition : théâtre de la
vie ou miroir du monde, c'était là le titre de tout langage, sa
manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler.

(Michel Foucault, Les Mots et les Choses)

INDEX

INTRODUCTION	5
<u>1.</u> L'EKPHRASIS	7
1.1 Le mot et la chose	7
1.1.1 La correspondance des arts.....	8
1.1.2 Histoire d'une pratique.....	12
1.1.3 La définition du terme	17
1.2 Le problème de l' <i>ekphrasis</i>	25
1.2.1 L'altérité	31
1.2.2 La critique d'art	34
1.2.3 Le modèle Robillard et le modèle Yakobi.....	36
1.3 Ekphrasis et textualité.....	38
1.3.1 La friction représentative.....	40
1.3.2 La pause et le flux narratif.....	42
1.3.3 La prosopopée ou l'action du mot.....	46
<u>2.</u> LA THEORIE DE LA DESCRIPTION.....	51
2.1 Types de descriptions	51
2.1.1 La description ornementale	53
2.1.2 La description expressive	54
2.1.3 La description représentative.....	55
2.1.4 La description productive	57
2.2 La description et son statut indéfini.....	58
2.2.1 La description comme espace structuré.....	61
2.2.2 Narration versus description.....	65
<u>3.</u> LA DESCRIPTION CHEZ PROUST	69
3.1 Le style et l'écriture	69
3.1.1 L'exercice descriptif.....	71

3.1.2	L'image traduite par Proust	74
3.1.3	L'ekphrasis proustienne	76
3.2	Proust et la peinture	79
3.2.1	L'impressionnisme	80
3.2.2	La rencontre de Proust avec les tableaux de Monet ...	83
3.2.3	Les paysages	87
3.3	Analyse de fragments	88
3.3.1	De la fragmentation à la construction.....	89
3.3.2	Monet dans <i>Jean Santeuil</i>	95
3.3.3	Elstir, peintre de la <i>Recherche</i>	100
	CONCLUSION	108
	BIBLIOGRAPHIE	110

INTRODUCTION

Ce mémoire se penche, dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, sur la pratique de l'*ekphrasis*, conçue par le critique Heffernan comme la représentation verbale d'un objet d'art visuel dans une autre œuvre. En particulier, nous allons mettre en lumière les descriptions et représentations de tableaux qui établissent un lien entre Proust et l'impressionnisme.

Dans le premier chapitre, nous allons explorer l'origine du terme grec ancien et sa contextualisation dans le débat entre mot et image. L'*ekphrasis* est à considérer comme une description détaillée et claire qui fait vivre sous nos yeux l'œuvre d'art transposée dans l'écriture. Non seulement elle est un moyen qui aide à visualiser une œuvre, mais elle sert aussi à faire comprendre et saisir les concepts les plus importants dans le dialogue, quelquefois conflictuel, entre peinture et écriture. L'*ekphrasis* s'inscrit aussi dans le discours appartenant à d'autres formes d'art, telles que l'architecture, la sculpture, la musique ou la danse. Cette flexibilité et l'histoire qui sous-tende la pratique ekphrastique ont contribué à développer différentes réflexions et théories alimentant ce que le critique Heffernan a défini comme une « industrie intellectuelle ».

De l'*ut pictura poesis* sorti de l'Antiquité, nous aborderons le *paragone* de la Renaissance jusqu'à parcourir les différentes périodes historiques et artistiques, sans omettre les critiques qui ont nourri cette pratique. L'*ekphrasis* déchaîne ainsi différents concepts tels que la dichotomie espace/temps ou signe arbitraire/signe naturel, la représentation, la *mimesis*, l'interprétation, le conflit féminin/masculin correspondant à celui de mot/image. Elle est soumise à différentes catégorisations, rapprochée de la critique d'art et analysée structurellement. Du point de vue textuel, seront présentées les différentes caractéristiques intrinsèques de l'*ekphrasis*.

Le deuxième chapitre nous aidera à explorer la description dans ses différentes facettes. Nous allons voir comment la description a évolué du point de vue diachronique, comment elle a été abordée par les différents courants littéraires et comment ensuite certains critiques

ont cherché à en donner une définition en la théorisant pour amorcer son statut indéfini.

Nous allons également répondre à la question surgissant de la frontière entre description et narration et relever les éléments structuraux qui construisent et organisent l'acte de décrire et l'objet descriptif.

Enfin, le troisième chapitre sondera essentiellement la description chez Proust. D'abord, nous ferons un premier point de son style qui est anticipé par la vision de l'écrivain et qui influence son écriture. Nous chercherons à comprendre comment Proust envisage l'acte de décrire, comment il traduit les images en tableaux littéraires. Ce discours nous emmènera au cœur de ce mémoire, analysant la pratique de l'*ekphrasis* dans ses œuvres.

Nous verrons que Proust était si passionné par l'art en général, qu'il choisira de s'accorder à son écriture différents moyens d'expression. Nos intérêts concernant l'échange entre les arts s'arrêteront sur la peinture, introduite dans sa vie grâce à son rôle de critique d'art et ensuite d'écrivain. La peinture est absorbée dans l'écriture en même temps qu'elle la complète, les images s'entremêlent aux mots.

Nous orienterons le discours pictural vers l'analyse de paysages présents dans ses œuvres. Ces paysages seront contextualisés sur la base d'un rapprochement de l'écriture proustienne de la peinture impressionniste. Des parties de *Jean Santeuil* consacrées à Monet et à ses tableaux montreront comment Proust a côtoyé la représentation des objets d'art réels, tandis que dans la *Recherche*, la présence de ces tableaux deviendra plus nuancée, subtile et mieux intégrée à l'écriture. Elle sera l'occasion pour l'écrivain de dialoguer avec son art.

Ainsi, l'impressionnisme, Monet en particulier, nourrit les *ekphraseis* proustiennes initialement : ensuite il va apparaître comme un modèle-soutien au peintre paysagiste Elstir et à ses discours théoriques sur la métaphore.

1 L'EKPHRASIS

1.1 Le mot et la chose

Ekphrasis (εκφραζειν) est un terme d'origine grecque ancien, qui trouve sa racine dans le verbe *ekphrāzo*, composé par *ek* (hors) et *phrazein* (proclamer, affirmer)¹, généralement traduit par « description » ou bien, « expliquer jusqu'au bout »² ; une autre possible variante identifiée peut être « exposer en détail, décrire avec élégance »³.

L'*ekphrasis* devient fondamentale pour aider à mieux identifier, à comprendre de façon plus approfondie et à évaluer une œuvre artistique visuelle ; ceci est possible en se basant sur une description bien faite et bien organisée qui non seulement sert à visualiser l'œuvre en question, mais aussi, et surtout, devient une sorte de ressort capable de faire relever des éléments éclaircissants dans le mécanisme de compréhension et d'interprétation.

Le mot englobe en soi l'histoire et une riche production critique qui cherchent à l'encadrer selon différentes approches, dans une théorie ou une définition originale, que nous allons aborder plus tard. Son emploi est effectivement devenu une question transversale qui a intéressé différents spécialistes et au XX^e siècle, a causé un véritable enthousiasme en alimentant ce que Heffernan a défini comme une « industrie intellectuelle »⁴.

Dans notre contexte, ce mot conceptualise essentiellement le rapprochement (en même temps, le contraste) entre mot et image, sans oublier qu'il est caractérisé par une élasticité et une polyvalence diachronique. En fait, le terme indique non seulement la dette que la littérature a envers la peinture, mais aussi celle rapprochable à d'autres formes de représentation artistique telle que l'architecture, la sculpture, la musique ou le cinéma.

¹ HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993, p. 190.

² ROUVERET, A., Article « Critique d'art (Antiquité gréco-romaine) », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1992.

³ Vocabolario della lingua Italiana Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/ecfrasi/>.

⁴ HEFFERNAN, J., *Museum of Words.*, *op. cit.*, p. 1.

Ainsi, la mise en relation entre deux pôles appartenant à deux systèmes ou moyens différents a été observée et rencontrée dès l'Antiquité, et le concept même d'*ekphrasis* a évolué incarnant en soi les différentes et les plus saillantes périodes historiques, littéraires et artistiques. Tout point de contact entre deux systèmes, qui mettent en mouvement des connaissances, n'est pas exempt de collision ; et pourtant, la pratique de l'*ekphrasis* à travers les siècles se caractérise par une grande continuité.

Elle a su se fortifier au cours des siècles et surtout elle a récupéré sa vigueur dans notre temps, en fait ; nous trouvons sur le piédestal l'importance des images dans la littérature et, en général, dans la communication qui se sert de l'instrument visuel pour renforcer son efficacité.

1.1.1 La correspondance des arts

De tous temps, les pratiques artistiques et les réponses de la critique ont eu un rôle important dans le dialogue et l'échange entre littérature et art figuratifs.

L'*ekphrasis* est un aspect de ce thème concernant la question inhérente à la dichotomie ou à la complémentarité entre image et mot chérie par la critique d'art et qui germe avec le célèbre hémistiche latin *ut pictura poesis* : « comme la peinture, la poésie », contenue dans l'*Art poétique* d'Horace⁵. Cette locution latine est devenue un exemple de recours à l'auctoritas des Anciens pour le fait qu'elle s'est convertie en une expression-devise que nous avons fait nôtre pour résumer l'ambition, ou bien la volonté, du poète de se faire poète et peintre en même temps en maîtrisant les deux arts qu'Horace lui-même nommait « sœurs »⁶.

En réalité, l'*ut pictura poesis* a été sortie de son contexte en prenant les distances de ce que Horace voulait vraiment exprimer, « puisque en affirmant que la poésie est comme une peinture, Horace entendait simplement mettre en évidence, pour le spectateur du tableau

⁵ QUINTO ORAZIO FLACCO, *Ars Poetica*, 361-365.

⁶ GENETIOT, A, *Présentation*, « XVII siècle », (n° 245), 2009/4, p. 581-583. <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-4-page-581.htm>.

auquel est comparé le lecteur du livre, le point de vue optimal qui permet de juger de chaque œuvre selon son genre »⁷, à savoir que certaines œuvres sont à apprécier en proximité et que d'autres, comme la peinture, sont à regarder de loin, avec une certaine flexibilité⁸. Depuis la Renaissance, cette expression a été considérée par la critique littéraire et artistique comme un des ou exemples à garder à l'esprit pour les théories concernant ce domaine, à la recherche d'une origine ancienne aux problèmes actuels.

Cependant, nous trouvons une autre trace dans l'Antiquité qui a favorisé cette interprétation erronée, et qui touche à l'idée de correspondance des arts, attribuable à Simonide de Céos (VI-V siècle A.C), citée et reprise par Plutarque : « la poésie est une peinture parlante, la peinture une poésie muette »⁹.

Simonide a aussi été identifié comme l'inventeur de l'art de la mémoire¹⁰, qui consistait à organiser des règles pour faciliter la conservation et la fruition des informations. Ce système de règles était fondé sur l'association des mots à des images, ayant une valence symbolique, imprimée dans l'esprit et donc sur la création d'espaces mentaux qui permettaient de mieux se rappeler le discours dans un deuxième temps.

En revanche, dans sa *Poétique*, Aristote s'éloigne du discours fondé sur la comparaison des arts et il déclare que les poètes et les peintres ont en commun d'imiter le réel, en particulier les hommes et leurs actions ; il définit le poète comme un « auteur de représentations, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images »¹¹ et réfléchit principalement sur la mimesis et sur l'imagination qui, selon lui, découle de la différence entre image de l'objet et l'objet et s'inscrit dans les processus d'observation et d'élaboration de la connaissance¹². Ensuite, la comparaison des arts qui était opérée sur la base d'une possible similitude est abandonnée en laissant prendre le relais à la théorie

⁷ *Ibidem*.

⁸ PRAZ, M., *Mnemosine, parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971, p. 10.

⁹ PLUTARQUE. *Œuvres morales. La gloire des Athéniens*, 346 F.

¹⁰ http://www.metabasis.it/articoli/14/14_Manenti.pdf.

¹¹ ARISTOTE, *Poétique*, XXV, 1460 b.

¹² GENETIOT, A, *Présentation*, « XVII siècle », (n° 245), 2009/4, p. 581-583. <http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-4-page-581.htm>.

d'émulation des arts qui présuppose une certaine rivalité, entre les deux champs, aboutissant dans le *paragone*¹³ à la Renaissance.

Le *paragone* entre en jeu quand deux œuvres se font concurrence pour être appréciées, pour montrer que seule une des deux peut représenter au mieux et d'une façon totale le représentable. Critiques d'art et critiques littéraires se font compétition pour prendre les défenses de leur art et pour en confirmer la supériorité. Dans ce débat, la peinture est étiquetée comme « une poésie muette » dans la mesure où elle peut donner un cadre représentatif complet et où elle peut donner la parole à des objets inanimés grâce à sa force créatrice. D'autre part, comme le soutient Leonardo Da Vinci, la poésie est un art voleur, sans capacité artistique. Ainsi, la peinture acquiert un rôle plus déterminant : elle peut accéder à l'art parfait et vrai, en dépassant la représentation de la réalité¹⁴. Son rôle s'accroît pendant le contexte artistique de la Renaissance, ceci grâce aussi aux nouvelles techniques plus sophistiquées de représentation picturale comme la perspective¹⁵.

Au XVIII^e siècle, des théories et des œuvres commencent à apparaître, faisant place au développement des concepts modernes. En 1766, Lessing (1729-1781) publie une œuvre, *Laokoon*¹⁶ : *oder, über die Grenzen der Malerei und Poesie*, qui devient un pivot dans le débat de l'époque concernant la relation de l'image et des mots. Il y tend à distinguer les deux arts et il y soutient que le devoir des images est celui d'être silencieuses et belles, comme une femme, laissant l'expression aux mots¹⁷ qui se font porteurs d'un rôle actif. Il voit l'émulation littéraire des arts visuels comme une perte en termes de mots, d'éloquence et il remarque les différences qui selon lui caractérisent la relation entre la poésie et la peinture : la poésie se consacre à la dimension temporelle et s'intéresse aux actions, tandis que la peinture, à l'espace et en particulier au monde physique¹⁸.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura*, 1498.

¹⁵ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>, p. 6.

¹⁶ Souvent choisi par la critique à l'appui de ses théories, le *Laocoon* renvoie à sa statue et aux étapes qui ont marqué son matériel et sa transformation, à voir l'interprétation des différents moments temporels de son interprétation, comme le remarque aussi Mazzari.

¹⁷ HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993, p. 6.

¹⁸ LESSING, G. E., "Laokoon", art. cité, p. 63.

Comme polémise Lessing, il était assez fréquent de faire des deux arts un *unicum* superficiel sans discerner ou sans y mettre de côté ses préférences et sa subjectivité¹⁹. Ce que Lessing conteste principalement dans le débat de l'*ut pictura poesis* est le concept de mimesis, en particulier, de l'imitation objective de la réalité²⁰. Désirant mettre de l'ordre au chaos conceptuel, il opère une nette distinction entre « art du temps » et « art de l'espace ». Cependant toute tentative d'interprétation favorisant une possible juxtaposition entre art et littérature associée à l'*ut pictura poesis* va bientôt être abandonnée par la critique²¹ pour marquer plus résolument l'impossibilité de mélanger les deux arts ou de parler de leur complémentarité ou homologie.

Pendant la période romantique, l'œuvre d'art devient le centre autour duquel l'*ekphrasis* se développe, en s'isolant du contexte narratif, à travers une accentuation du défi entre mot et image²². Les tableaux récupérés dans la pratique de l'*ekphrasis* sont des tableaux vivants plongés dans le fantastique, dans l'ambiguïté vitalisée par la contradiction entre image et description²³, ce sont des tableaux qui manquent d'une source picturale précise, à la fois inexistante, inaccessible ou fruit d'une invention²⁴. Un exemple de potentiel artistique d'*ekphrasis* est donné par Keats qui, dans son *Ode on a Grecian Urn*, décrit de façon évocatrice une pièce de poterie. C'est aussi la période pendant laquelle l'histoire de l'art commence à devenir un sujet universitaire. Ce phénomène n'a pas manqué d'influencer l'*ekphrasis* considérée plutôt comme une composante vitale pour ces écrivains d'art qui ont produit beaucoup de descriptions avec le grand mérite historique littéraire aussi bien que d'art. Tout de même, Heffernan n'identifie pas l'*ekphrasis* avec la critique d'art, car cette dernière se caractérise par une stricte fidélité à l'objet d'art²⁵.

¹⁹ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf> p. 6.

²⁰ LESSING, G. E., "Laokoon", art. cité, p. 45.

²¹ BECKER, A. S., *Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles"*, in «The America Journal of Philology», 113, 1, (Spring 1992), p. 11.

²² HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993, p. 134.

²³ COMETA, M., *Descrizione e desiderio: i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi Editore srl, 2005, p. 10.

²⁴ Ibid., p. 11.

²⁵ HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993, p. 53.

Le XIX^e siècle coïncide avec la période où se fraie un chemin un nouveau goût pour les tableaux comparés au roman. Le roman se fonde sur une narration plus étendue, il demande une autre approche que les descriptions qui sont plus détaillées²⁶. À cela s'ajoutent les pratiques ou la terminologie liées au monde de la peinture dans la critique littéraire²⁷. Les écrivains introduisent dans leurs œuvres des peintres comme personnages pour mieux s'en servir pour exposer leur esthétique²⁸.

Aujourd'hui, l'*ekphrasis* fait bouillir encore la question de l'*ut pictura poesis*, devenant un pont entre les aspects dichotomiques qui lui sont associés. Son interprétation consiste plutôt en une interaction entre différentes manifestations artistiques qui agissent sur la construction de la représentation²⁹.

1.1.2 Histoire d'une pratique

L'*ekphrasis* a été sensible à des changements historiques qui ont permis aux critiques de s'exprimer comme ils le souhaitaient selon leurs approches et concepts. Nous allons suivre le fil déplié par l'étude diachronique d'Heffernan pour remarquer la progression faite dans la conceptualisation de ce phénomène.

L'*ekphrasis* apparaît déjà dans la rhétorique de l'Antiquité : son but est de décrire une œuvre produite par l'homme. Ensuite il devient plutôt difficile de délimiter les domaines de pertinence de la description³⁰. Pour cette raison, Webb³¹ intervient en précisant que le terme *ekphrasis* a toujours été utilisé sans faire de distinction, sans être rendu spécifique jusqu'en 1955, date marquée par l'analyse de l'œuvre de Keats conduite par Spitzer. Ce critique a construit le terme pour les descriptions verbales des objets figuratifs en remarquant l'importance

²⁶ SMITH, M., *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995, pp. 234-245.

²⁷ Ibid., p. 243.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ STEINER, W., *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 19.

³⁰ MENGALDO, V., *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 10.

³¹ WEBB, R., *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, I, 1999, pp. 9-32.

de définir un contexte et son utilité par rapport à l'*ekphrasis*. Grâce à lui, l'*ekphrasis* a été graduellement conçue comme un genre littéraire qui met au centre de son intérêt la description d'une œuvre d'art pictural ou sculptural³².

Même si la description s'établit principalement dans l'épique, qui fait de la représentation artificielle et figurative son cheval de bataille et s'engage dans la création d'un topos utile à regrouper des œuvres par un motif particulier, originairement, elle naît comme supplément de n'importe quelle description détaillée, vivace et étendue. En fait, comme notion, elle apparaît pour la première fois à l'époque de l'Empire romain, chez les auteurs de *progymnasmata* : ces manuels regroupaient des exercices préparatoires de rhétorique et pour lesquels l'*ekphrasis* désigne « un propos qui fait surgir son sujet de manière vivace sous les yeux de son destinataire », en se concentrant principalement sur l'effet plutôt que sur le sujet³³.

La description se caractérise et s'imprègne donc de l'*enargheia*³⁴ indiquée par l'un des plus anciens auteurs grecs, Theon, de la manière suivante :

L'ekphrasis est un discours descriptif qui met sous les yeux de manière vivace le sujet qu'il évoque. Il y a des ekphrasis de personne, de lieux et de moments³⁵.

Cette énergie est « jointe au critère du "mouvement" de l'art verbal, condition essentielle de chaque ekphrasis »³⁶ et elle consiste en une intensification d'un effet particulier visant à doubler le plaisir de l'observation et à susciter des émotions chez le lecteur ou l'auditeur, en montrant une re-création des images de façon plus animé et plus puissante.

Quand nous pensons aux exemples les plus célèbres de la généalogie de l'*ekphrasis*, nous viennent à l'esprit les auteurs grecs, et en particulier Homère, initiateur d'un motif repris plusieurs fois.

³² SPITZER, L., "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar", in A. Hatcher, *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962, p. 72.

³³ WEBB, R., *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, I, 1999, p. 11.

³⁴ <http://www.cavazza.it/drupal/?q=it/node/1386>.

³⁵ AELIUS, T, *Prog.*, II (II, 118 Spengel).

³⁶ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>, p. 13.

L'*Iliade*³⁷ d'Homère contient un passage qui est un parangon de l'*ekphrasis* comme description d'une œuvre d'art. Il y narre l'épisode de la requête faite par la mère d'Achille, Thétis, de forger des nouvelles armes pour son fils. Homère suspend la narration pour nous décrire les armes fabriquées par le dieu Héphaïstos ; en particulier, il met au premier plan le bouclier demandé par la mère, qui sert « pour que tous soient émerveillés » quand il arrivera à Troie³⁸.

Le bouclier comme sujet d'*ekphrasis* ne s'arrête pas à Homère, puisqu'il sera repris par Hésiode dans *Le Bouclier d'Hercule*, et par Virgile qui décrit le bouclier d'Énée. La reprise subit des modifications quant à la pratique de l'*ekphrasis* : par exemple, alors que Homère raconte le bouclier dans toutes ses étapes de réalisation, Virgile le décrit comme un objet fini et ne convertit pas les scènes sur le bouclier comme des faits de narration, mais il représente plutôt la réponse d'Années à ces scènes³⁹.

La description du bouclier est un exemple de la technique rhétorique de l'*ekphrasis* qui appartenait à la période hellénistique et romaine, contribuant aux exercices préparatoires de l'orateur ; en plus, elle devient une sorte de contenant de mémoire à transmettre à la postérité⁴⁰. Elle prend la place de l'objet, entraînant toutes les questions inhérentes à l'art et la nature⁴¹, et fait sortir l'objet sous nos yeux en nous faisant croire à la fiabilité de la représentation ; donc, non seulement nous assistons à une conversion de l'image, mais aussi à une réappropriation de la réalité environnant à travers le langage.

Selon une autre interprétation, nous pouvons associer l'*ekphrasis* à un acte de création poétique qui rappelle le mythe de la création en rapprochant à Dieu le poète épique qui s'engage pour concevoir et former son monde. Par exemple, Dante dans son chef-d'œuvre couvre la fonction du traducteur et d'interprète de l'art de Dieu en même temps, en faisant retourner l'image à son mot d'origine. Il ne veut pas

³⁷ OMERO, *Iliade*, libro XVIII, v. 477-608.

³⁸ HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993, pp. 20-21.

³⁹ Ibid., p. 21.

⁴⁰ BARTHES, R., *L'ancienne rhétorique*, en « Communications », 16, 1970, pp. 172-223.

⁴¹ POZZI, M., *Teoria e fenomenologia della descriptio*, in "Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento", Alessandria, 1989, pp. 28-40.

défier la *mimesis* de Dieu ; il n'hésite pas à imposer la supériorité de son art et en même temps la supériorité du mot sur l'image⁴².

Dans l'*ekphrasis* classique, les descriptions sont pliées à l'autorité du mot qui se sert d'une force créatrice typiquement masculin :

In this genealogy of epic fathers and sons, we shall see how the word comes to master the painted or sculpted image it represents, and at the same time how the power of this image mastering word serves to reinforce an authority that is essentially male⁴³.

Ensuite, Heffernan considère le motif du rapt présent d'Ovide à Shakespeare qui atteste le passage d'une approche masculine des descriptions à une approche féminine du monde dans le débat mot/image. Le monde masculin est remplacé par celui féminin, ce dernier appuie la révolte personnifiée par la peinture envers le mot. C'est la révolte de l'image, toujours présentée comme belle et séduisante, témoignant cette fois la brutalité de la violence de l'opposé :

Refusing to cooperate with the rhetoric of seduction, refusing to take its place in a narrative of male gratification, the picture of beauty becomes a picture of beauty violated, a picture drawn to expose and publish the violence men do under the "color" of their words⁴⁴.

À partir de l'époque romantique, et de Wordsworth (1806), la description n'est plus à considérer comme notionnelle, mais plutôt comme mimétique, car l'*ekphrasis* commence à avoir un référent visuelle repérable et existant.

In one sense, the availability of a painting represented by a poem should make no difference to our experience of the poem, which – like any specimen of notional *ekphrasis* – is made wholly of words. But the availability of the painting allows us to see how the poem reconstructs it, how the poet's word seeks to gain its mastery over the painter's image⁴⁵.

⁴² HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993, pp. 37-45.

⁴³ Ibid., p. 10.

⁴⁴ Ibid., p. 90.

⁴⁵ Ibid., p. 7.

Depuis la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, nous assistons à un tournant causé par les théoriciens de la littérature qui attachent à l'*ekphrasis* un nouveau sens conceptuel : description ou représentation verbale d'un objet artistique.

Le courant littéraire de « l'écriture artiste » favorise l'*ekphrasis* pour constituer un lien intimiste et identificatoire entre les pensées des personnages et l'environnement. L'*ekphrasis* de création artistique se montre quand les artistes sont historiques et que leur œuvre est représentée comme faisant partie de la représentation de l'artiste lui-même⁴⁶. À *Rebours* de Joris-Karl Huysmans est l'ouvrage qui se rattache à ce courant. Comme le remarque Heffernan, à travers le titre de son œuvre principale, le XX^e siècle devient un musée de mots, métaphore indiquant la grande quantité de tableaux des mots unis par l'*ekphrasis*.

L'émancipation de la description ekphrastique de la dimension rhétorique, processus lent et graduel, aboutit dans l'*ekphrasis* contemporaine : celle-ci ne propose pas de nouveau un ancien moyen littéraire, plutôt elle complète un procès qui voit l'*ekphrasis* passer de simple ornement épique et une sorte de trompe d'œil de l'œuvre littéraire autonome :

In classical literature, the work of art is itself an adjunct or ornament, something made to decorate a shield, a cup, a robe, or a swordbelt. Correspondingly, *ekphrasis* originates as a seemingly ornamental adjunct to a larger text, a descriptive digression from the main line of the epic narrative⁴⁷.

Ce processus est possible aussi grâce à l'expérience du musée, de la reproduction et de la critique d'art, qui se sont développés, même si l'œuvre perd un peu de son authenticité et de son unicité, car en entrant dans un musée, elle est influencée par les œuvres qui y sont présentes au moment de l'observation⁴⁸.

En tout cas, voir comment, en particulier, la peinture et la sculpture ont influencé les poètes et les écrivains à partir des premiers moments où l'*ekphrasis* apparaît, c'est pouvoir identifier l'histoire de la

⁴⁶ Ibid., p. 155.

⁴⁷ Ibid, p. 137.

⁴⁸ Ivi, p. 53.

littérature comme l’histoire d’une suite de réponses aux états conflictuels issus de la rencontre avec l’art visuel et voir comment l’*ekphrasis* est devenue l’hommage de la littérature au pouvoir des images.

1.1.3 Définition

L’*ekphrasis* a été étudiée et définie de plusieurs façons. Le débat se concentre *in primis* sur la différence de langage, ayant d’un côté le langage écrit qui est continu, visuel et auditif, et de l’autre, le langage pictural, simultané et visuel. Elle n’est pas à confondre avec la figure de style qu’est l’hypotypose, car l’*ekphrasis* re-crée à partir d’une image en direction d’un texte, tandis que la deuxième utilise le texte comme point de départ pour se diriger vers une image, ou mieux vers l’imagination du lecteur.

Nous allons commencer par la définition proposée par Heffernan, très citée et consensuelle, car elle permet d’adapter les hypothèses descriptives les plus différentes. Tout d’abord, il laisse de côté les questions discutées par Lessing, celle de l’espace/temps, pour mieux théoriser l’*ekphrasis* qu’il nous présente comme « the literary representation of visual art », c’est-à-dire « la représentation littéraire de l’art visuel »⁴⁹ : il prend comme point de repère l’explication de l’*Oxford Classical Dictionary* qui désigne l’*ekphrasis* comme “la description rhétorique d’une œuvre d’art”.

D’après Heffernan⁵⁰, l’*ekphrasis* se caractérise essentiellement par :

- L’évocation du pouvoir de l’autorité du langage qui soumet l’image silencieuse.
- La création d’un contexte qui entraîne une opposition entre masculin et féminin : un conflit entre le regard masculin et le regard féminin, entre une voix qui aspire à contrôler l’image dangereuse qui insécurise la tentative de dynamicité entamée par la narrative masculin face à la beauté de l’image fixe.

⁴⁹ Ivi, p. 1.

⁵⁰ *Ibidem*.

- Sa relation entre les arts qui n'est pas impressionniste ou construite sur un sens d'affinité sinon manifeste et tangible.
- Sa persistance dans le temps, pensons à la description du bouclier d'Achille faite par Homère dans l'*Iliade*.

L'*ekphrasis* a été abordé par quelques-uns comme un topos, par d'autres comme un genre littéraire ou sous la loupe de l'approche textuelle. De toute façon, ce que tous les critiques remarquent comme propriété inhérente à l'*ekphrasis* est le référent figuratif : même si la discussion antérieure existe, tous les spécialistes depuis Hermogène concordent sur le caractère représentationnel de l'*ekphrasis* qui permet de présenter de nouveau l'objet plastique. Au lieu de servir comme réconciliation entre les deux arts, l'*ekphrasis* a été plutôt une sorte de pomme de discorde ; d'un côté, les défenseurs de la peinture remarquent que, dans la poésie, l'*ekphrasis* est un élément parasitaire de la peinture, et de l'autre côté, les amateurs de la littérature assurent que l'*ekphrasis* enrichit la poésie.

En se focalisant sur le problème de la représentation des objets d'art, Heffernan cherche à parcourir les différents exemples historiques et littéraires de l'*ekphrasis*. Son opinion n'est pas tout à fait conforme à celle de M. Krieger⁵¹, critique américain formaliste, qui a essayé de formuler pour la première fois, à travers une reconstruction historique et critique sur le débat entre signe arbitraire et signe naturel, une théorie de l'*ekphrasis* conçue comme un exercice d'illusion, un principe littéraire ensuite et surtout comme un moyen apte à fixer et à congeler le temps dans l'espace.

Heffernan remarque que Krieger dans son œuvre *Ekphrasis and the Illusion of Natural Sign* étend l'*ekphrasis* à n'importe quelle description d'objet visuel :

My own approach differs sharply from this. Where Krieger defines ekphrasis as an impulse toward illusionistic word-painting, I treat it as a kind of poetry that deliberately foregrounds the difference between verbal and visual – and in so doing forestalls or at least complicates any illusionistic effect. Also, while Krieger concentrate “on critical and theoretical discourse...rather than on the practice of the arts themselves”, I use the practice of the arts – more

⁵¹ Ivi, p. 2.

precisely the history of ekphrastic poetry – to construct a theory of ekphrasis⁵².

Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laoköon Revisited publié en 1967 à l'intérieur de la collection *The Poet as Critic* est l'étude par laquelle Krieger débute et considère l'*ekphrasis* en relation à l'image du poète qui, dans l'acte même de faire poésie, devient lui-même un critique en dotant de plasticité son langage verbal.

L'*ekphrasis* (notionnelle), illustrée par l'urne de Keats ou par le bouclier d'Achille, est étudié par rapport à son aspect narratif montrant la difficulté de convertir concrètement les images construites abstraitement, ce qu'il appelle l'illusion accompagnant la représentation de l'*ekphrasis* :

To look into ekphrasis is to look into the illusionary representation of the unrepresentable, even while that representation is allowed to masquerade as a natural sign, as if it could be an adequate substitute for its object. And this leads me from my title to my subtitle⁵³.

Krieger caractérise la description ekphrastique comme étant un miracle et un mirage en même temps : la séquence d'actions narratives retraçables seulement par la langue font d'elle un miracle, tandis que l'illusion d'une image impossible à concilier avec les mots adéquats d'une poésie font d'elle un mirage. En outre, le miracle se réalise face à la capacité du langage de convertir son moyen en solidité typique de l'art plastique :

It is our unattainable dream of a total verbal form, a tangible verbal space. We may see it as the poem's miracle, and that seeing is our mirage. This peculiar – and paradoxical – jointly produced experience of ekphrasis allows it to function as the consummate example of the verbal art, the ultimate shield beyond shields⁵⁴.

This “solidity” is exemplified in such features as descriptive vividness and particularity, attention to the “corporality” of words, and the patterning of verbal artifacts. The ekphrastic image acts, in other words, like a sort of an

⁵² Ivi, p. 191.

⁵³ KRIEGER, M., *Ekphrasis the Illusion of Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1991, p. XV.

⁵⁴ Ivi, p. XVI.

unapproachable and unrepresentable “black hole” in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental ways⁵⁵.

Krieger s’interroge non plus sur la frontière entre espace et temps, mais plutôt sur le naturel/arbitraire, à vrai dire, sur le paradoxe accompagnant la capacité du mot, signe arbitraire, de créer des images et de se convertir en signe naturel. Il critique les différentes significations assignées au mot image:

This is a study in criticism rather than in poetry itself, the most important question for me behind all these asks, how can the theorist— how have the theorists – made sense out of this set of paradoxes?⁵⁶

For one, we could investigate literary paintings or pictorial poems – say, narrative pictures and detailed verbal descriptions – and conduct our study either historically or generically, depending on the sort of conclusion we hoped to reach. A specialized vision of this interest would have us compare pictures and related words as they come together in illustrated texts, whether in poems or in prose fiction. Or we could compare theories of painting with theories of the verbal arts, again either by relating them historically or by seeking to apply general aesthetic principles. As yet another alternative, we could relate the actual painting being produced in a given period with the poetry being written and trace the relationships, if any, between these products. As a slight variation of such a study, we could look at the attitudes of individual poets or schools of poets toward paintings or contemporary painters, or the reverse, the attitudes of painters or contemporary poets, tracing friendships and enmities, influences and aversions⁵⁷.

Heffernan non seulement redéfinit l’*ekphrasis* comme la représentation verbale de l’art visuel, mais aussi progresse en illustrant une distinction entre deux autres façons de mélanger la littérature et les arts visuels : le pictorialisme et l’iconicité, qui représentent des objets naturels et artificiels et pas des œuvres d’art figuratif, même s’ils nous rappellent implicitement la représentation graphique⁵⁸.

⁵⁵ MITCHELL, W. J. T., *Ekphrasis and the Other*, *op. cit.* p. 158.

⁵⁶ KRIEGER, M., *Ekphrasis the Illusion of Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1991, p. 2.

⁵⁷ Ivi, p. 3.

⁵⁸ HEFFERNAN, J., *Ekphrasis and Representation*, in « New Literary History », 1991, 9, 300.

Il nous rappelle que le lien entre mot et image existe dès les origines de la culture ; il identifie comme exemple d'*ekphrasis* les épigrammes et aussi les titres des tableaux ou des mots qui permettent de résumer à travers quelques mots l'image peinte :

I have tried to distinguish *ekphrasis* from pictorialism and iconicity, but I see no reason to close its borders against any kind of writing that is explicitly concerned with a work of art, and unless representation requires the absence of the thing represented, a picture title is a verbal representation of the picture⁵⁹.

L'*ekphrasis* n'exclut pas le pictorialisme ou l'iconicité, mais elle tend à mettre l'accent sur une véritable différence qui tient à ce qu'elle représente explicitement une représentation et que ce qu'elle représente par les mots doit être représentatif lui-même.

Au contraire, Hagstrum dans son *Sister Arts*⁶⁰ propose une analyse concernant l'*ekphrasis* qu'il identifie avec le pictorialisme :

The true poet catches the distinguishing features; he gives [his description] the colors of life and reality; he places it in such a light, that a Painter could copy after him. This happy talent is chiefly owing to a strong imagination, which first receives a lively impression of the object; and then by employing a proper selection of circumstances in describing it, transmits that impression in its full force to the imagination of others. Such language is psychological.

Et il approfondit la signification de la description picturale :

In order to be called "pictorial" a description or an image must be, in its essentials, capable of translation into painting or some other visual art. It need not resemble a particular painting or even a school of painting. But its leading details and their manner and order of presentation must be imaginable as a painting or sculpture. 2) Visual details constitutes the pictorial but is not, per se, the pictorial. Such details must be ordered in a picturable way. It is therefore not fully legitimate to call what is merely visual in a poem pictorial. 3) The pictorial is, of course, not limited to one particular school or method of painting. Depending on what the poet knew or liked in visual art, it may bear relations with art that is imitative or abstract, representational, or symbolic. 4) The pictorial in a verbal medium necessarily involves the reduction of motion to stasis or something suggesting such a reduction. [...]. 5) The pictorial

⁵⁹ Ivi, p. 303.

⁶⁰ HAGSTRUM, J., *The Sisters Arts*, op. cit. p.138.

implies some limitation of meaning. It does not, of course, involve the elimination of concept. [...] But it does imply that meaning must seem to arise from the visible present.

Webb ajoute aussi que les *ekphraseis* ne sont pas liées par l'objet, mais plutôt par la modalité de la description, par exemple par la vivacité ou l'énergie qui fait en sorte qu'un art cherche à se corréler à un autre art en définissant et en décrivant l'essence et la forme de l'art originaire⁶¹. Ce faisant, elle révèle, éclaire et porte à la vie des détails invisibles ou imperceptibles à première vue à qui n'est pas expert de cette forme spéciale d'art en réussissant à se rapporter directement avec lui et à répandre l'expérience esthétique ou à l'améliorer.

Prenant comme point de départ la définition de Heffernan, Scott définit mieux l'*ekphrasis* comme un processus créateur qui produit de l'art verbal à partir de l'art visuel et il constate que l'*ekphrasis* sera toujours une question gisant dans la représentation et dans la *mimesis*⁶².

John Hollander⁶³ répute l'*ekphrasis* fictive, comme d'ailleurs le pense Mitchell, quand il précise que chaque *ekphrasis*, y compris celles qui naissent à partir d'un objet réel, est susceptible d'être classifiée comme notionnelle. Cette classification est soutenue par le fait qu'elle crée une image introuvable, ou retraceable seulement dans le texte qui est aliéné par le discours d'*ekphrasis*⁶⁴. Hollander scinde également l'*ekphrasis* en différentes catégories. L'*ekphrasis* fictive (*notional ekphrasis*) ne présuppose pas l'existence des œuvres d'art qu'elle décrit ; elle met en scène une œuvre d'art imaginaire, comme si celle-ci existait réellement ou une œuvre dont nous avons perdu les traces :

Notional ekphrasis inheres in modern poetry's actual ekphrasis, and provides a thematic microcosm of a basic paradox about poetry and truth. Ekphrastic poems that are always representing poetic process, and the history of poetic

⁶¹ MENGALDO, V., *Tra due linguaggi. Arte figurativa e critica*. Torino, Bollati, Boringhieri, 2005, p. 10.

⁶² SCOTT, F., *Sculpted Words. Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*. Hannover, London, University Press of New England, 1995, p. 1.

⁶³ HOLLANDER, J., *The Poetics of Ekphrasis* in "Word and Image", 4, 1, 1988, p. 209-219.

⁶⁴ MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 157.

readings of works of art, can by those means get to say rather profound things about the works of art in question. By constructing some fictional versions of them, they put powerful interpretative constructions on them, construe them with deep effect⁶⁵.

L'*ekphrasis* peut tenter de représenter une autre œuvre d'art à l'état d'ébauche qui existe seulement dans l'imagination de l'écrivain-créateur, ou expliciter comment une certaine œuvre d'art est venue à la lumière et en quelle circonstance. Ensuite, *ekphrasis* effective (*actual ekphrasis*) représente une œuvre d'art réelle et existante. Enfin, l'*ekphrasis* latente n'a pas un référent précis et immédiat, mais elle établit une image après une analyse profonde. Pimentel définit la troisième catégorie comme "un référentiel générique" détectable dans les textes d'*ekphrasis* ; elle consiste en une *ekphrasis* qui, sans désigner un objet plastique précis, propose des structures descriptives qui renvoient au style d'un artiste (sa personnalité, son style, la transcendance de son œuvre, etc.)⁶⁶. En plus, toujours selon Pimentel, l'*ekphrasis* peut être référentielle, quand l'objet plastique a une existence matérielle autonome, ou notionnelle quand l'objet représenté existe seulement dans et par le langage⁶⁷.

D'après Pimentel, l'*ekphrasis* consiste en un procédé rhétorique et discursif employé dans les formes de représentation de certains textes littéraires de nature descriptive et narrative : il engage une relation référentielle et représentationnelle à l'égard d'un objet d'art figuratif que le texte lui-même expose comme quelque chose de distinct et alternatif par rapport au discours textuel⁶⁸. Elle retient que si l'*ekphrasis* est définie comme la représentation verbale d'une représentation visuelle, il est clair qu'elle consiste en une opération essentiellement intertextuelle⁶⁹.

Clüver aussi part de la définition de Heffernan, pour proposer la sienne comme la verbalisation des textes réels ou fictifs composée en

⁶⁵ HOLLANDER, J., *The Poetics of Ekphrasis* in "Word and Image", 4, I, 1988, p. 209.

⁶⁶ <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf> p. 4.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ivi* p. 1.

⁶⁹ *Ivi* p. 2.

un système de signe non verbal⁷⁰. En outre, il nous rappelle qu'avec l'essor de la modernité, l'*ekphrasis* est changée, liée à des formes d'art non représentatives, liée plus à l'*enargeia* qu'à la mimesis ; il étend donc le concept de l'*ekphrasis* à d'autres champs comme celui de la musique, de l'architecture et relie la représentation aux yeux de celui qui observe :

The verbalization may form part of the larger piece of writing or, as in the case of Bildgedichte, may constitute the entire text. It can take forms that are not descriptive in a conventional way; but as verbalization it would retain a certain degree of enargeia. There is no reason why the non-verbal texts re-presented in 're-written' form must themselves be representations of the phenomenal world (examples: non-figurative sculpture, absolute music); and since the verbal re-presentation can also take different forms, there is no 'mimetic bias' involved on either level⁷¹.

Il insiste sur le discours de l'intertextualité car, selon lui, le texte verbal travaille sa représentation sur le texte visuel, qui est composé clairement sur la base d'un système de signes non verbaux. En fait, nous pouvons constater que toutes ces définitions portent sur la nature relationnelle qui s'instaure entre le texte verbal et l'objet plastique choisi qui, s'il est lu comme un autre texte, donne naissance à un travail intertextuel.

Wagner introduit le concept de l'intermédialité en parlant de la représentation visuelle dans le texte verbal comme la subdivision de l'intertextualité qui met en relation deux moyens différents de signification et de représentation⁷².

Cette relation se développe jusqu'à compliquer toute volonté de tracer les frontières entre le verbal et le visuel et faire aboutir le texte en un icono-texte, c'est-à-dire un texte avec des caractéristiques de ce qui est plastique et iconique.

Selon Spitzer, le texte d'*ekphrasis* surgit d'un élan qui se résout en une pratique textuelle connue sous le nom de description ; un désir

⁷⁰ CLUVER, C., "Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis", in V. Robillard, E. Jongeneel, *Pictures in Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, op. cit., p. 45.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² WAGNER, P., « Introduction : Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – State(s) of the Art(s) », in *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner, Berlin and New York, Walter de Gruyter, 1996, p. 17.

de décrire, d'écrire à partir de quelque chose, de représenter, de recommencer à présenter l'autre non verbal. C'est Spitzer qui va donner un impact à la définition de l'*ekphrasis*, non plus description de n'importe quel phénomène, comme c'était le cas dans le contexte rhétorique, mais plutôt description spécifique canalisée vers un objet d'art. Ce détournement sémantique a permis de mieux classer l'*ekphrasis* et de diriger l'attention vers le rapport entre art littéraire et art figuratif, vers la mimesis et le discours sur la représentation.

En fait, dans sa théorisation, Heffernan finit par exposer la fonction d'autoréférentialité littéraire de l'*ekphrasis* qui, comme le rappelle l'auteur, devient un point de départ pour réfléchir sur l'objet d'art et surtout sur la représentation⁷³.

Quant à Mazzara, dans son essai sur l'*ekphrasis* du XX^e siècle, il nous rappelle une étude de Philippe Hamon, intitulée *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes*, dans laquelle l'auteur identifie l'*ekphrasis* comme « une mise en abyme de l'œuvre d'art »⁷⁴ en plus d'être pour l'écrivain :

Le lieu, le moyen ou le prétexte d'une réflexion théorique sur son propre art, sur ses propres techniques d'écriture, fragment théorique et critique en quelque sorte incorporé à la trame même de sa fiction⁷⁵.

En donnant à l'écrivain l'opportunité de réfléchir sur son art et son écriture, elle devient donc un prétexte pour s'auto-représenter.

1.2 Le problème de l'*ekphrasis*

Comment les mots peuvent-ils être peints ? Peuvent-ils représenter ce qui n'est pas représentable ou descriptible ? Est-ce que nous pouvons représenter l'espace par un moyen d'expression qui se base essentiellement sur la temporalité ? Jusqu'à quel point pouvons-nous objectivement transmettre un élément par le mot et la vision sans craindre que l'un des deux moyens ne sera pas à la hauteur de l'autre ?

⁷³ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>, p. 36.

⁷⁴ HAMON, PH., *La description littéraire. De l'Antique à Roland Barthes. Une anthologie*, Paris, Macula, 1991.

⁷⁵ *Ibidem*.

Ces questions sont à retrouver dans la difficulté que l'*ekphrasis* a de s'isoler de la connexion avec l'interprétation et le jugement. Tout de même, il faut remarquer que c'est grâce à ces questions que le critique ou l'écrivain est poussé à redéfinir une description verbale et une interprétation appropriée⁷⁶.

L'*ekphrasis* défie la capacité des mots à produire des images : ce faisant, entre autres, elle entraîne les questions caractérisant l'ineffabilité subjective qui entoure la pratique de l'*ekphrasis* et le débat entre espace et temps ou entre signe naturel et signe artificiel, questions amplement discutées par les critiques, tels que Lessing et Krieger.

Krieger insiste sur le contraste mot/image en indiquant que les mots ne sont pas des images. Ils sont des signes arbitraires, c'est-à-dire des signes qui ne peuvent pas être considérés comme un substitut visuel de son référent. Il exemplifie sa thèse de spatialité et plasticité de la temporalité littéraire de cette façon :

I use, as the most obvious sort of poetic within the poem, this anti-Lessing claim: the claim to form, to circular repetitiveness within the discretely linear, and this using an object of spatial and plastic art to symbolize the spatiality and plasticity of literature's temporality... a classic genre was formulated that, in effect, institutionalized this tactic: the *ekphrasis*, or the imitation in literature of a work of plastic art. The object of imitation in literature, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seeks to capture it in that temporality⁷⁷.

Son étude sonde la capacité du langage verbal à agir comme signe visuel et montre que l'*ekphrasis* n'est pas à circonscrire seulement en relation à un objet d'art, mais chaque fois que la dimension spatiale et visuelle est évoquée par les mots.

L'ambition d'*ekphrasis* consiste à imiter l'aspect spatial du tableau en cherchant à faire coïncider les mots à la forme, ce qui contredit la tendance naturelle du langage à se libérer de cette clôture spatiale pour retourner au flux temporel et trahit le désir sémiotique du langage de représenter ce qui n'est pas représentable.

⁷⁶ MENGALDO, V., *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2005, p. 13-14.

⁷⁷ KRIEGER, M., "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited", in F. P. W. McDowell, *The Poet as Critic*, Evanston, Northwestern UP, 1967, p. 5.

En plus, Krieger⁷⁸ identifie deux sentiments, ou « impulses » qui surgissent et sont opposés au langage dans l'aspiration d'*ekphrasis* de l'écrivain. Premièrement, l'euphorie amène le langage à se congeler dans la forme spatiale et à souligner l'incapacité des mots à revenir ensemble tout à coup comme un impact. Les mots ne peuvent pas avoir une capacité puisqu'ils n'occupent pas d'espace et qu'ils sont des médiations. En deuxième lieu, surgit l'exaspération qui fait en sorte d'accepter un langage modeste et démythifié qui échappe à travers son arbitralité à la fixité du moment :

The first asks for language – despite its arbitrary character and its temporality – to freeze itself into a spatial form. Yet it retains an awareness of the incapacity of words to come together at an instant (tout à coup), at a single stroke of sensuous immediacy, as if in an unmediated impact. Their incapacity is precisely what is to be emphasized: words cannot have capacity, cannot be capacious, because they have literally no space. The exhilaration, then, derives from the dream of a language that can, despite its limits, recover the immediacy of a sightless vision built into our habit of perceptual desire since Plato. [...] The second of these impulses, on the contrary, accepts a modest, unpretentious, demystified language that claims no magic, whose arbitrariness and temporal succession can escape the frozen momentary vision that, in seeking the momentous, would belie the fleetingness of the moment in an anti-pictorial blur. To this impulse the notion of *ekphrasis*, as a threat to language's temporal promise [...], can only be exasperating⁷⁹.

Ces deux élans d'attraction et aversion envers l'*ekphrasis* trahissent le désir sémiotique pour le signe naturel d'un côté, et de l'autre, le refus dicté par la peur de priver le signe arbitraire de sa liberté. La description d'*ekphrasis* vit donc un paradoxe : elle est la transposition verbale d'une image visuelle et, étant un emblème verbal, elle fait son devoir et celui de l'image.

Krieger veut montrer comment l'*ekphrasis* est marquée par le désir verbal, arbitraire, d'aller au-delà de la limite de son moyen pour devenir signe naturel. Il nous emmène vers la dichotomie entre signe naturel et signe arbitraire, en dépassant la compétition classique entre littérature et peinture sur le niveau de la représentation. Dans le cas de

⁷⁸ ROBILLARD, JONGENEEL, *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP, 1998, p. 5.

⁷⁹ KRIEGER, M., *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1991, p. 10.

la littérature, selon Krieger, le moyen de représentation verbale devient illusoire quand l'auteur cesse de percevoir consciemment son moyen et nous bouleverse l'objet en représentation. L'objet de l'*ekphrasis* n'a pas une existence réelle indépendante, mais existe seulement dans la mesure où il est inventé dans sa description verbale : le genre est donc utilisé pour permettre la fiction d'une *ekphrasis*, pour feindre l'imitation de ce qui n'existe pas au dehors de la création verbale du poème.

Mitchell cherche lui aussi à échapper à la distinction nette qu'assume le débat espace/temps quand nous parlons de peinture et de littérature, puisque tout ce qui peut déranger le rôle de la littérature ou de la peinture en termes de temporalité et spatialité est seulement illusoire et aléatoire. En fait, il propose une réflexion alternative : la dimension temporelle et la dimension spatiale sont en inter-dépendance et il considère chaque art comme étant "composite", et chaque médium comme un "mélange", à priori sans se plonger dans la relation entre arts :

The image/text problem is not just something constructed "between" the arts, the media, or different forms of representation, but an avoidable issue within the individual arts and media. In short, all arts are "composite" arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes⁸⁰.

Il ne considère pas les deux moyens d'expression comme différents :

Language can stand in for depiction and depiction can stand in for language because communicative, expressive acts, narration, argument, description, exposition and other so-called "speech-acts" are not medium-specific, are not "proper" to some medium or other. I can make a promise or threaten with a visual sign as eloquently as with an utterance⁸¹.

Selon Mitchell, la solution au problème entre le mot et l'image se trouve dans le rapport entre le sujet qui écrit (ou observe) et l'autre, c'est-à-dire un objet muet qui fait participer mot et image dans un dialogue complexe. L'*ekphrasis* repose sur deux mondes : entre l'objet

⁸⁰ MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 89, 94-95.

⁸¹ MITCHELL, W. J. T., "Ekphrasis and the Other", in Id. *Picture Theory, op. cit.*, p. 160.

décrit, représenté et le récepteur qui convertit la représentation verbale en représentation visuelle. Ainsi, pour trouver une solution à nos questions et à la dichotomie entre image et mot, il faut se concentrer sur la représentation, c'est à dire sur la façon dont certains objets sont présentés de nouveau à nos yeux, et surtout sur son concept. Le terme « représentation » correspond à l'activité et à l'opération de construire et faire comprendre, à l'aide des figures ou de différents procédés, des signes et des symboles sensibles ou des objets, des aspects de la réalité ou des faits et des valeurs abstraites. Dans un sens général, il se réfère principalement à des œuvres picturales, graphiques et sculpturales⁸².

La critique de nos jours traite la représentation de façon discursive et processuelle : pour mieux indiquer la représentation de façon totale, l'objet représenté doit être contextualisé et avoir un récepteur⁸³, car c'est la représentation qui distingue l'*ekphrasis* d'autres formes de rencontre entre moyens d'expression différents.

La compréhension qui suit l'*ekphrasis* n'est pas neutre puisqu'il se reproduit une transformation au niveau individuel, une tentative de la reconnaître en la contrôlant, de l'expliquer en assujettissant les images, dotées de la capacité illusoire de présenter le visible, au pouvoir des mots.

Souvent l'*ekphrasis* est associée à n'importe quel type de description⁸⁴, ce qui se révèle être délétère pour le concept lui-même. Quelques critiques simplifient l'*ekphrasis* en la définissant comme une description, en se restreignant au sens ancien du terme, et en oubliant une caractéristique fondamentale : celle de l'interprétation. La description se présente rarement pure, puisqu'un point de vue s'introduit à travers les yeux d'un observateur (implicite ou explicite). L'objet décrit peut renvoyer non seulement à une œuvre d'art, mais à une action ou à un personnage. Le poète ou le romancier fixe son regard sur l'objet plastique qui est converti en plusieurs textes à décrire et il entame une série d'opérations qui consistent à sélectionner, modifier,

⁸² Vocabolario Treccani

⁸³ MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 420.

⁸⁴ MENGALDO, V., *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2005, p. 10.

organiser et donner une autre signification à ces textes⁸⁵. Scott remarque que l'*ekphrasis* peut témoigner un dualisme : c'est-à-dire qu'en décrivant une œuvre d'art, et donc un objet qui se trouve en dehors de notre cadre textuel, une recherche au niveau des mots se poursuit pour mieux la présenter au lecteur et pour mieux l'assimiler, il faut passer pour une traduction et donc par un processus de transformation. Cette transformation ou déformation qui s'opère à la base de cette relation est présentée à un lecteur qui doté de son bagage culturel et identitaire pousse son interprétation⁸⁶. Encore plus, au moment de la lecture, le lecteur cherche à donner une signification sur les mêmes principes de sélection, de hiérarchisation et d'organisation des détails que le texte lui offre.

L'*ekphrasis* étant une pause descriptive dans le tissu narratif, le lecteur éprouve le besoin d'interpréter. Il est un récepteur auquel est demandé d'intégrer à travers l'imagination ou l'expérience le rituel d'*ekphrasis* pour réussir à vaincre ce que Mitchell définit comme l'indifférence d'*ekphrasis*. L'*ekphrasis* dans une vision logocentrique devient l'acte de prévarication du mot sur l'image, le mot qui donne vie et anime ; mais cet acte est manipulé par le choix individuel et la perception de l'observateur, ainsi l'*ekphrasis* devient fruit d'une interprétation.

Si les époques précédentes, observe Steiner, étaient intéressées à retrouver similitudes et analogies de représentation entre les différents arts sur un plan simplement mimétique, l'époque moderne, au contraire, tend plus à déterminer les parallélismes sur le plan du caractère concret et de la créativité :

The true means of representing reality was not to represent at all, but to create a portion of reality itself. And the way to do so was to stress the properties of the aesthetic media in question, since these are palpable, thinglike. This thinking is the basis of the modernist movement toward concreteness, and it immediately revived the dormant painting-literature analogy⁸⁷.

⁸⁵ <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf> p. 4.

⁸⁶ Ivi, p. 5.

⁸⁷ STEINER, W., *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 17.

L'*ekphrasis*, qui consiste en observation et en description, est donc influencée par l'identité et le contexte culturel de l'observateur. Scott donne son importance à l'attention vers le système culturel et la rhétorique. Il considère Mitchell un bon critique pour son essai *Ekphrasis and the Other*, dans lequel nous retrouvons des éléments psychologique et émotives présent dans la pratique de l'*ekphrasis* :

Mitchell redirects our attention from the spatial/temporal dynamics of ekphrastic writing to the specific psychology of aesthetic response in the writer/viewer⁸⁸.

Sur la base de ce que Mitchell a introduit, son analyse progresse en s'appuyant sur la component culturelle, historique et psychologue présente dans l'œuvre de Keats. Il se demande quand même la raison qui reste au fond de ce danger perçue par le regard masculin entre mot et image. Krieger la définit comme source d'exaspération et d'excitation ; Mitchell identifiait dans l'image une altérité féminin qui fait peur. Scott lui-même en parle sur les mêmes tons :

There is something taboo about moving across media, even as there is something profoundly liberating. When we become ekphrastics, we begin to act out what is forbidden and incestuous; we traverse borders with a strange hush, as if being pursued by a brigade of aesthetic police⁸⁹.

Ainsi, l'*ekphrasis* est toujours placée dans un confine, quasi tabou qui nous mène à nous confronter avec l'altérité.

1.2.1 L'altérité

Mitchell publie en 1994 *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, dans lequel il explique les trois phases de réalisation du charme de l'*ekphrasis* : l'indifférence pour l'*ekphrasis*

⁸⁸ SCOTT, F. G., *Sculpted Words. Keats. Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hannover, London, University Press of New England, 1995, p. 182.

⁸⁹ Ivi, p. XIII.

(*ekphrastic indifference*) dérive de la perception commune que l'*ekphrasis* est impossible, puisque la représentation verbale ne peut pas être comparée à la représentation visuelle de façon complètement équivalente :

It [verbal representation] cannot represent – that is, to make present– its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can “cite”, but never “sight” their objects⁹⁰.

À travers l'*ekphrastic hope*, nous pouvons surmonter l'impossibilité, c'est-à-dire à travers l'imagination ou la métaphore, à travers la capacité du langage de faire voir, d'aller au-delà de l'*ekphrasis* et de s'assujettir à l'image⁹¹. Le conflit initial produit de la division entre mot et image est surmonté par ce que Mitchell définit comme image-texte.

Enfin, Mitchell identifie l'*ekphrastic fear*, un moment de résistance qui surgit quand s'instaure une distinction entre représentation verbale et représentation visuelle et que le désir figuratif de l'*ekphrasis* se réalise :

It is the moment in aesthetics when the difference between verbal and visual mediations become a moral, aesthetic imperative, rather than (as in the first “indifferent” phase of ekphrasis) a natural fact that can be relied on⁹².

L'idée d'image-texte est remplacée dans cette phase par le concept image comparable à un moyen illusoire qui capture l'écrivain et le récepteur dans une quête utopique visant à dynamiser l'objet ou l'image de départ. Peur, espoir et indifférence produisent de l'ambivalence et Mitchell constate encore une fois que l'*ekphrasis* est impossible :

⁹⁰ MITCHELL, W. J. T., “*Ekphrasis and the Other*”, in Id. *Picture Theory*, cit., p. 152.

⁹¹ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf> p. 36

⁹² MITCHELL, W. J. T., “*Ekphrasis and the Other*”, in Id. *Picture Theory*, cit., p. 154.

In order to see the force of these oppositions and associations, we need to reexamine the utopian claim of ekphrastic hope and the anxieties of ekphrastic fear in the light of the relatively neutral viewpoint of ekphrastic indifference, the assumption that ekphrasis is, strictly speaking, impossible⁹³.

L'espoir, la peur et l'indifférence sont liés par l'ambivalence de l'*ekphrasis*, comparable en fin de compte à l'ambivalence entraînée par le rapport avec l'autre, par le procès de *working through* :

This “working through” of ekphrastic ambivalence is, I want to suggest, one of the principal themes of ekphrastic poetry, one of the things it does with the problem staged for it by the theoretical and metaphysical assumptions about media, the senses and representation that make up ekphrastic hope, fear and indifference⁹⁴.

Selon Mitchell, chaque *ekphrasis* englobe en soi une ambition et un défi, celui de surmonter l'altérité. Elle permet en effet de rencontrer l'Autre, incarné par les moyens de représentation visuelle, mais non seulement, et tout ce qui peut rentrer dans les oppositions qui caractérisent la sémiotique :

The “otherness” from visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the paragone of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the “self” is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the “other” is projected as a passive, seen, and (usually) silent object. [...] Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse⁹⁵.

Il est remarquable que les critiques cherchent à brosser le tableau de la situation en introduisant un problème qui se fonde sur le genre. L'image est une femme qui fascine et plait, une méduse qui peut pétrifier la voix du poète et le regard de l'observateur :

If a woman is “pretty as a picture” (namely silent and available to the gaze), it is not surprising that the pictures will be treated as feminine objects in their

⁹³ Ivi, p. 156.

⁹⁴ Ivi, p. 164.

⁹⁵ MITCHELL, W. J. T., “*Ekphrasis and the Other*”, in Id. *Picture Theory*, cit., p. 157.

own right and that violations of the stereotype (ugliness, loquaciousness) will be perceived as troublesome⁹⁶.

Heffernan, à l'égard de ce discours, remarque que :

To represent a painting or sculpted figure in words is to evoke its power – the power to fix, excite, amaze, entrance, disturb, or intimidate the viewer – even as language strives to keep that power under control⁹⁷.

Il voit dans l'acte même de la représentation cette lutte contre l'altérité provoquant d'abord une lutte de pouvoir.

1.2.2 Critique d'art

La croissante pratique de la description d'images fait en sorte que le terme d'*ekphrasis* puisse être employé en un sens plus large, comme un synonyme de critique d'art, pour désigner un commentaire discursif portant sur une œuvre d'art.

Longhi était le critique d'art italien le plus connu. Un article intéressant réfléchit sur sa façon de concevoir et de mettre en acte l'*ekphrasis* et cherche à la dépasser en définissant la nécessité d'aller au-delà du genre ekphrastique qui prend sa source dans un problème essentiel : « la fracture incurable qui se consacre entre image et mot qu'il la décrit »⁹⁸. D'après Longhi, l'*ekphrasis* a un rapport symbiotique avec l'image puisque grâce à elle, elle prend vie et se complète dans une page qui témoigne ce rapport dialectique pas complètement résolu. C'est donc l'écriture qui lui permet de poursuivre l'image en en tirant la leçon des plus hautes capacités du langage littéraire ; un point important à retenir est que Longhi voit dans le cinéma la synthèse de la rupture entre image et mots, puisque le moyen cinématographique lui permet d'unir directement l'objet de description et le moyen de la description.

⁹⁶ Ivi, p. 163.

⁹⁷ HEFFERNAN, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Chicago UP, 1993, p. 7.

⁹⁸ <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-118-128-Cadoni.pdf> p. 1.

L'idée de Longhi à l'endroit de l'*ekphrasis* se fonde sur le processus de traduction des images en mots toujours tendant à l'essence et à l'origine de l'image en soulignant son procès créateur. Dans ce cadre, la construction de l'*ekphrasis* renvoie avec sa charge récréative au modèle de départ, Longhi met en évidence l'état momentané d'absence et fait entendre avec grande force le désir⁹⁹. Il interprète par le mot le statisme d'un tableau pour lui offrir un certain dynamisme comme celui de l'assemblage vidéo pour traduire sa pensée en image¹⁰⁰. Ses transcriptions ou traductions verbales naissent d'une exigence précise : celle d'affirmer la continuité, par les mots, d'une différence substantielle de la condition humaine entre art et littérature¹⁰¹.

Les descriptions de Longhi n'ont vraiment rien de descriptif. Elles se caractérisent plutôt par une bonne dose de narration et d'iconisme verbal¹⁰², en plus elles utilisent la métonymie et la métaphore pour s'arrêter sur les détails et en même temps exposer totalement. La description se fonde sur l'équivalence qui met en relation l'image d'une œuvre artistique de départ et l'image qui se crée et qui est re-créée par le mot, une image dérivée¹⁰³. Sa prose est dialectique : d'une part le tableau est temporalisé puisqu'il s'insère dans un flux narratif, d'autre part, la narration est soumise à des ralentissements à cause des comparaisons et des métaphores.

La critique emploie souvent les figures de style telles que l'accumulation et l'analogie. La première est nécessaire et permet de faire un travail de sélection pour donner un ordre à la description. Celle-ci se fonde principalement sur la taxonomie et elle n'opère pas un travail mimétique sur l'œuvre, mais bien sur le regard qui construit et parcourt l'œuvre. Pour ce qui concerne l'analogie, Mengaldo nous rappelle une affirmation célèbre de Proust : « dire une chose équivaut à dire à quoi cette chose ressemble » et qu'elle dérive toujours d'une métaphoricité présente en dehors de toute équivalence subjective. L'analogie identifiée résume des détails présents dans l'œuvre et qui sont empruntés à

⁹⁹ Ivi, p. 8.

¹⁰⁰ Ivi, p. 4.

¹⁰¹ LONGHI, R, *Proposte per una critica d'arte*, en «Paragone. Arte», n° 1, 1950, p. 15.

¹⁰² <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-118-128-Cadoni.pdf>, p. 1.

¹⁰³ MENGALDO, V., *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2005, p. 35-41.

la réalité environnante et que la similitude aide à narrativiser la description¹⁰⁴.

1.2.3 Modèle Robillard et Modèle Yakobi

Valérie Robillard propose un modèle différentiel pour la poésie valable aussi pour la prose, qui montre comment différentes relations d'*ekphrasis* s'établissent et comment l'*ekphrasis* n'est pas définie de manière définitive, problème que nous trouvons d'ailleurs dans la délimitation des frontières des arts. Elle introduit aussi le problème relatif à la métonymie et elle se demande, si nous parlons de représentation, quelle est la quantité juste qui doit être décrite d'une œuvre d'art pour être considérée comme telle. En outre, Robillard se demande pourquoi certaines œuvres sont considérées ekphrastiques, même s'il se produit un doute en les définissant comme cela. Selon Robillard, le noyau du problème n'est pas de savoir comment les différents arts interagissent, mais par quelles catégories nous définissons cette interaction.

Robillard suggère que le champ de l'intertextualité fonctionne comme un châssis pour définir les différents types d'interaction. L'avantage de l'approche est qu'elle se concentre sur le destinataire et sur la réponse et en addition, sur le texte et sur la production¹⁰⁵. Son modèle ne cherche pas à définir l'*ekphrasis*, mais il décrit la manière et le degré dans lequel les deux arts interagissent. En renvoyant à Pfister, Robillard organise une classification de trois grands groupes : le premier renvoie à l'*ekphrasis* descriptive (*depictive*), qui implique la description explicite de l'œuvre d'art, s'approche de la requête critique de "représentation" de ses sources picturales et qui arrive à produire de l'énergie. Cette catégorie entraîne aussi la structuration analogue (*analogous structuring*) qui contient naturellement les textes ayant une similarité structurelle à l'œuvre représentative. Ensuite, la catégorie d'*ekphrasis* attributive qui montre la typologie du rapport intertextuel et qui contrôle que dans les textes soient indiquées les sources. Ceci se

¹⁰⁴ Ivi, p. 38-40.

¹⁰⁵ ROBILLARD, JONGENEEL, *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP, 1998, p. 55-56.

vérifie en mentionnant le titre, l'auteur, un style ou un genre, en faisant des allusions, ou en utilisant des éléments indéterminés qui marquent la présence d'un intertexte. Finalement, se trouve la catégorie de l'*ekphrasis* associative, qui « s'occupe des poèmes qui font référence aux conventions ou des idées relatives aux arts plastiques d'un type structurel, thématique ou théoricien »¹⁰⁶.

Dans *Pictorial Model and Narrative Ekphrasis*, 1995, Yacobi propose son interprétation de l'*ekphrasis* comme une description d'une œuvre d'art qui est à la fois très générale et très spécifique, une évocation littéraire de l'art spatial¹⁰⁷. Elle la définit comme un terme parapluie :

Ekphrasis, the literary evocation of a special art, is an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words – so various, indeed, that both the reference and the sense of the term in critical discourse leave a good deal to be desired. The range of phenomena covered by *ekphrasis* is ill defined or arbitrarily restricted, largely because some of the forms, though manifested in artistic practice, still need to be recognized in principle and theorized along with their better-known counterparts¹⁰⁸.

D'après elle, ce terme regroupe différentes façons de rendre des objets visuels en mots¹⁰⁹. En plus, elle l'assimile à une figure de style rappelant une métaphore ou une similitude, selon elle, l'*ekphrasis* entraîne un lien entre domaines différents : par exemple, le représenté et le représentant ou le verbal et le visuel ou encore le littéraire et le graphique. L'*ekphrasis* est rapprochée de la citation car la première ne représente pas directement, mais opère plutôt une re-présentation d'un objet à définir représentatif lui-même¹¹⁰.

D'autre part, Yakobi aussi se demande s'il est possible que l'*ekphrasis* contienne des références littéraires à l'architecture, aux tableaux abstraits, à la musique et au monde imaginaire plastique¹¹¹. Elle

¹⁰⁶ Ivi, p. 60-62.

¹⁰⁷ YAKOBI, T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in «Poetics Today», 16, 1995, p. 600.

¹⁰⁸ Ivi, p. 599.

¹⁰⁹ YAKOBI, T., "The Ekphrastic Mode. Forms and Functions", in V. Robillard, E. Jongeneel, *Pictures into Words, Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP., 1998, p. 23.

¹¹⁰ Ivi, p. 22.

¹¹¹ Ivi, p. 21.

pense que si un moyen d'expression peut être représenté dans un autre, aucun problème ne surgit si nous parlons de manifestations individuelles d'une œuvre d'art¹¹² et dans ce cas, la tâche se révèle plus facile si nous pouvons reconnaître immédiatement les signaux qui peuvent nous renvoyer à un possible correspondant. Dans son travail d'analyse, elle unit trois domaines qui sont l'objet représenté, la représentation dans le moyen figuratif, et enfin la représentation dans le discours linguistique¹¹³.

Elle se concentre sur son modèle et sur la narration, autour de ces deux éléments, elle construit son argumentation. Elle identifie un modèle qui se base sur quatre rapports entre source visuelle (l'objet de départ ou la représentation) et la cible verbale (la re-présentation) :

All four possibilities are variations, amply realized in literature, of the image-to-word transfer. Yet the first two categories, sharing a unique source to be rendered into words, have monopolized the study of ekphrasis¹¹⁴.

En outre, elle introduit le modèle pictural qui représente un dénominateur visuel commun de plusieurs textes.

L'ekphrasis n'a pas une forme et une fonction fixes. Nous allons laisser de côté les discours sur ses caractéristiques formelles pour voir du point de vue textuel comment elle dynamise les niveaux littéraires et devient ainsi choix stratégique du texte.

1.3 Ekphrasis et textualité

L'*ekphrasis* revête pour les critiques différentes fonctions : parmi eux, certains soutiennent sa fonction textuelle.

¹¹² YAKOBI, T., "Verbal Frames and Ekphrastic Figuration", in U-B Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, a cura, *Interart Poetic. Essays in the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 35.

¹¹³ YAKOBI, T., "The Ekphrastic Mode. Forms and Functions", in V. Robillard, E. Jongeneel, *Pictures into Words, Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP., 1998, p. 22.

¹¹⁴ YAKOBI, T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in «Poetics Today», 16, 1995, p. 602.

Heffernan se préoccupe de se détacher du formalisme krigérien et cherche plutôt à récupérer la dimension narrative de l'*ekphrasis* conçue comme moyen littéraire. Il nous montre ses caractéristiques intrinsèques en nous rappelant son rôle représentatif d'une représentation, sans se plonger dans le discours à propos de l'illusion et de la conversion du langage en signe naturel. Il souligne la transposition du geste immobile dans la narration, la prosopopée qui est une figure de style consistant à donner la voix à une image, la friction représentative qui a lieu entre le moyen signifiant et le sujet signifié et finalement l'opposition entre image et mot¹¹⁵.

Pour ce qui concerne l'*ekphrasis*, qui a suivi une évolution dictée par la période historique et qui est née principalement comme digression épique, le genre épique a plus de ressemblance avec la prose pour ses intentions narratives qui se trouvent naturellement plus complexes et contextualisées en vue de l'exercice d'exposition d'une chaîne d'événements¹¹⁶. Le sophiste Luciano avait indiqué une caractéristique fondamentale de l'*ekphrasis* qui consiste à prolonger, à travers les mots, le plaisir esthétique suscité par l'observation des images, à recomposer sans couleurs ni toile, en faisant devenir une peinture fiable celle des mots¹¹⁷.

L'*ekphrasis* est insérée dans le récit qui implique une médiation avec le lecteur qui reçoit une description faite par un personnage intradiégétique ou extradiégétique : elle est donc liée au récit de l'histoire aussi sur le niveau narratif, puisqu'elle devient enregistrement sous forme littéraire des événements. Le poète épique raconte des actions par les images qui concernent le héros et sa communauté en sélectionnant et en évoquant une réalité historique à travers un modèle littéraire¹¹⁸. L'*ekphrasis* construit son texte autonome doté de narrativité à partir d'un objet d'art réel. Ce processus est aidé par le passage d'une *ekphrasis* notionnelle à une mimétique et par un passage de différents moyens de réception et par la production du texte ; la disponibilité de l'œuvre se révèle être un pivot dans le cas où elle nous permet de voir

¹¹⁵ HEFFERNAN, *Museum of Words*. p. 136.

¹¹⁶ Ivi, p. 134.

¹¹⁷ LUCIANO DI SAMOSATA, *Descrizioni di opere d'arte*, op. cit., p. 59.

¹¹⁸ DUBOIS, *History, rhetorical description and the epic. From Homer to Spenser*, Cambridge, Boydell and Brewer 1982, pp. 1-8, 9-27.

comment le tableau a été construit, comment l'écrivain cherche à contrôler et à maîtriser l'image produite par la main du peintre¹¹⁹.

L'épisode d'Homère est à l'origine de la tradition de l'*ekphrasis* conçue comme description d'une œuvre d'art dans un contexte littéraire et qui s'appuie sur le langage pour alimenter la narration et la représentation. Homère se sert d'une *ekphrasis* notionnelle puisque ce que nous voyons est à travers les mots de l'écrivain qui nous montre comment le verbal peut contribuer à la vraisemblance visuelle¹²⁰ et le fait qu'il existe une différence entre réalité et représentation, c'est-à-dire la friction existante entre les formes d'art visuel fixes et le rythme narratif de ses mots. En somme, il nous rappelle la différence qui se crée entre le moyen de représentation et le référent et il anime des figures d'art visuel en réussissant à transformer l'image d'un seul moment en narration des actions successives ; dans ce contexte, l'*ekphrasis* devient la réponse du langage stimulé par un objet. *De facto*, ce qui existe vraiment, c'est le langage qui défie et remplace l'œuvre d'art plutôt que la disponibilité d'une œuvre d'art qui d'ailleurs ne doit pas faire de différences en termes de notre expérience au texte.

1.3.1 La friction représentative

Homère nous a donné un exemple de la friction représentative¹²¹ (*representational friction*) ; celle-ci se produit quand la pression dynamique de la narration verbale rencontre les formes fixes de la représentation visuelle. En fait, l'écrivain se rend compte de la différence et de l'état conflictuel qui s'instaure entre le moyen de représentation visuelle et son référent. Cette observation doit l'amener à considérer et à évaluer la friction représentative et le signifié - les objets ou figures représentés. À ce moment-là il peut reconnaître que la sienne est une représentation visuelle¹²². Par exemple, quand Homère se concentre sur le bouclier d'Achille, il nous indique que l'or est travaillé

¹¹⁹ HEFFERNAN, *Museum of Words*. p. 7.

¹²⁰ Ivi, p. 4.

¹²¹ Ivi, p. 19.

¹²² Ivi, p. 37.

pour mieux se rapprocher de la terre. Toutefois l'expédient linguistique employé nous fait remarquer que c'est tout un travail sur l'art et sur la représentation visuelle. C'est donc la friction qui, dans ce cas, nous avertit que nous sommes en train de témoigner une représentation de la représentation qui provoque un moment initial de dépaysement¹²³.

Heffernan montre que le poète doit prévoir la friction pour mieux représenter la technique et l'œuvre picturale considérée. Le bouclier a été étudié par plusieurs critiques qui l'ont choisi comme banc d'essai de leur théorie. Ce qui prouve, selon Mitchell, que le bouclier est un *image-texte* qui a réussi à dépasser toute dichotomie en montrant les tensions entre espace et temps, description et narration, mouvement et fixité¹²⁴. Selon Mitchell, le bouclier est une occasion ekphrastique conçue comme ornement de l'épique :

Ekphrasis is, properly, an ornament to epic, just as Hephaestus's designs are an ornament to Achilles' shield. But ekphrasis ornament is a kind of foreign body within epic that threatens to reverse the natural literary priorities of time over space, narrative over description, and turn the sublimities of epic over the flattering blandishments of epideictic rhetoric¹²⁵.

The shield is now understood as an image of the entire Homeric world-order, the technique of "ring composition" and geometrical patterning that controls the large order of the narrative, and the microscopic ordering of verse and syntax¹²⁶.

En outre, Mitchell définit le bouclier comme l'épreuve de la résistance faite par l'*ekphrasis* envers les tentatives de soumission, qui devient ainsi un concentré de la littérature plutôt qu'un ornement superficiel.

I don't think that ekphrasis is the key to the difference between ordinary and literary language, but merely one of many figures for distinguishing the literary institution (in this case by associating verbal with visual art). [...] My emphasis on canonical examples of ekphrasis in ancient, modern and romantic poetry has not been aimed at reinforcing the status of this canon or of ekphrasis, but at showing how the "workings" of ekphrasis, even in its classic

¹²³ Ivi, p. 19.

¹²⁴ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>, p. 46.

¹²⁵ MITCHELL, W. J. T., "Ekphrasis and the Other", in *Id. Picture Theory, op. cit.* p. 179.

¹²⁶ *Ibidem*.

forms, tends to unravel the conventional saturating of the imagetext and to expose the social structure of representation as an activity and a relationship of power/knowledge/desire-representation of something done to something¹²⁷.

Lessing analyse le bouclier pour orienter son discours sur la narration, tandis que Hagstrum, Steiner, Krieger sont pour l'*ekphrasis* conçue comme quelque chose de statique. Lessing¹²⁸ observe comment Homère ne décrit pas le bouclier comme fini et complet, mais plutôt comme en construction. Le lecteur assiste petit à petit à la transformation, à la vitalité gagnée par le tableau d'un objet, il assiste à cette longue digression qui arrive à suspendre les événements de guerre pour faire briller la capacité de dessiner des formes au milieu de son récit d'actions. Selon Lessing¹²⁹, le poète est libre de reproduire chaque phase d'une action. Si d'un côté, le peintre est confiné à un seul moment, de l'autre côté, le poète peut, s'il le veut, prendre chaque action depuis son origine pour la développer dans toutes ses variations possibles. Dans ce sens, voir seulement une description c'est manquer à voir la narration en totalité. Comme le fait Mitchell, Scott soutient l'importance de la description d'Homère. Il constate que le bouclier réussit à annuler les traces des tensions *l'ut pictura poesis* entre les deux dimensions caractérisant le débat de mot et image. Scott retient que l'*ekphrasis* se présente comme une digression, mais que cette digression offre une utilité du point de vue poétique, quantitatif et qualitatif. Elle aide à mieux développer l'action sans la rendre éphémère ou infondée. En outre, il en souligne sa dimension dynamique et narrative et sa fonction représentative du monde appartenant au contexte épique de l'*Illiade*.

1.3.2 Pause et flux narratif

De Homère jusqu'à Shakespeare, l'*ekphrasis* est poussée par la pression de la narration qui non seulement rappelle ou préfigure l'œuvre d'art exprimant verbalement ce qui se passe dans l'histoire qui

¹²⁷ MCLUHAN, M., *Understanding Media. The Extension of Man*, Boston, MIT Press, 1994, p. 180.

¹²⁸ HEFFERNAN, J., *Museum of Words*, p. 12.

¹²⁹ Ivi, p. 16.

l'entoure, mais elle transforme la stase graphique et sculpturale un processus¹³⁰. Le geste est ainsi arrêté en mouvement et imprégné des éléments culturels ou de la vie quotidienne et non seulement esthétique. L'*ekphrasis* se constitue donc dans le langage narratif ou descriptif qui se déroule dans le temps et qui suit une linéarité, alors que les arts figuratifs demandent une coprésence des éléments. Gerard Genette¹³¹, qui définit la narration comme la représentation des objets ou des hommes en mouvement en déplaçant son discours au niveau de la temporalité, affirme que la description est la représentation des objets ou des hommes en stase et que l'*ekphrasis* fait partie de cette catégorie puisqu'elle représente des formes fixes ; en outre, elle est une *ancilla narrationis*, un expédient utile dans le processus de narration.

L'*ekphrasis* peut transformer un moment de stase en mouvement ou être capable d'arrêter le temps ; elle peut ensuite représenter les événements au-delà au cadre narratif, en anticipant ou en renvoyant les événements¹³². Selon Hollander, l'*ekphrasis* dans la prose crée un moment de pause quand le narrateur s'arrête à décrire une représentation picturale, ensuite la narration prend du terrain.

Par contre, Baldwin affirme que l'*ekphrasis* donne un impact quasi négatif à la narration puisqu'elle en frustre le mouvement¹³³. Steiner classe aussi l'*ekphrasis* comme statique puisque selon elle l'œuvre littéraire imite l'œuvre picturale et en faisant cela concentre toutes les actions dans un moment en mettant le temps en stase. Steiner évoque de telle manière l'*ekphrasis* :

the technical term for this is ekphrasis, the concentration of action in a single moment of energy, and it is a direct borrowing from the visual arts¹³⁴.

En outre, elle ne voit pas bien cette sorte de flagrante admission d'incapacité que l'œuvre littéraire montre à l'égard de l'art figuratif, en fait, celle-ci se révèle triomphante puisqu'elle réussit à gagner le temps. Donc, Steiner définit l'*ekphrasis* comme l'équivalent verbal du

¹³⁰ Ivi., p. 91.

¹³¹ Ivi, p. 5.

¹³² Ivi, p. 89.

¹³³ Ivi, p. 5.

¹³⁴ LESSING, G. E., "Laokoon", art. cité, pp. 29, 32

pregnant moment en art dans lequel une œuvre littéraire aspire à l'in-temporalité qui caractérise l'action arrêtée par le tableau :

It is rather strange that literature should try to mimic the stillness of painting, when it has the property of movement and temporal flow that painters yearn for. Keats' famous ode, however, suggests a partial explanation: the translation of temporal flux into the stasis of the visual arts saves action from the impermanent and death that time-object suffer. [...] It is this ephemerality that accounts for literature's nostalgia for the visual arts, and so the topos of the stopped moment¹³⁵.

Wendy Steiner parle aussi du procès-verbal, l'équivalent du moment prégnant dans l'art pictural qui aboutit dans un élan narratif¹³⁶ :

The "pregnant moment" of an action is the arrested point which most clearly implies what came before the moment and what is to follow it. But as the example from Homer shows, ekphrastic literature typically delivers from the pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that graphic art tells only by implication.

L'*ekphrasis* montre une sorte de persistance à l'égard du flux narratif et le *still movement* Kriégéin, ou bien la fixité paraît être mise en doute dans l'instant où l'*ekphrasis* explicitement fait son travail de déchiffrement de ce que l'art visuel dit implicitement, donc elle ne refuse pas de soutenir que l'*ekphrasis* dérive du prégnant moment comme le conçu Lessing, c'est-à-dire d'un moment significatif¹³⁷. Ce moment, toujours selon Lessing, permet d'anticiper l'extension de l'imagination¹³⁸ et supporte la caractéristique naturelle du langage qui déclenche la poussée narrative quand se trouve à faire face à la stase de l'art pictural.

Ce dont se servent les arts figuratifs, pour condenser les passages temporeux d'un événement, et résumer en soi le passé, le présent et l'avenir de la même. Ce moment, c'est un des signes de l'étroitesse des arts visuels, car il s'agit

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ HEFFERNAN, J., *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», 1991, p. 301.

¹³⁷ HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Chicago UP, 1993, p. 113.

¹³⁸ YAKOBI, T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in «Poetics Today», 16, 1995, p. 613.

d'un moment qu'il ne pourra pas être jamais assez fécond, car fécond le peut être ce qui laisse jeu libre à l'imagination¹³⁹.

Mitchell critique l'approche de Krieger sur son idée de *still movement* estimant que le langage temporel est contaminé par l'imaginaire spatial, en particulier, en littérature : l'usage de la spatialité de la littérature n'est pas à voir comme une volonté de congélation et de suspension de la narrativité¹⁴⁰. Au contraire des critiques qui supportent la théorie de *still movement* ou *pregnant moment* (Krieger et Steiner) qui considèrent la description comme un moyen apte à ralentir le flux narratif et temporel de la littérature pour privilégier l'art plastique et son désir d'éternité et immobilité, il considère la narrativité comme étant à la base de toute *ekphrasis*.

Heffernan aussi critique le choix fait par Krieger de définir l'*ekphrasis* comme un outil pour arrêter le temps dans l'espace puisque, selon lui, au contraire, elle exige une certaine dynamicité¹⁴¹. Scott, qui s'approche du phénomène de l'*ekphrasis* de manière flexible, retient que l'*ekphrasis* sont à considérer dans sa narrativité et statice, sans s'intéresser à l'opposition amplement prise en considération par la critique¹⁴² :

It is the genre specially designed to describe works of art, to translate the arrested visual image into the fluid movement of words. *Ekphrasis* is equally the *topos* of stillness, however; it is that teasing movement in Homeric tales when the narrative halts and the poet intervenes to describe a shield or a sword or a tapestry.

D'après Putman, l'*ekphrasis* se rend utile quand l'écrivain veut interrompre la narration pour équilibrer son écriture ou pour suspendre le temps narratif sur des détails ou sur un discours sur l'art. Page Dubois¹⁴³ se trouve d'accord sur le fait que l'*ekphrasis* devient un point névralgique qui indique qu'une unité de narration est à considérer

¹³⁹ LESSING, G. E., "Laokoon", art.cité, pp. 29, 32.

¹⁴⁰ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf> p. 28.

¹⁴¹ Ivi, p. 35.

¹⁴² SCOTT, *Sculpted Words. Keats. Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hannover, London, University Press of New England, 1995, p. XII.

¹⁴³ DUBOIS, P., *History, Rhetorical Description and the Epic*. Cambridge: D.S. Brewer, 1982, p. 6.

comme conclue. Avec Davidson, nous assistons à un virage dans la critique du XX^e siècle de l'*ekphrasis*, qui n'est plus une stratégie verbale instrumentale à l'objet visuel, mais une sorte d'argumentation littéraire.

Heffernan nous rappelle ce que Davidson¹⁴⁴ nous définit *painterly poem*, c'est-à-dire une production écrite qui mène à activer des procédures de composition et construction équivalent au tableau, lu par l'écrivain comme un texte, pas comme un objet statique. En analysant les vers d'Ashbery, Davidson montre comment ceux-ci secouent l'objet décrit en lui donnant vie et mouvement, qui n'est pas celui de congeler la temporalité de la dimension poétique, en les contaminant avec la spatialité de l'objet décrit¹⁴⁵. En tout cas, il s'avère impossible d'identifier l'*ekphrasis* comme une catégorie pure de description ou de la définir simplement comme une pause de la progression narrative.

1.3.3 Prosopopée, ou l'action du mot

Heffernan trouve dans la prosopopée une modalité typique de la tradition ekphrastique : il nous rappelle que l'*ekphrasis* entraîne la prosopopée, une technique rhétorique consistant à donner voix à un objet naturellement silencieux ; elle devient ainsi un moyen de contrôle qui aspire à donner une voix à l'art, à attacher à l'objet une histoire construite¹⁴⁶. L'*ekphrasis* parle non seulement des œuvres d'art, mais elle leur parle et parle pour eux :

Traditionally, I have argued, ekphrasis is narrational and prosopopeial; it releases the narrative impulse that graphic art typically checks, and it enables the silent figures of graphic art to speak. I want to argue now that in "Ode on a Grecian Urn" and "Ozymandias", Keats and Shelley use these ekphrastic traditions to reflect on representation: not just on a particular work of graphic representation, but on the nature of representation itself¹⁴⁷.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf> p. 31-32.

¹⁴⁶ HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Chicago UP, 1993, p. 111.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 304.

Par contre, la description de Keats, d'après Spitzer, est à considérer comme une forme de prosopopée : "The first desire of the poet must then have been for the urn now to speak to him, to reveal to him the true history of which it must have been a witness"; en plus, l'*ekphrasis* traduit, selon Spitzer, "l'expérience totale et inviolée" que le poète entraîne avec l'objet d'art¹⁴⁸ :

We should believe then that the poet, having come upon a newly discovered Greek urn, describes its direct impact on himself before the professionals of history and philology have violated ("ravish'd") its secret, as they will infallibly do in course of time ("still unravish'd"). [...] The *ekphrasis*, the description of an object d'art by the medium of the word, has here developed into an account of an exemplary experience felt by the poet confronted with an ancient work of art.

Nous sommes amenée vraisemblablement à analyser sur le plan linguistique, enrichi par une nouvelle syntaxe, et sur le plan symbolique des images, l'œuvre littéraire qui enveloppe les formes de compréhension et de représentation de la réalité. Sans oublier que le défi est représenté par la possibilité de franchir l'autre qui en littérature se trouve personnifié par l'art figuratif. Un autre silencieux qui attend d'être représenté par impossibilité de se représenter lui-même, d'être observé par l'autre actif et qui attend de recevoir une voix qui ne lui appartient pas.

La guerre entre mots et images est amenée sur un champ linguistique : c'est plutôt une guerre entre mots. D'après Osborne¹⁴⁹, cette guerre témoigne comment le poète qui conseille le peintre (*advice-to-a-painter poe*) acquiert une double supériorité en donnant des ordres que seul le langage peut compléter grâce à la spécification verbale et à l'encadrement rhétorique. Selon Wendy, le tableau est devenu symbole d'objet transcendant - beau, en dehors de la déprédation du temps, complète. Mais en littérature la représentation verbalisée de la beauté exposée au regard masculin génère typiquement une narrative de désir¹⁵⁰.

¹⁴⁸ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>, p. 22.

¹⁴⁹ HEFFERNAN, J, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Chicago UP, 1993, p. 100.

¹⁵⁰ Ivi, p. 89.

Une autre caractéristique qu’Heffernan identifie par rapport au bouclier est sa fonction de narrativité encadrée, *framed narrative* : ce fragment descriptif dans un contexte épique permet de concentrer l’*Iliade* et son sens dans une petite suspension du flux narrative¹⁵¹ :

To read the Iliad in light of the passage on the shield, then, is to see how the stories of the dispute and the besieged city recapitulate the larger story of the poem.

Un moyen d’expression a ses caractéristiques qui, comparées à celles d’autres moyens, peuvent redéfinir un effet susceptible de reproduire une vaste chaîne d’interactions au niveau sensoriel. Comme l’entend Pimentel, une *ekphrasis* qui étend son but descriptif réussit à construire une forme hybride d’objet plastique verbal qui tisse sa toile sur le champ identitaire avec l’objet plastique représenté et avec le texte et contexte dans lequel l’*ekphrasis* a été inscrit¹⁵². La description de l’objet plastique prétend être comparée et acceptée comme l’équivalent verbal puisqu’elle transforme l’objet plastique en texte à lire.

Michele Cometa, dans *Parole che dipingono*¹⁵³, observe l’appropriation des images faite par l’écriture :

Si va dalla semplice citazione di un’opera o di un artista alla “vita d’artista” dispiegata in Bildungromane [...], dall’illustrazione attraverso una fuggevole per quanto motivata evocazione [...] al confronto diretto con l’immagine nel testo [...]; dalla descrizione del processo creativo dell’“arte sorella” [...] alla comprensione del proprio processo creativo nello specchio dell’altra arte [...]; dalle varie forme di drammatizzazione delle immagini [...] alla narrativizzazione delle associazioni o giustapposizioni di immagini. [...] Per non parlare del fenomeno tutto particolare della Doppelbegabung, del doppio talento [...], che costantemente ci costringe a un’interrogazione sulle modalità di un’*ekphrasis* che è come connaturata al processo creativo, anzi finisce per coincidere con esso¹⁵⁴.

L’*ekphrasis*, en re-présentant verbalement un objet appartenant à un domaine expressif différent, tend à arrêter le flux temporel de son

¹⁵¹ Ivi, p. 17.

¹⁵² <http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel.pdf>, p. 3.

¹⁵³ COMETA, M., *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004, p. 13.

¹⁵⁴ <http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>, p. 2.

moyen (Krieger, Steiner) ? Ou elle donne naissance à une action performative grâce à l'*enargheia* en animant un objet et en l'intégrant dans la narration (Davidson, Heffernan, Yakobi) ?¹⁵⁵

Chaque *ekphrasis* se déroule dans un terrain des confins puisqu'elle est une description qui doit faire face à des contradictions, étant un moyen temporel qui doit et peut évoquer une dimension spatiale, et au désir de passer de l'arbitralité de son signe à celui naturel¹⁵⁶.

Cette variété d'idées qui entourent l'*ekphrasis* est due à sa flexibilité définitoire : d'un côté elle emploie le moyen verbal pour représenter ou présenter une deuxième fois une situation, de l'autre, elle devient un moyen narratif ou poétique de l'écrivain qui propose à travers son moyen artistique son objet ou l'image à ses yeux en projetant son imagination et soi-même. Tout de même, l'*ekphrasis* reste une sorte d'écrin pleine des miroirs, chacun reflétant différentes interprétations.

¹⁵⁵ Ivi, p. 27.

¹⁵⁶ Ivi, p. 64.

2 LA THEORIE DE LA DESCRIPTION

2.1 Types de descriptions

Comme nous l'avons déjà vu, du point de vue historique, l'origine de la description trouve ses racines dans la *declamatio* (improvisation réglée sur un thème) ; celle-ci se développe en *ekphrasis* (*descriptio*) qui, comme le rappelle Barthes¹⁵⁷, est l'un des morceaux qui s'insèrent dans la chaîne à la base du discours. Grâce à l'*ekphrasis* naît une nouvelle unité textuelle, le morceau, unité plus grande que la période. La *descriptio* se caractérise par une dimension référentielle (portrait ou paysage). E. R. Curtius rappelle que cette tradition rhétorique de l'*ekphrasis*, maintenue au cours du Moyen Âge, a pu jeter les fondements de la description poétique du paysage.

La centralité du rôle du référent de la description, donc de la nature de l'objet décrit, a donné des indications sur la classification des différents types de descriptions et l'appartenance du morceau descriptif au discours rhétorique a fait en sorte de développer ces diverses typologies dans les manuels de stylistique et de poétique. P. Fontanier, dans son traité sur *Les figures du discours* (1821), retient sept catégories descriptives : la topographie, la chronologie, la prosographie, l'éthopée, le portrait, le parallèle et le tableau¹⁵⁸. Pour notre intérêt, nous indiquerons simplement la définition de topographie : « description qui a pour objet un lieu quelconque, tel qu'un vallon, une montagne, une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc. ». Retenons aussi que la description « consiste à exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes » et « donne lieu à l'hypotypose, quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau »¹⁵⁹.

Ces catégories sont évidemment une simplification, car ces tentatives de démarcation d'un terrain précis sont souvent soumises à des

¹⁵⁷ HAMON, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 86.

¹⁵⁸ FONTANIER, P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 422-431.

¹⁵⁹ Ivi, p. 420.

fluctuations produites par les courants littéraires et montrent leur fragilité par rapport aux nouvelles approches définitoires. Les nouvelles approches tentent de « libérer la description de cette dépendance référentielle »¹⁶⁰. Hamon propose une « typologie du description » plus attentive à la structure et au fonctionnement interne de la description par une démarche analytique. Ce linguiste préfère définir la description comme une « expansion du récit, un énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes »¹⁶¹ et comme « unité textuelle régie par des opérations à dominante hiérarchisante, taxinomique, paradigmatique. Une description est en général centrée sur et par un pantonyme, archilexème ou métafonction prospective ou rétrospective, présent ou présupposée dans la manifestation »¹⁶². Hamon ramifie le système descriptif en « dénomination » et « expansion ». La première « dote la description du terme générique qui assure la cohérence de l'ensemble du système : d'où le terme de « pantonyme ». La description est description de P. L'expansion constitue l'énumération des parties de P (liste ou nomenclature) et de ses qualités ou traits distinctifs (prédicats) »¹⁶³. Hamon applique ses définitions à la représentation du paysage, mais il soulève des problèmes : celui de l'insertion d'un fragment de nature dans un récit, celui de sa cohésion sémantique et celui de sa fonction narrative.

Comme le remarque Adam¹⁶⁴, la description « semble avoir pour fonction essentielle de permettre le récit en assurant son fonctionnement référentiel ». Breton, dans son premier *Manifeste du surréalisme*, associait les descriptions à rien que des « superpositions d'images de catalogue » dans lequel « l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs ». Greimas et Courtès, dans leur *Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, définissent la description comme une « séquence de surface » que nous pouvons soumettre à l'analyse qualificative et qui tente de dénommer provisoirement un objet à définir ensuite. Selon certains, la description est un texte descriptif qui s'engage sous différentes fonctions (ornementale, expressive, mathésique ou narrative).

¹⁶⁰ BORDAS, E., *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris, Nathan, 2002, p. 113.

¹⁶¹ HAMON, Ph., « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique*, n°12, 1972, p. 466.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ BORDAS, E., *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris, Nathan, 2002, p. 114.

¹⁶⁴ ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 4.

Comme le constate Larousse, « quelques contemporains conçoivent la description telle qu'une image exacte, quasi une photographie, de l'objet décrit » ; tandis que pour les Anciens et les Modernes, la description se résout en nature embellie. Larousse réfute cette idée de nature embellie car, selon lui, « elle est la nature vue par un esprit particulier sous un jour propre à ses idées et à ses sentiments », à voir une reproduction exacte de la nature, mais nuancés par les détails de « l'âme du poète et le sentiment que le domine au moment où il la voit ». Nous allons voir comment les descriptions topographiques, celles du paysage, se sont développées selon l'âme des périodes littéraires.

2.1.1 La description ornementale

La littérature romanesque gréco-latine, à travers l'épopée et ensuite le roman, se spécialise dans la description ornementale, la plus ancienne. Genette¹⁶⁵ nous rappelle que les descriptions de cette période privilégient l'aspect ornemental ou plutôt l'idéalisation de l'esthétique hors de l'ordinaire de l'objet. Comme nous l'avons déjà vu, la description du bouclier d'Achille est l'archétype de cette description, un modèle historique qui illustre la description de l'acte et l'animation d'une scène figurée. Dans ce type de description, tout se joue sur une recherche de l'esthétique et sur le choix du superlatif pour affirmer son morceau de bravoure. Curtius¹⁶⁶ établit la raison qui se cache derrière de ce choix constant de l'Antiquité à l'égard des descriptions : les « lieux communs », c'est-à-dire « le réservoir thématique d'arguments nécessaires au sujet », favorisent la création de certains modèles de pensée et d'expression (*topos*) indiquant les procédés à suivre et à utiliser, ce qui marque une absence d'individualité au niveau d'originalité et propriété. Un des *topoi* imposés est le *locus amoenus* (lieu de plaisance)¹⁶⁷ e, selon les mots de Barthes, le paysage devient un «

¹⁶⁵ GENETTE, G., *Frontières du récit*. In: Communications, 8, 1966. p. 157; http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121.

¹⁶⁶ CURTIUS, E.R. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 237.

¹⁶⁷ ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 12.

signe universel ou culturel de la Nature » ; la description dépend des contraintes de genre descriptif et non pas du référent.

2.1.2 La description expressive

Au XVIII^e siècle, le *locus amoenus* devient un cliché. Ce qui mène à un renouvellement thématique, celui de *la libre nature*¹⁶⁸. Cette description se manifeste avec un nouveau dispositif culturel, la Littérature, marquant l'importance de l'imagination, et avec la naissance d'une conception individualiste du sujet qui donne à l'expression une particularité et un point de vue de l'auteur ou du personnage : c'est l'annonce du romantisme. Textuellement, la description est caractérisée par « les isotopies euphoriques ou dysphoriques, selon l'état d'âme du descripteur et une condensation de marques de subjectivité (verbes propositionnels, modalisateurs, axiologiques) »¹⁶⁹. Elles sont contenues dans une structure narrative organisée, englobées dans des romans à la première personne, caractérisé par un je omniprésent, qui jouent sur la structuration *spatiale* et *temporelle*.

La nécessité d'imiter le décor ou le paysage est dépassée et parmi les descriptions expressives figurent des traductions psychologiques mnémoriques qui se reconnaissent par un paysage qui reflète l'état d'âme du personnage et ses sentiments ; en plus, puisque l'âme est susceptible de changements et des fragmentations, le même paysage varie de description en description, ce qui va de pair avec les réflexions sur le temps et sur les sentiments¹⁷⁰. Nous assistons donc à une relation qui s'établit entre extérieur et intérieur. Ces descriptions sont des opérateurs temporels qui montrent une linéarité et une progression aptes à soutenir la fonctionnalité narrative en donnant des informations sur l'évolution du personnage. À remarquer une préférence pour la métaphore, sous la forme d'opération d'assimilation, comme figure dominante de l'écriture romantique.

¹⁶⁸ Ivi, p. 16.

¹⁶⁹ Ivi, p. 18.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 19-20.

2.1.3 La description représentative

La description représentative marque le réalisme littéraire. Ses mots-clés sont l'objectivité, la neutralité et la justesse s'approchant d'un objet à décrire. La recherche de détails concrets, que Barthes nomme comme producteurs d'un « effet de réel », donne l'illusion de la réalité et aide à placer le récit dans la vraisemblance. De plus, puisque la représentation est abordée d'un œil scientifique, à la description représentative sont assignées trois fonctions majeures¹⁷¹ :

- a) mathésique (diffusion du savoir de l'auteur) : les descriptions sont caractérisées par un vocabulaire spécialisé et par les savoirs maîtrisés par le personnage qui décrit.
- b) mimésique (construction d'une représentation) : les descriptions ont la fonction de mettre en place le cadre spatio-temporel de l'histoire dans lequel les auteurs interagissent, et elles privilégient un effet de réel. C'est aussi le besoin d'identification et de position dans le discours, où l'énonciateur décrit ce qui est important pour lui et ce qui sort de l'ordinaire.
- c) sémiotique (régulation du sens) : le récit s'appuie aux descriptions pour poursuivre une certaine illusion du vrai. Elle assure une fonction dans le récit cadre pour faire le portrait du personnage et pour soutenir les diverses fonctions narratives. Les éléments « statiques » inhérents à l'objet décrit sont redéfinis au niveau sémantique par une attribution de sèmes « animés » et « dynamiques », et au niveau syntaxique par le statut de sujet de verbe d'action.

Comme le précise Hamon¹⁷², la description réaliste peut être motivée, comme une action d'un personnage ou d'un narrateur selon trois types différents : le voir, le dire et le faire. Pour ce qui concerne le voir, la description est prise en charge par un acteur qui peut voir et observer ; chacun des thèmes qui ouvre la description est justifié au moment de son arrêt. Quant au dire, la description est prise en charge par un personnage qui est doté d'un savoir et qui adresse ses connaissances à d'autres, donc, les dialogues sont plus favorisés. Enfin, dans le dernier

¹⁷¹ Ivi, pp. 26-59.

¹⁷² HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 198.

cas, celui du faire, la description est une manifestation progressive d'actions qui agissent sur l'objet à décrire.

Pour ce qui concerne la fonction sémiosique focalisante¹⁷³, l'objet décrit existe en dépendance d'un regard particulier : la perspective narrative peut être auctorielle, c'est-à-dire de l'auteur (dans ce cas, l'auteur utilise la description en délivrant son savoir, pour expliciter une fonction mathésique) ou bien actorielle c'est-à-dire du personnage (Adam observe qu'une description sensorielle, est prise en charge par les personnages qui servent de médiateurs entre l'objet décrit et l'auteur). Les focalisations sont variables, puisque le choix d'une perspective unique n'est pas toujours possible. En outre, l'acte de focalisation peut être évalué ou modalisé. Comme l'observe Hamon, l'évaluation contribue à « accréditer l'illusion référentielle des objets décrits »¹⁷⁴, tandis que la modalisation aide à mieux décrire la sphère perceptive du descripteur plutôt que l'objet décrit.

Une distinction peut surgir à l'égard de ce discours : la dichotomie entre objectif et subjectif dérive de la nature de la description et de ces procédés entamés par le descripteur constitués par la sélection, l'ordre et la verbalisation¹⁷⁵. Ces activités qui filtrent et construisent les descriptions peuvent avoir une tendance à exhiber ou à occulter dans le texte. Nous pouvons définir comme subjectif tout ce qui est contaminé par une évaluation du descripteur, par un choix des propriétés comparatives, tandis que l'objectif exclut la dimension perceptive et le jugement du descripteur et met en évidence ce que n'importe quel descripteur peut observer.

La fonction indicielle, qui se sert de la métonymie (idée de co-existence) et de la synecdoque (idée d'inclusion) d'une part, de la métaphore et de la comparaison de l'autre, est indispensable quand une description d'un lieu est utilisée pour représenter indirectement quelque chose¹⁷⁶. Nous pouvons distinguer deux types de métaphores descriptives : extradiégétiques et intra-diégétiques. Les premiers sont des « procédures comparatives dont l'attribut comparant fait référence à une donnée spatiale extérieure au contexte de l'histoire raconté, tandis que les secondes sont des processus comparatifs qui utilisent

¹⁷³ ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, pp. 48-50.

¹⁷⁴ Ivi, p. 52.

¹⁷⁵ LAVINIO, C., *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

¹⁷⁶ ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 53.

comme comparant une figuration spatiale textuellement antérieure ou postérieure à la comparaison (métonymiquement liées à la diégèse »¹⁷⁷.

2.1.4 La description productive

Comme le remarque Raimond¹⁷⁸, l'art et l'époque vivent une période de crise car ils n'acceptent pas une description en bloc ou très statique. Les fonctions mimésique et mathésique des descriptions seront contestées pour des raisons principalement esthétiques et ensuite l'expression de la subjectivité par rapport à l'activité perceptive. En fait, Proust considère la description réaliste comme un « misérable relevé de lignes et de surfaces » et remarque dans *Le Temps retrouvé* que « c'est une perception grossière et fausse qui place tout dans l'objet alors que tout est dans l'esprit »¹⁷⁹.

C'est pour cela que Breton, dans le *Manifeste du surréalisme*, s'altère en affirmant que les descriptions ne sont que des catalogues d'images à traiter comme des lieux communs sans distinction. Pour subvertir l'écriture réaliste, les descriptions productives ou créatrices utilisent de nouveaux expédients. En fait, les corrections, les ajouts, les hésitations sont des effets recherchés pour focaliser l'attention sur la subjectivité descriptive, tandis que l'écriture réaliste efface tout indice concernant la présence du descripteur¹⁸⁰. Un autre rôle est joué par les interventions métalinguistiques qui bloquent l'illusion référentielle. Dans les nouveaux romans, aux descriptions est attribuée une directivité fonctionnelle anti-représentative à travers des jeux d'analogies, des résonances phoniques ou le recours à des signes polysémiques. Généralement, les descriptions productives ont un rôle transitaire et l'antagonisme entre description et récit s'efface puisque la description aide et supporte activement la fabrication du récit.

En conclusion, nous pouvons soutenir que des formes descriptives antagonistes peuvent coexister dans une même œuvre¹⁸¹.

¹⁷⁷ Ivi, p.59.

¹⁷⁸ Ivi, p.61.

¹⁷⁹ PROUST, *Le Temps Retrouvé*, Pleiade, III, p. 912.

¹⁸⁰ ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 61.

¹⁸¹ Ivi, p. 69.

2.2 La description et son statut indéfini

« Description : pour être banal, le mot n'en est pas moins ambigu ... pour pouvoir avancer il nous faudra feindre d'ignorer le problème insoluble qui pose la définition même de notre objet ! »¹⁸²

Comme l'affirme Hamon, le descriptif n'a pas un « statut bien défini »¹⁸³, c'est ce manque de définition qui le confine dans un état d'incertitude. Ceci peut être expliqué par la nature polysémique du mot "description" qui s'habille de différentes connotations et qui fortifie son caractère hétérogène.

Tout de même, le critique remarque que le lecteur sait identifier ce en quoi consiste une description¹⁸⁴, une affirmation que Bal¹⁸⁵ exemplifie dans le fait que le lecteur puisse reconnaître intuitivement les descriptions sans avoir besoin d'une théorie à suivre.

En fait, nous pouvons facilement définir une description. Liée à la fonction référentielle du langage, elle permet de qualifier, en énumérant les propriétés d'un objet que nous avons choisi d'installer dans le cadre spatio-temporel.

Décrire, étymologiquement, c'est écrire à propos de quelque chose. C'est le fait de représenter en détail par écrit certains traits apparents d'un animé ou d'un inanimé. Évidemment, cette procédure d'appropriation du monde extérieur est filtrée par les opérations de reconstruction.

Les descriptions sont donc des séquences qui suivent une organisation et les référents appartient à la dimension spatiale. Pour démarquer, la description construit « son objet en spectacle »¹⁸⁶, à partir d'un noyau autour duquel elle déploiera ses propriétés, ses qualités ou ses parties, donnant vie à des sous-thèmes liées souvent par une relation métonymique.

¹⁸² LEGROS, G., *Description, la mal aimée*, en « Cahiers d'analyse textuelle », 18, 1976, pp. 107-108.

¹⁸³ HAMON, Ph., *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p.6.

¹⁸⁴ HAMON, Ph., Qu'est-ce qu'une description? in *Poétique* 12. Paris: Seuil, 1972, p.465.

¹⁸⁵ BAL, M., "Descriptions: Étude du discours descriptif dans le texte narratif". Actes des sessions de linguistique et de littérature 1. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1980. p. 99

¹⁸⁶ BORDAS, E., *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris, Nathan, 2002, p. 111.

La description naît de la dynamique dialectique entre voir et apparaître dans laquelle le lecteur devient aussi spectateur et participe à la représentation en acte¹⁸⁷ puisque les images causent dans le lecteur/observateur un étonnement canalisé à travers l'écriture. C'est pour cela que la description doit être utile dans la découverte du monde décrit et en vue de nos rapports avec qui décrit et avec le langage utilisé.

Le domaine littéraire n'a pas oublié de donner une place aux analyses sur les descriptions. En littérature, deux sont les concepts concernant l'approche des études sur la description. Le premier voit le texte littéraire et la description comme quelque chose qui se rapporte au réel, tandis que selon le deuxième, la description ne se plie pas aux lois du monde empirique mais plutôt à celles dictées par le « monde diégétique créé par l'acte narratif ».

Legros remarque que la description permet tout d'abord au récit d'« assurer son fonctionnement référentiel »¹⁸⁸.

Barthes désigne la description comme un « détail superflu » ou « notation insignifiante » par rapport à la structure narrative. La structure de la description est définie comme « sommatoire », avec un « caractère énigmatique » à renvoyer au fait « qu'elle n'est justifiée par aucune finalité d'action ou communication »¹⁸⁹. Il constate qu'elle ouvre un « creux dans le temps de la lecture qui correspond paradoxalement à un moment d'excès »¹⁹⁰ toute description littéraire est une vue¹⁹¹.

Une autre approche est celle de Ricardou¹⁹² fondée sur le conflit entre description et sens. Le sens représente le ciment qui donne cohérence à la description. Cette dernière, selon le critique, interrompt le récit avec lequel s'instaure une « guerre sans merci ». Son approche donne aussi naissance à la schématisation d'un arbre descriptif :

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ LEGROS, G., *Description, la mal aimée*, en « Cahiers d'analyse textuelle », 18, 1976, p. 109.

¹⁸⁹ BARTHES, R., « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 68.

¹⁹⁰ BARTHES, R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p.21

¹⁹¹ BARTHES, R., *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 61.

¹⁹² RICARDOU, J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Tel Quel, 1967, p. 62.

Avec la description, une diversité parfois profuse celle d'une longue suite de mots ou d'une abondante série de phrases, se trouve unie sous l'autorité de ce qu'on pourrait appeler son titre : un nom, explicite ou non¹⁹³.

Le critique remarque, en outre, que la description mène à porter atteinte à la « confortable idée du réel que chacun s'imagine de tenir ».

Bal adopte son point de vue comme critique de la description pour mettre de côté l'analyse structurale. Elle retient que la description « engendre d'abord des sens »¹⁹⁴ et en parcourant les études de Barthes, Hamon et des structuralistes, elle fait une constatation sur les tentatives précédentes de séparation nette entre ce qui est description et ce qui ne l'est pas :

Si l'histoire d'un texte narratif est définie comme une série des événements, causés ou subis par des acteurs (...) il est impossible, tant du point de vue théorique que du point de vue pratique, de séparer les événements des acteurs qui le produisent, des objets ou des êtres qui en subissent les conséquences¹⁹⁵.

Hamon souligne que le fait de pouvoir réduire un fragment textuel à un seul mot est ce qui définit le système descriptif. Ce dernier est un réseau verbal qui s'organise autour d'un mot noyau grâce à une cohésion qui s'opère principalement sur base lexicologique et qui donne raison d'être à une hiérarchie.

Il remarque que « toute description est toujours savoir d'un énonciateur sur les mots et sur les choses »¹⁹⁶. Le descripteur, à travers sa description, mène le descriptaire (lecteur) à mettre en jeu ses compétences.

La compétence logique entre en jeu au moment de la compréhension de la structure narrative. La compétence lexicale est liée à des opérations telles que la dérivation, la classification et la hiérarchie. Le

¹⁹³ Ivi, p. 25.

¹⁹⁴ BAL, M., *Narratologie, Les Instances du Récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977, p. 103.

¹⁹⁵ BAL, M., "Descriptions: Étude du discours descriptif dans le texte narratif". Actes des sessions de linguistique et de littérature 1, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1980. p. 102.

¹⁹⁶ HAMON, Ph, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p.112.

descriptaire a des attentes à l'égard du « stock lexical » qui se déploiera¹⁹⁷. Son activité se caractérise comme étant « rétrospective » plutôt que « prospective »¹⁹⁸. Ceci est expliqué par le fait que son activité est poussée par la reconnaissance antécédent la compréhension. La compétence encyclopédique donne un mouvement au savoir du lecteur sur son et sur le monde des mots. De plus, il soutient que la description a une liaison principalement avec le concept de *mimesis* ou de décor :

Le terme même de cadre (opposé au sujet de l'œuvre) qui désigne métaphoriquement, à l'intérieur de la grande métaphore générale de *l'ut pictura poesis*, la description, est significative de ces fonctions décoratives, accessoires, adjuvantes, que la théorie assigne à la description¹⁹⁹.

Selon Riffaterre, la description est « dictée moins par l'objet d'art réel ou fictif que par son rôle dans un contexte littéraire »²⁰⁰ et en particulier, l'*ekphrasis* « mobilise les systèmes descriptifs détournés de toute représentation objective »²⁰¹.

2.2.1 La description comme espace structuré

Selon Adam, la description est une catégorie située dans la dimension séquentielle²⁰². L'identification d'un texte ou d'une séquence à considérer comme descriptive repose sur un effet de séquence.

L'acte de décrire un objet comporte une minutieuse division en parties plus ou moins importantes à retenir, des parties avec leurs caractéristiques distinctives. Ainsi chaque description est une construction schématique²⁰³, fruit d'une sélection puisque l'objet est doté d'innombrables détails et propriétés qui seront traduits verbalement et

¹⁹⁷ Ibid., p. 41.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Ibid., p. 21.

²⁰⁰ RIFFATERRE, M., "L'illusion d'ekphrasis", *La Pensée de l'image : Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, PUV, 1994, p. 211.

²⁰¹ Ivi, p. 220.

²⁰² ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 81.

²⁰³ MANZOTTI, E., *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, «Nuova secundaria» 4, 2009, pp. 19-40.

c'est au descripteur que revient la tâche de choisir quoi montrer, souligner ou effacer. Le descripteur sélectionne donc les référents à introduire et leurs propriétés, il décide l'ordre de présentation dans le texte et la structure linguistiques des énoncés²⁰⁴.

Ce qui ancre la description est le choix d'un thème-objet du discours. La cohérence sémantique du texte est dictée par le rapport entre thème-titre, objet du discours et facteur d'ordre, et par une suite d'énoncés ou de sous-thèmes qui correspondent à un élément ou à une partie du thème principal, par le rapport entre une dénomination et une définition-expansion. Par exemple, si le thème-titre est un jardin, il suscitera l'apparition de sous-thèmes tels que fleurs, allées, arbres ; en outre, chaque sous-thème reçoit une qualification ou un prédicat qui le précise. En fait, la description n'est rien qu'une collection d'éléments regroupés autour d'un centre thématique qu'est le thème-titre, le tout fixé par un cadre qui produit un effet d'attente, plus ou moins prévisible, et de fluidité dans le processus de compréhension et de mémorisation²⁰⁵.

Le thème titre assure donc la cohésion, mais la progression n'est pas situable car ce type de séquence tend à représenter la simultanéité d'un tout et de ses parties. L'ordre lui-même des éléments de la définition suit une progression spécifique, susceptible d'être prolongée à l'infini. Comme le remarque Adam, une description peut continuer jusqu'à franchir la nécessité²⁰⁶, elle est une séquence dynamique combinant un mouvement de déploiement vers l'extérieur et un mouvement de repli de l'objet décrit, fragmenté en parties. La destination du texte décide le degré de soin de la description, les choix descriptifs, la pertinence.

La description peut être définie comme un type de séquentialité géré par diverses opérations. L'ancrage référentiel, qui signale la dénomination d'un objet, consiste à poser un thème-titre (objet du discours), en haut d'une structure arborescente. Ce thème-titre génère les savoirs mémorisés et favorise une lisibilité de la séquence en activant dans la structure cognitive du lecteur les représentations le concernant.

²⁰⁴ MANZOTTI, E., "*Ho dimenticato qualche cosa?*": una guida al descrivere, in Bertinetto & Ossola, 1982, pp. 119.

²⁰⁵ ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 114.

²⁰⁶ Ivi, p.113.

Nous pouvons même reprendre et modifier le thème-titre initial par opération de reformulation. L'affectation par contre correspond à l'opération inverse de l'ancrage, l'absence de thème-titre au début de la séquence descriptive crée une attente chez le lecteur qui cherche un thème-titre comme une solution à une énigme. Une aspectualisation opère une fragmentation, elle est développée, en soulignant et en présentant les différents aspects de l'objet (les parties, les propriétés, qualités), le descripteur sélectionne les parties pour l'effet recherché et le choix des propriétés lui permet de donner une orientation évaluative à sa description²⁰⁷, les adjectifs peuvent être neutres ou évaluatifs donc ils révèlent une prise en charge énonciative, ensuite par la mise en relation (prédicats fonctionnels) l'objet est situé localement et/ou temporellement, et enfin, une procédure d'assimilation que constituent la comparaison et la métaphore car les caractéristiques de l'objet ne s'arrête pas à celles intrinsèques de l'objet, mais aussi à celles comparatives qui impliquent une comparaison avec d'autres objets verbalisés à travers des métaphores ou des structures comparatives.

Une description n'est pas simplement une énumération des attributs d'une chose. Dans la pratique il est difficile cerner où commence une description puisque la distinction n'est pas toujours nette. Généralement nous réussissons à la démarquer lorsque nous avons devant des structures syntaxiques privilégiées (présentatifs du type « voici », juxtaposition, parataxe) des indications des lieux ou connecteurs spatiaux qui donnent un ordre outre à une préférence pour les champs lexicaux et isotopies liées à la vue, verbes de perception ou verbes liés à l'espace. Les passages descriptifs s'organisent souvent selon un ordre spatial. Les différents « plans de texte » ou mode de textualisation de l'espace sont : perspective latérale (à gauche/à droite), verticale (haut/bas, dessus/dessous), en approche (au loin/devant), en recul (devant, à l'horizon), temporalisation factice (d'abord/ensuite, saisons, heures, mois, jours)²⁰⁸. La position du descripteur peut être fixe ou mobile. Ils sont deux critères liés à l'ocularisation du descripteur²⁰⁹. L'utilité de ces organisateurs se montrent en cherchant à rendre lisible un

²⁰⁷ ADAM, J.-M, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992, p. 91.

²⁰⁸ ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 51.

²⁰⁹ JOST, F., *L'oeil-caméra: Entre Film Et Roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pp. 23-25.

ensemble non linéaire, non causal et non chronologique²¹⁰. Autres éléments indicateurs qui alimentent une description sont la présence des groupes nominaux enrichis de nombreuses expansions (épithètes, compléments du nom, propositions relatives) ou les rapprochements de décrets qui ocurrent par le biais de comparaisons et métaphores.

Les référents textuels qui sont introduits dans le texte prennent la forme de syntagmes nominaux ; de substituts métaphoriques du prédicat d'existence qui donnent dynamisme et qui au même temps concentrent en eux des informations adjonctives sur les référents ; les deux opérations basiques du décrire correspondent à la phrase présentative-existentielle et la phrase prédicative (souvent introduite par le verbe avoir) combinés différemment de façon de donner une vivacité stylistique.

L'objet de la description peut être réel ou fictif. La réalité d'une description est validée quand les éléments la composant sont vérifiables dans l'intersection entre le monde de l'écrivain et celui du lecteur (*description in praesentia*). Tandis que la fictivité s'insère dans un monde imaginaire (*description in absentia*).

La description est liée à une atemporalité puisqu'elle exprime des propriétés en dehors de n'importe quelle limite temporelle. Souvent le choix tombe sur des temps verbaux imperfectifs et d'aspect continuelles, en privilégiant le présent, l'imparfait. La temporalité dans ce cas ne renvoie pas à l'objet sinon au temps de l'énonciation, elle est une temporalité discursive donc les marqueurs sont des signaux de comment et selon quel ordre l'écrivain/énonciateur a décidé de parcourir et d'organiser son discours faisant une sorte de commentaire par l'aide des indications temporelles.

Elle demande un point de vue et elle est motivée dans le récit par l'introduction d'une situation. La motivation a un précis rôle, celui d'atténuer le contraste qui surgit de l'interdépendance entre description et narration, en intégrant l'une dans l'autre. En outre, la description devient l'action d'un ou de plusieurs personnages et elle se trouve donc insérée dans la temporalité du récit. Cela lui confère une plus grande efficacité narrative et un effet de naturel qui profite au réalisme. En plus, elle peut retarder ou se concentrer sur un événement comme

²¹⁰ ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 82.

d'ailleurs elle peut anticiper des situations ou intervenir dans l'articulation logique de la narration en enrichissant l'ensemble de l'histoire racontée. Par contre, la narration soutient la description en donnant une sorte de motivation à ses relances.

2.2.2 Narration versus description

Genette s'intéresse du descriptif par rapport à la narration en abordant sa fonction. Dans son « Frontières du récit » la catégorie de l'itération est comparée à la description. Le critique analyse la représentation et il sépare d'une part les représentations d'actions et d'événements, d'autre part les représentations d'objets et de personnages. C'est l'opposition entre narration et description qui Genette appelle comme « un des traits majeurs de notre conscience littéraire »²¹¹. En outre, il constate que :

La description pourrait se concevoir indépendamment de la narration, mais en fait, on ne la trouve pour ainsi dire jamais à l'état libre ; la narration, elle, ne peut exister sans description, mais cette dépendance ne l'empêche pas de jouer constamment le premier rôle. La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée²¹².

Nous pouvons soutenir paradoxalement que la description est d'une certaine façon plus nécessaire que la narration, mais elle n'arrive pas à se détacher complètement d'elle. En outre, les études conduites sur cette opposition se dédient essentiellement aux « fonctions diégétiques de la description »²¹³.

Genette continue :

Il faut observer enfin que toutes les différences qui séparent description et narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas à proprement parler d'existence sémiologique : la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit; la description au contraire, parce

²¹¹ GENETTE, G., *Frontières du récit*, Communications, Volume 8, Numéro 1, 1966, p. 162.

²¹² *Ivi*, p. 163.

²¹³ *Ibidem*.

qu'elle s'attache sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace²¹⁴.

Les différences entre narration et description sont réduites dans le récit à la dimension du temps dans le cas de la narration et à celle de l'espace dans celui de la description. Le mouvement et l'objet s'entremêlent donnant vie au récit.

Hamon à l'égard de cette dichotomie affirme qu'il n'est pas indispensable chercher de définir l'opposition entre les deux :

De plus, description et narration, qu'il peut être utile, en un premier temps, d'opposer pour de raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle (...), comme deux types complémentaires à construire théoriquement, ou comme deux tendances textuelles dont serait sans doute vain de chercher les incarnations exemplaires parfaites²¹⁵.

En fait, la narration permet à l'action d'avancer et de moduler le rythme du récit entre les représentations des actions et des événements sous une cadence temporelle et au même temps s'insère la description qui suspend la temporalité. Elle est donc comparable à une pause qui assure le dévoilement des événements pour mieux encadrer et donner à voir au lecteur les personnages ou le paysage du récit²¹⁶ ou pour indiquer en temporalisant l'instant comment est un objet, un être ou une situation dans une successivité de parties.

La description déchaîne des contradictions dans le récit :Le problème de la description se trouve en effet dans le fait qu'elle est associée à un attribut du personnage, à l'amplification lexicale, à un préalable au discours et à une temporalité suspensive qui peuvent être considérés comme un obstacle ou un passage parallèle à la narration²¹⁷.

La narration est une représentation d'événements et la description une représentation d'existants (ambiance, paysage, personnages),

²¹⁴ Ivi, p. 164.

²¹⁵ HAMON, Ph., *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p. 91.

²¹⁶ BORDAS, E., *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris, Nathan, 2002, p. 110.

²¹⁷ GHAVIMI, M., *La description et sa place primordiale dans le récit*, la Poétique, Volume 1, 4, *op. cit.*, 2014, p. 42.

la première dispose une succession des évènements sur la base chronologique, d'autre part la description regroupe les éléments dans un moment, sans se soumettre à règles structurantes, à un ordre, et elle peut continuer à répéter ou amplifier son extension sans paraître être absurde grâce à des procédés dilatatoires aptes à satisfaire la curiosité des lecteurs. Le narrateur délègue donc la responsabilité de la description : tantôt, un personnage guide notre regard vers un objet de son choix, tantôt il agit sur l'objet.

Les descriptions sont diégétiques, puisque constitutive de l'univers spatio-temporel de l'histoire et c'est donc bien avec elles le discours narratif qui est en cause²¹⁸.

Quelquefois la description « se développe pour elle-même, aux dépens de l'action »²¹⁹, ceci ne veut pas dire que toutes les descriptions ont la valeur d'une pause dans le récit. Le critique distingue donc entre pause descriptive et description.

Une autre particularité à retenir est la *description d'action* qui surgit du conflit description/récit puisqu'elle est comblée de prédicats fonctionnels. Elle devient description narrativisée étant attaché à un personnage en mouvement et ayant comme thème-titre une action. Nous l'identifions à travers les verbes de perception, des éléments visuels, des repères spatiaux, des verbes d'état et des qualificatifs. Elle suit généralement un ordre, par exemple de la tête aux pieds ou d'un plan général à un plan rapproché. La description d'action est quand même un témoignage de la façon dont la description en soi peut s'ouvrir au récit, elle ne se confine plus dans le statisme de l'objet fixe, mais s'habille des personnages en mouvement qui suivent une évolution, ce qui mène à la narrativisation du descriptif.

²¹⁸ GENETTE, G., *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p. 129.

²¹⁹ GENETTE, G. « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 234.

3 LA DESCRIPTION CHEZ PROUST

3.1 Le style et l'écriture

Beaucoup a été écrit sur le style particulier de Proust. Le style, « chair de la littérature »²²⁰, a le pouvoir de créer. Et cette création se manifeste et se concrétise en une riche complexité à laquelle appartiennent symboliquement ses phrases longues. La longueur, loin d'être un signal de lourdeur, est bien la démonstration d'une volonté qui cherche à capturer fidèlement la réalité sous tous ses aspects et avec ses nuances, sans négliger le moindre détail. Comme le remarque Spitzer, la phrase a un rythme qui est à considérer comme l'élément proustien stylistiquement le plus important :

Le rythme de la phrase est peut-être dans le style de Proust l'élément déterminant et il est directement lié à la façon dont Proust regarde le monde : ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, « construire » comme celles d'un auteur grec ou romain, reflètent l'univers complexe que Proust contemple Rien n'est simple dans le monde et rien n'est simple dans le style de Proust²²¹.

Chaque mot est donc une présence et témoigne en même temps de cet ensemble vivant transfiguré dans l'écriture. Le lecteur est plongé dans la narration qui est tout d'abord traduction et création d'un monde ; en lisant il traverse la connaissance et conscience de l'écrivain :

Car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun²²².

²²⁰ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>

²²¹ SPITZER, L., *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A.Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, «Tel», 1970, p. 398.

²²² PROUST, M., *À la Recherche du Temps Perdu*, Paris, Gallimard NRF, 1946-47, XV, p. 68. Toutes les citations de la *Recherche* renverront à cette édition.

Le travail de Proust se caractérise par un travail appuyant sur une méthode où l'insatisfaction accompagnée par une exactitude deviennent presque la porte de l'exhaustivité narrative. Pour le faire, l'écrivain ne se sert pas des mots inusuels :

Parmi les termes les plus employés, l'ordinateur relève « jour », « femme », « croire », « vouloir », « vie », « jamais », « temps », « moment », « homme », « ami », « aimer », « mère » ; cet ordre contient déjà, dans sa simplicité, les grands thèmes du roman²²³.

La particularité stylistique non seulement se distingue pour la variété des comparaisons, mais aussi se nourrit de l'usage original des tirets et parenthèses. Ces éléments établissent une distance orthographique, entre l'objet de la narration et le narrateur et une séparation du premier plan et de l'arrière-plan²²⁴. Spitzer affirme que Proust en ce sens crée une « dimension de profondeur spirituelle »²²⁵. En outre, la construction de la phrase proustienne « ordonne, subordonne, rapproche ou sépare, corrige »²²⁶ :

Elle contient une tension entre deux mouvements : le premier est celui de l'observateur serein qui reconstruit le monde par un langage clair ; le second est dans le morcellement, la fièvre du chercheur, qui énumère les qualités, accumule les hypothèses²²⁷.

Le lecteur est donc à première vue perdu dans un labyrinthe de mots qu'il doit parcourir pour réussir à voir le fil de la narration. Il fait expérience de la vie quotidienne et de la vie intérieure du narrateur à travers le déploiement des sensations et scènes pour s'y reconnaître :

L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : *mon lecteur*. En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. [...] De

²²³ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ SPITZER, L., *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, «Tel», 1970, p. 426.

²²⁶ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>

²²⁷ *Ibidem*.

plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf, et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : *Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre*²²⁸.

C'est cette possibilité de vues diversifiées que la lecture de l'œuvre proustienne accorde au lecteur qui permet d'alimenter et construire une optique car fondamentalement « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur »²²⁹.

3.1.1 L'exercice descriptif

Le mot pour Proust représente le moyen de conquérir, de continuer le flux de vie dans un autre lieu, dans les espaces définis d'une œuvre. Le mouvement, l'action, l'ampleur de l'espace sont cristallisés, objectivés par le regard de l'écrivain. C'est un regard qui s'arrête, mais qui paradoxalement court vers les différentes perceptions et les aspects conflictuels de la réalité qui l'entoure :

Le travail de l'artiste est de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent [...], notre propre vie, cette vie qui ne peut pas s'« observer », dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées²³⁰.

Ce travail de déchiffrement et de traduction engage aussi un exercice descriptif. Les descriptions de Proust ne sont donc pas de simples représentations de ce qu'il voit, plutôt de véritables exercices de traduction de sensations ressenties, alimentées et expansées, et d'un rigoureux perfectionnement vers le choix du bon mot pour éviter de tomber dans les clichés ou lieux communs qu'une description peut déclencher.

²²⁸ RTP, XV pp. 100-101.

²²⁹ RTP, XV, p. 57.

²³⁰ RTP, XV, pp. 68-69.

La description représente le lien et une importante affinité qui peut s'établir entre l'écriture et la peinture. Selon Gracq²³¹, elle est ce qui en littérature se rapproche le plus d'un tableau. Les moyens de descriptions diffèrent, mais la description et la peinture « peuvent se côtoyer dans leur modalité de réalisation »²³². L'opposition description/tableau est dépassée par Proust, puisqu'il sait gérer la rencontre de ces deux arts et aller au-delà, en réduisant l'hétérogénéité entre description et narration.

Souvent, dans l'écriture de Proust, l'acte de focalisation est modalisé. L'acte de décrire « perd son autorité assertive »²³³ en cherchant à reproduire les tâtonnements perceptifs du descripteur plutôt que l'objet en soi : la subjectivité est une présence dominante. Ses descriptions sont quelquefois éparpillées par des traces d'illusions optiques, de l'imaginaire, du possible (« comme si », « je croyais », « avaient l'air », « paraître », « sembler », « on pensait »).

En fait, décrire n'est pas copier le réel, mais l'interpréter, en sélectionnant des traits caractéristiques pour organiser et pour instruire des associations. Une description peut se révéler limitative, mais Proust ne se fait pas arrêter par cette limitation, il oriente son regard actif et ne s'en détache pas tant qu'il n'a pas satisfait le désir de découverte qu'une description peut animer. Comme nous l'avons remarqué, l'acte de décrire a comme but, plutôt que le fait de présenter à nos yeux l'objet, celui de dévoiler l'acte de contemplation et l'activité perceptive du protagoniste²³⁴. À ce propos, Proust soulignait que « le génie consiste dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété »²³⁵.

L'objet de regard est habillé par l'adjectif, « noyau de la phrase chez Proust »²³⁶ qui équivaut « à la touche impressionniste »²³⁷. Apparaissant jusqu'à trois ou quatre fois dans une même phrase, l'adjectif permet de multiplier et d'atteindre la traduction d'une image :

²³¹ GRACQ, J., *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 14.

²³² BORDAS, E., *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris, Nathan, 2002, p. 118.

²³³ ADAM J.-M. & PETITJEAN A., *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989, p. 52.

²³⁴ GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 86.

²³⁵ RTP, III, p. 266.

²³⁶ FRAISSE, L., *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.

²³⁷ *Ibidem*.

L'accumulation vise à produire une somme de sensations qui traduise, par une sorte de *fondue disparate*, la richesse de l'impression originale, décomposée en autant de facettes que d'épithètes, mais harmonisé par le halo que chaque épithète projette sur ses voisines²³⁸.

Proust crée souvent une attente grâce à des éléments retardants, comme s'il était en train de capturer les éléments des images, en suivant le mécanisme de la phrase aboutissant dans ce qui est appelé la progression vers la fin. Ses descriptions sont des expériences poétiques :

Dans ses descriptions, tout est mouvement, selon des angles de vue variés ; les paysages deviennent des scènes, comme dans la description à géométrie variable du clocher de Combray. La phrase, en épousant toutes les nuances, devient spectacle²³⁹.

Le spectacle est orchestré grâce à la capacité qu'a l'écrivain d'employer « cette sorte de zoom intensif et toujours final sur l'objet à décrire, [qui] en perce le secret [...] il emprunte alors la technique traditionnelle de la perspective en approche [...]. Partout avant, il n'y a eu qu'approche détournée, métonymique ou métaphorique [...]. Toute description chez Proust est une aventure de l'esprit »²⁴⁰.

Genette constate que les descriptions de Proust ne sont pas très longues, mais qu'elles sont distribuées harmonieusement dans toute son œuvre sans excéder. Il les classe comme étant "itératives"²⁴¹, c'est à dire qu'elles sont répliquables par analogie, n'étant pas circonscrites à un seul moment précis. Elles ne ralentissent pas le récit, plutôt le dynamisent et l'animent. Ainsi ses descriptions ne sont pas des pauses du flux narratif, puisqu'elles « ne sortent pas de la temporalité de la narration »²⁴², plus précisément elles font partie du mouvement contemplatif et subjectif du protagoniste. Elles s'enrichissent de ses impressions, de ses découvertes, de ses analyses. Nous verrons que c'est

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ LACAILLE-LEFEBVRE, A., *La Poésie dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*. Paris, L'Harmattan, coll. "Critiques littéraires", 2011, p. 21.

²⁴⁰ BUTOR, M., *Traversées de l'espace descriptif*, Répertoire V, 1982, p. 309.

²⁴¹ GENETTE, G., *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, p.84

²⁴² *Ibidem*.

ce même mécanisme qui se reproduit à l'intérieur du discours pictural, par le biais du peintre Elstir.

En outre, Genette remarque que les descriptions de Proust sont fortement marquées par la métonymie, consistant à nommer un objet par le nom d'un autre (inspiré par un rapport de contiguïté), comme fondement ou inspiration de ses métaphores :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore²⁴³.

Nous verrons que grâce à la peinture, à la volonté qu'il développe pour atteindre l'équivalent pictural, Proust apprend à perfectionner sa leçon sur la métaphore métonymique. Il fait usage de la métaphore en s'appuyant sur la contiguïté, la proximité et l'analogie pour saisir la première impression, concept tant cher aux peintres impressionnistes, et pour développer une continuité d'images et d'associations.

3.1.2 L'image traduite par Proust

Décrire entame un acte d'expliquer, qui renvoie étymologiquement à l'acte de déployer. Cette opération est conduite par Proust grâce à des images. L'écrivain, quand il écrit, est submergé par un chevauchement d'images qu'il doit interpréter après les avoir captées intuitivement et que le lecteur ensuite reproduira comme des images mentales. Ainsi, le lecteur se laisse envahir par la poésie de ces images/tableaux mis en scène par l'écrivain.

Genette définit le style de Proust comme fondé sur un « sur-impressionnisme, à savoir sur une superposition d'objets simultanément

²⁴³ RTP, XV, pp. 54-55.

perçues »²⁴⁴. L'auteur regarde donc la complexité du monde et à travers sa « faculté de voir simultanément les choses les plus diverses »²⁴⁵ construit ses phrases complexes suivant de grandes périodes, en maîtrisant les choses. La période proustienne est l'équivalent linguistique du regard selon Spitzer²⁴⁶, elle exemplifie la dévotion à la vue. L'écrivain voit le mouvement sans pourtant chuter dans son chaos, il réussit à faire de son regard un moyen qui « dissocie, rapproche, trie »²⁴⁷ et qui agit en tenant compte de la perspective. La *Recherche* est le témoignage de cette vue ordonnée et organisée. Spitzer, en analysant les disjonctions proustiennes, remarque que l'écrivain écrit par les « images isolées et que nous ne voyons que des segments, des ondes partielles du fleuve de la vie »²⁴⁸.

Il fragmente l'objet de son regard pour décrire ses éléments constitutifs, quelquefois le détail descriptif plus relevant est mis à la fin et le lecteur doit parcourir, remonter pour reconstruire²⁴⁹. En outre, l'objet est construit dans son ensemble synesthétique. Selon les mots de Spitzer²⁵⁰, Proust tient à distinguer un premier plan et un arrière-plan, tout en utilisant la ponctuation ou la reprise d'une même phrase. Il met en place plusieurs plans, en insérant différents niveaux de structuration des périodes. L'unité qu'un cadre donne au tableau, chez l'écrivain est donnée par une écriture structurée cohéremment.

Chez Proust « la littérature se nourrit essentiellement d'images »²⁵¹. L'image est donc présentée au lecteur comme le fruit d'une contemplation et comme un élément vivant, animé en gré de sortir du cadre fixe spatio-temporel. Cette contemplation va au-delà de la pure représentation verbale d'un visuel et embrasse aussi l'ample discours sur la perception. Le texte cède sa place à l'image qui aide à créer, à

²⁴⁴ GENETTE, G., *Figures I*. Paris, Seuil, 1966, p. 49.

²⁴⁵ SPITZER, L., *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A.Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, «Tel», 1970, p. 399.

²⁴⁶ Ivi, p. 402.

²⁴⁷ Ivi, p. 399.

²⁴⁸ SPITZER, L., *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A.Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, «Tel», 1970, p. 397-473.

²⁴⁹ UENISHI, T., *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988, p. 62.

²⁵⁰ SPITZER, L., *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A.Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, «Tel», 1970, p. 397-473.

²⁵¹ MATHIEU, P., *Proust, une question de vision. Pulsions scopiques, photographie et représentations littéraires*, Paris, Le Harmattan, 2009, p. 20.

amener quelque chose de nouveau et à se connecter à d'autres niveaux artistiques.

La vie quotidienne, banale, est la matière de ses phrases. L'art doit capter « l'invisible, les formes fuyantes, les couleurs indécis »²⁵². Chaque chose mérite une dénomination appropriée. Chaque période devient l'expression d'une impression perçue comme totalité, d'une reconnaissance qui est quasi la représentation, en dehors du temps, des moments soustraits au temps, du visible et invisible. C'est grâce aux images construites autour des références picturales que le narrateur réussit à faire revivre le passé dans le présent.

3.1.3 L'ekphrasis proustienne

L'écrivain dispose les éléments constitutifs comme s'il était un peintre devant sa toile, en choisissant bien ses notations de couleurs, de contrastes et de jeux de lumières, formes. Il cherche les équivalents textuels, les encadrements utiles à découper son tableau puisque, comme le peintre, il peint/écrit par touches.

Dans ce travail, c'est la notion d'image qui rapproche deux moyens d'expression différents. L'expression iconique est si forte que l'écrivain veut la recréer par ses mots en donnant la puissance et l'éclat qu'une image donne à l'instant.

Les indications artistiques sont présentes dans sa production littéraire tant comme références que comme des procédés descriptifs qui imitent la technique picturale. La technique de l'*ekphrasis* est facile à remarquer dans l'œuvre de Proust, qui aime alimenter l'échange entre arts différents. L'*ekphrasis* s'insère dans ce discours comme une description qui se sert du langage pour décrire une œuvre d'art pictural et en ce sens, la peinture contamine la représentation.

Comme l'affirmait Balzac, « l'art peint »²⁵³. Écrire équivaut donc à peindre « avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes »²⁵⁴. Nous verrons que la peinture occupe

²⁵² BERTO, S., « Proust et Monet, la débacle de l'ekphrasis », in Felten, U., Roloff, V. (dir.), *Proust und die Medien*, München, Wilhelm Fink, 2005, p. 27.

²⁵³ BALZAC, *Massimila Doni*, Paris, Gallimard La Pléiade, 1950, p. 377.

²⁵⁴ *Ibidem*.

une place importante dans l'œuvre de Proust. Les deux moyens d'expression, peinture et écriture, peuvent créer des images et en même temps dévoiler l'essence de ce que l'artiste présente et représente. Proust ne s'arrête pas à créer seulement par les mots, il intègre un moyen qui est marqué par une image visuelle, pour renforcer l'existence de ses mots et la traduction de ses vérités voilées. « Le style pour l'écrivain » et « la couleur pour le peintre » se nourrissent de la vision de l'artiste²⁵⁵.

Initialement, l'*ekphrasis* en Proust fleurit comme une description très détaillée, autonome et qui poétise le spectacle. Ensuite, elle se complexifie, jusqu'à s'effacer. Son écriture en vient à incorporer toute donnée sensible et ses descriptions sont envisagées comme si elles étaient des tableaux suivant le flux des expressions de sa vision poétique. Comme le remarque Barbara Cassin à ce propos :

Il ne s'agit plus d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux - peindre l'objet -, mais d'imiter la peinture en tant qu'art mimétique - peindre la peinture. Imiter l'imitation, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation : l'*ekphrasis*, c'est de la littérature²⁵⁶.

Proust sait qu'il n'y a pas une nette différence entre les deux langages. Ainsi, l'*ekphrasis* devient un espace de frontières qui lui permet de décrire et percevoir au même temps et surtout de recréer.

L'*ekphrasis* proustienne signifie que l'écrivain, comme le peintre impressionniste, travaille à la fois sur le motif et dans cet atelier intérieur animé par les êtres qui ont posé pour lui ; mais elle signifie surtout que ce travail consiste en un effort de traduction qui seul permet à l'expérience personnelle de revêtir une portée universelle²⁵⁷.

Proust regarde un objet activement, il cherche à le comprendre, à l'apprécier avant de le recomposer. Les descriptions de cet auteur sont des descriptions de la rencontre avec un objet qui attend de n'être pas seulement transposé au niveau littéraire, mais aussi de revivre sous

²⁵⁵ RTP, XV, p. 68.

²⁵⁶ CASSIN, B., *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995.

²⁵⁷ https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3758/Safa_Anne-Marie_2010_these.pdf?sequence=2.

une force créatrice, celle du regard principalement car « Proust inverse le rapport tableau-spectateur, il dénie la valeur picturale de l'objet esthétique, et il glorifie le regard, il s'arrête sur l'effet produit par le tableau dans l'âme du spectateur »²⁵⁸. Ce qui crée graduellement un « renversement du rapport entre le tableau, objet de connaissance et le regard, forme de perception »²⁵⁹.

Les lecteurs assistent donc à cet acte de connaissance et déploiement sous leurs yeux et, comme le remarque Uenishi²⁶⁰, avant tout, l'auteur exige et incite l'attention de son lecteur vers l'effort de réflexion pour mieux se plonger dans son écriture et dans les éléments constitutifs de ces scènes :

Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial²⁶¹.

L'art rapporté à la vie est un thème qui imprègne les romans de Proust et, comme le rappelle Ramos, il se retrouve facilement dans ses œuvres, « qu'il s'agisse de la vocation d'écrivain du narrateur, des artistes fictifs qu'il met en scène (l'écrivain Bergotte, le musicien Vineteuil et le peintre Elstir) ou des références et des réflexions sur l'art qui se mêlent au récit et aux impressions du narrateur »²⁶².

Voyons maintenant comment la peinture enrichissait la vie et l'écriture de Proust.

²⁵⁸ BERTO, S., « Proust et Monet, la débacle de l'ekphrasis », in Felten, U. , Roloff, V. (dir.), *Proust und die Medien*, München, Wilhelm Fink, 2005, p. 23.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ UENISHI, T., *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988, pp. 1-10.

²⁶¹ RTP, XV, p. 68.

²⁶² RAMOS, J., « Proust et les arts visuels : peinture, arts décoratifs et ornement », *Perspective*, 1, 2013, pp. 153-159.

3.2 Proust et la peinture

Proust avait un intérêt pour l'art en général, ce qui l'a mené à enrichir son œuvre en cultivant ses intérêts et ses goûts en peinture. Comme le remarque la première étude conduite sur le rapprochement de Proust à la peinture, l'écrivain « nous fait voir sous un jour tout nouveau les grands chefs-d'œuvre de la peinture »²⁶³. Le répertoire que Monnin-Hornung identifie est très varié et ample : Giotto, Vermeer, Delacroix, Botticelli, Whistler, Degas, Carpaccio, Bonnard, Watteau, Turner et d'autres peintres impressionnistes. Souvent, ces tableaux ne sont pas directement et entièrement relevables dans l'écriture de Proust.

Avant d'englober son monde artistique dans ses œuvres, Proust, qui abandonne son roman de jeunesse, *Jean Santeuil*, consacre son temps principalement à la connaissance de collectionneurs de tableaux, à la critique d'art et à l'esthétique. En fait, son premier texte est relatif à un compte-rendu de critique d'art sur *l'Exposition internationale de peinture* chez Georges Petit²⁶⁴. Au-delà de comptes-rendus, il privilégie les « transpositions d'art, les description ekphrastiques »²⁶⁵.

Pendant sa jeunesse, Proust se rapproche de la peinture grâce à la « pratique d'imitation de modelés »²⁶⁶ dans les journaux, les revues. Il va bientôt abandonner cette forme « d'idolâtrie ou culte de l'objet artistique »²⁶⁷ envers la peinture. Au contraire, il explore le « rapport individuel du spectateur au tableau, les mondes intérieurs, l'espace du dedans que le tableau lui révèle »²⁶⁸ car le tableau invite à « la perception et introspection et il attire son attention non pas sur la plasticité, mais sur la vie »²⁶⁹. Son étude sur Chardin et Rembrandt abonde de passages ekphrastiques utiles à parcourir les toiles de ces deux artistes²⁷⁰.

²⁶³ MONNIN-HORNUNG, J., *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951, p. 5.

²⁶⁴ PICON, J., *Ecrits sur l'art*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, pp. 39-40.

²⁶⁵ BERTO, S., « Proust et Monet, la débacle de l'ekphrasis », in Felten, U., Roloff, V. (dir.), *Proust und die Medien*, München, Wilhelm Fink, 2005, p. 21.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 22.

De nombreux travaux et recherches ont été menés sur le contexte pictural depuis les ouvrages pionniers de Jean Autret et de Juliette Monnin-Hornung jusqu'aux articles particuliers. Des parcours autonomes ou complémentaires se ramifient à partir d'une question spécifique : contribuer à une approche historique ou à une approche thématique. Dans ce terrain fertile de critique, nous soulignons l'importance de faire aboutir ces ramifications dans l'écriture et la stylistique de l'écrivain.

Pour ce qui concerne le point de vue thématique, beaucoup de travaux ont cherché à encadrer ou à relever et révéler les détails conduisant à des toiles impressionnistes, tandis que du point de vue historique et génétique, Yoshikawa²⁷¹, grand représentant japonais de la recherche proustienne, à travers ses études met l'accent sur le lien entre les connaissances artistiques de Proust, alimentés par ses déplacements et ses voyages, et leurs traces disséminées dans ses œuvres, correspondances ou cahiers. Il produit une sorte de « biographie pictomane » de Proust qui insère la peinture en se servant des tableaux désignés, suggérés ou cachés.

En outre, le milieu social de Proust lui permettait d'être éduqué et de se faire une culture picturale dans le quotidien. Nous allons privilégier entre les courants artistiques sa rencontre intime avec les impressionnistes qui se développe grâce à ses fréquentations aux collections privées de ses amis. C'est la découverte pour Proust de Monet, un entre tous, mais aussi de Manet, Renoir, Sisley, Pissarro, Morissot.

3.2.1 L'impressionnisme

Une question peut surgir à l'égard des contacts de Proust avec la peinture, en particulier avec celle appartenant à l'impressionnisme : est-il plus approprié de penser au Proust stylistiquement impressionniste dans le milieu de l'écriture artiste ? D'un autre côté, la question

²⁷¹ YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes » n. 14, 2010. Pour une synthèse, « Impressionnisme », in Annick Bouillaguet et Brian R. Rogers (dir.), *Dictionnaire de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, 2014 2, pp. 496-498.

porte aussi sur la définition des « impressions » et sur ce qui peut définir un texte proustien comme étant strictement impressionniste. Envers le terme « impressionnisme » deux sont les attitudes :

Celle qui consiste à dériver l'impressionnisme littéraire de l'impressionnisme pictural, sur la base d'une hypothétique *transposition* de procédés (tels que la « peinture » ou description par petites touches, la préférence de la couleur au dessin, le choix d'une palette claire, les scènes de plein air, le tremblé des contours, le refus de précision dans le détail, la préférence pour des sujets prosaïques et quotidiens etc.). Et par ailleurs, celle qui consiste à rattacher tant la peinture que l'écriture (romanesque ou poétique) à une *commune* racine inspiratrice : le privilège accordé à l'instant particulier, à sa saillance et sa surprise, à son caractère fugace et mouvant, à l'emprise immédiate du temps sur son devenir²⁷².

Tout d'abord, nous pouvons dire que Proust ne s'est jamais défini comme impressionniste. Dans un premier moment, il réussit à accueillir l'essence de la saison impressionniste et sème ses racines dans les premières œuvres en les explicitant à travers des ekphrasis.

Si nous approfondissons le terme « impressionniste » et sa racine étymologique, nous pouvons remonter à son étymon linguistique : « lié à l'impression première »²⁷³ et réfléchir sur la possibilité que Proust lui-même pratique par son style : cette tendance à remonter à l'origine de son matériel et à chercher l'échange qui se crée à partir de sa perception et de la réception du lecteur qui se fait spectateur en même temps.

La peinture n'a pas besoin de durée pour créer une impression chez le spectateur. Or, l'impression est à la fois l'image qu'un mouvement particulier de la peinture contemporaine s'est voué à exprimer et l'"écriture", si nous remontons à l'origine du terme. L'étymologie du terme rappelle que l'impression, c'est une technique qui a rapport avec l'empreinte, la gravure, la typographie, donc l'écriture. L'impression est par conséquent une image qui écrit ou un mot qui dessine. Le choix de la peinture nous permet de relever le défi posé par elle : serrer le lien avec l'écriture afin de lui donner une image visuelle et faire figurer le temps comme en ferait l'art de la musique²⁷⁴.

²⁷² HENROT SOSTERO, G., « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », in *Modèles linguistiques*, n. 75, 2017, pp. 41-67.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ YAEJIN, Y., "La Peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust = Painting or the Aesthetic Lessons in *Works of Marcel Proust*", PhD, Boston College, 2010, pp. 1-12.

La peinture reproduit des « impressions » que la nature provoque en nous. Jose Ortega y Gasset écrit dans son hommage à Proust que « l'impressionnisme en tant que style de peinture consiste donc à nier la forme extérieure des choses pour en reproduire la forme interne, la masse chromatique intérieure »²⁷⁵. Les impressions sont donc des indications vers le déchiffrement du « livre intérieur des signes inconnus »²⁷⁶ et véritable matière pour écrire de la réalité changeante et au même temps de l'analyser :

Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont l'« impression » ait été faite en nous par la réalité même. Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie²⁷⁷.

Pour répandre son écriture sur ces impressions personnelles, l'écrivain doit clairement choisir et plier son style à leur traduction. Proust critique une description matérielle, une traduction objective propre à la littérature de notations car elle vise à « décrire les choses, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces »²⁷⁸. L'intelligence est soumise à la préférence proustienne pour les impressions. C'est le regard de la vue, de l'impression première qui anticipe celui de l'intelligence ou de l'habitude car ces dernières peuvent corrompre la vision réelle et l'image cachée.

L'impression visuelle, en l'emportant sur les notions de l'intelligence, provoque une métamorphose des choses représentées qui est analogue à ce qui se passe en poésie avec l'utilisation de la métaphore. Le narrateur semble réélaborer, à sa façon, la leçon tirée de la peinture impressionniste pour la transformer en esthétique littéraire²⁷⁹.

²⁷⁵ ORTEGA Y GASSET, J., « Le temps, la distance et la forme chez Proust. Simple contribution aux études proustiennes », in *Nouvelle Revue française*, 1923, p. 293.

²⁷⁶ RTP, XV, 32-33.

²⁷⁷ Ibid., pp. 33-34.

²⁷⁸ Ibid., p. 45.

²⁷⁹ VAGO, D., *Du côté de la couleur proustienne*, Ricerche Dottorali in Francesistica, *Publifarum*, n. 16, 2011.

Le sujet de peintres impressionnistes est l'environnement extérieure qui les entoure et son mouvement. Les impressionnistes mettent en valeur le paysage en plein air sous l'aspect changeant de la lumière. Ainsi par exemple, les impressions du protagoniste de la *Recherche* sont inondées par la « liquide mobilité de la lumière »²⁸⁰ quand il se trouve à Balbec. Elle a une force destructrice dans laquelle réside la capacité à faire poudroyer et dissoudre la surface malléable des objets, de les rendre homogènes dans leur apparence et d'effacer l'effet de perspective ; même les personnages subissent le changement phénoménologique souvent incité par les traits de la lumière. La couleur semble changer en accord avec les variations de la lumière. Tout de même il faut considérer que :

Comme dans toutes ses descriptions de tableaux [d'Elstir], Proust n'indique aucune des couleurs dont s'est servi le peintre. Pourtant les mots [...] suffisent pour faire apparaître dans notre imagination un tableau coloré, animé, aux teintes claires²⁸¹.

L'allusion à la lumière, à la force de la couleur occupe une place relevant dans les descriptions des paysages abstraits et universels de Proust. Dans la *Recherche*, les impressions végétales et météorologiques, les situations liées à la représentation, contextualisées dans le discours impressionniste de *Jean Santeuil* et dans un discours de critique d'art, sont reprises, rendues autonomes, intégrées dans la structure narrative et surtout personnalisée dans la poésie.

3.2.2 La rencontre de Proust avec les tableaux de Monet

C'est en 1874 que Claude Monet à l'aide de ses amis peintres fait exposer une toile intitulée *Impression : Soleil levant*. Ainsi, la critique n'étant pas impressionné positivement commence à utiliser le terme « impressionniste » de façon ironique.

²⁸⁰ RTP, IV, pp. 149-150.

²⁸¹ MONNIN-HORNUNG, J., *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951, p. 90.

Peintre de marines et paysages, Monet est pour Proust un génie²⁸² dont il évoque les leçons de vérité²⁸³. L'écrivain sait s'approprier la « formule esthétique » propre à lui et aux impressionnistes. Les traces de technique ou de manière sont tout à fait présentes « dans certaines caractéristiques de la représentation chez Proust : jeux de lumière, dominance des notations de couleurs, importance de l'atmosphère et des visions floues qu'elle conditionne (brumes, pluies, pénombres) »²⁸⁴.

L'auteur en admirant les tableaux dans les salons de ses amis il s'en sert d'abord comme des objets de contemplation. Il contemple ces moments en présence du tableau et il retourne à travers ses souvenirs aux émotions ressenties devant à ces images sans autant perdre l'intégrité de l'intensité.

Nous voudrions que M. Claude Monet nous conduisît à Giverny, au bord de la Seine, à ce coude de la rivière qu'il nous laisse à peine distinguer à travers la brume du matin²⁸⁵.

Il s'arrête à réfléchir en tant qu'artiste sur la beauté de certains paysages et lieux comme la Seine en pensant au tableau de Monet, *la Matinée sur la Seine, près de Giverny*, en s'interrogeant aussi sur les qualités qui le rendent si beau et si magnétique :

Ce qui nous les fait paraître autres et plus beaux que le reste du monde, c'est qu'ils portent sur eux comme un reflet insaisissable l'impression qu'ils ont donnée au génie, et que nous verrions errer aussi singulière et aussi despotique sur la face indifférente et soumise de tous les pays qu'il aurait peints. Cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose en quelque sorte sans épaisseur, – mirage arrêté sur une toile, – qu'est une vision²⁸⁶.

Cette vision dont parle Proust est l'élément qui « conduit le spectateur au-delà de l'apparence, vers une réalité plus profonde, mobile et

²⁸² RTP, IX, p. 438.

²⁸³ RTP, XIV, p. 152.

²⁸⁴ UENISHI, T., *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988, p. 63.

²⁸⁵ <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf>, p. 41-42.

²⁸⁶ *Ibidem*.

changeante »²⁸⁷. Proust lui-même cherche à traduire à ses lecteurs en s'ancrant à la réalité qui se manifestait à ses yeux à l'égard des tableaux de la série de la *Matinée sur la Seine* ou des *Cathédrales* ou des *Dégels*.

Proust aperçoit la particularité des tableaux impressionnistes qui se distinguent par leur manque de structure à l'égard des objets, ils rendent homogène une scène par le jeu de taches juxtaposées de même tonalité. Tout se confond et semble se déplacer dans une équivoque de reflets. Il se sentait proche de Monet comme artiste pour son obsession envers l'idée que les êtres et les choses ne restent pas identiques, mais changent et se transforment chaque instant, chaque heure : c'est à l'artiste que revient la tâche de bloquer dans son œuvre et de cristalliser dans le temps ces métamorphoses, parfois imperceptibles²⁸⁸.

Proust mène un travail d'observation qui atteint la racine des choses à travers ceux que Jean-Yves Tadié définit comme « les plus beaux yeux du XX^e siècle »²⁸⁹ capable de toucher et de dévoiler ces réalités dévorées par l'habitude sur lesquelles notre curiosité ne s'arrête pas. Ce que Proust tend à produire n'est pas la fidélité photographique du référent, mais bien ces faisceaux des éléments qui le constitue.

L'élément constitutif le plus utilisé par Proust est celui du volume qui tend à mettre en relief l'essence de l'objet plutôt que son apparence. L'essence est quelque chose qui se trouve aux fondements et qui « se laisse percevoir »²⁹⁰, elle parcourt tout le texte en construisant le spectacle de la réalité composée d'images multiples. L'écriture de Proust se caractérise par une complexité de structure mettant en relief « l'idée de variété »²⁹¹, l'auteur lui-même dit que « la vraie variété est dans cette plénitude d'éléments réels et inattendus, dans le rameau chargé de fleurs bleues qui s'élance contre toute attente, de la haie printanière qui semblait déjà comble »²⁹². L'existence de l'objet joue

²⁸⁷ GIULIETTI, G., *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo*, Roma, Donzelli, 2011, p. X.

²⁸⁸ Ibid, p. XII.

²⁸⁹ TADIÉ, J., *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1999, p. 548.

²⁹⁰ UENISHI, T., *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, p. 2.

²⁹¹ Ivi, p. 3.

²⁹² Ivi, p. 4.

sur l'affrontement et le contact entre auteur et lecteur et cet échange se matérialise sous forme d'impressions dans un premier temps.

Le peintre poursuit une recherche inépuisable de la vérité de ses sensations ou impressions sur la toile. Proust concentre son attention sur les séries de tableaux plutôt que sur un tableau, puisque les groupes de dessins sur un seul thème montrent cette recherche incessante. La série de tableaux permettait de former une chaîne d'éléments qui renvoyaient l'un à l'autre dans une exploration continue qui parfois ne concluait pas un motif. Il était fasciné par l'originalité et l'immensité de Monet à l'égard de ses cathédrales ou nymphéas et il adopte lui-même cette idée d'« œuvre ouverte en expansion, prête à accueillir une toile ou un épisode »²⁹³ en s'alimentant des impressions, fugaces et fragmentaires, pour construire l'impression originaire, la matière fondamentale de l'œuvre d'art, et pour suivre un approfondissement jusqu'à l'infini. Ce constant statut entre un souci de perfectionnement et l'irréparable incomplétude menaçait l'existence de l'œuvre. En outre, le tableau impressionniste est à considérer comme peint à l'état de perpétuel devenir, il exige un regard actif et créateur pour donner une unité à la dématérialisation et à la dispersion chromatique que l'œil capture, le même est demandé par Proust au lecteur.

C'est cette fugue incessante des instants et détails de la vitalité de la nature, le mouvement vertigineux et chargé de changements, que le peintre impressionniste et l'écrivain cherchent à recréer chacun par ces instruments. Ils essaient patiemment à rattraper l'impossible, l'instabilité qui n'est pas nécessairement le paysage, mais le paysage soumis au poids du temps qui découle dans l'image et c'est le temps qui est le véritable sujet poursuivi par le peintre, le temps qui ne finit jamais. L'existence quotidienne n'est plus fixe, mais elle est soumise à une fragmentation, à une décomposition en sensations, souvenirs et visions. Tout devient évanescent, il se confond et perd de sa consistance comme dans un rêve. Cette découverte doit être donc traduite en mots par Proust l'écrivain qui structure sa narration et l'existence du personnage contextualisé dans une temporalité. Le travail de Proust et Monet devient le travail du peintre et écrivain à la recherche de tout ce qui n'est pas défini, de ce qui est éphémère. Il ne suffit pas à Proust de

²⁹³ GIULIETTI, G., *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo*, Roma, Donzelli, 2011, p. 9.

céder à ses impressions fatalement fugitives, passagères et incomplètes, il veut atteindre l'essence des choses et pour cela il fait recours à ce qui lui permet d'effectuer une empreinte qui dure et perdure.

3.2.3 Les paysages

En 1904, Marcel Proust traduit et préface *la Bible d'Amiens*²⁹⁴ écrite par John Ruskin. Grâce à cette rencontre avec l'esthète anglais, il comprend que ce n'est pas le thème qui fait de l'œuvre une œuvre, mais plutôt le choix de donner au lecteur et spectateur un aperçu de ce qui l'entoure, et de le déchiffrer en tant qu'artiste.

Ayant vécu beaucoup d'expériences sous le charme de la nature, dans ses œuvres, Proust compose et expose à sa manière des paysages. Souvent, les paysages font partie de ses souvenirs d'enfance ou d'adolescence. Il cherche à transformer en mots le spectacle reçu par la vue et à montrer « les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement »²⁹⁵. Le paysage reflète l'esprit de l'observateur et en même temps il est l'objet d'un regard attentif et de la perception de l'observateur.

Le paysage, structure de la nature, n'est pas seulement sujet-objet de sa vision et de sa représentation, mais aussi un moyen pour en sortir différentes atmosphères. Souvent, il est anthropomorphisé, il frémit ou il perd ses formes sous les effets de la lumière. Cette dernière trouve sa source principalement dans le soleil qui est une présence toujours nommée, tenant compte des limites atmosphériques. La lumière aide à animer la couleur, essentielle pour mettre en relief le volume et la variabilité des choses.

Proust évoque également poétiquement le ciel, le brouillard, le vent, la pluie et la neige. Le paysage lui-même est en constant changement grâce à la lumière. Il se métamorphose sous les rythmes de la saison, du climat, des heures de la journée ou sous le pouvoir de la mémoire et de la réminiscence.

²⁹⁴ RUSKIN Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface de Marcel Proust, Paris, Société du Mercure de France, 1904.

²⁹⁵ RTP, V, p. 145.

L'écrivain aime « herboriser et associer par métonymie plantes, paysages et souvenirs des instants liées à des sensations »²⁹⁶. Les fragments des paysages sont des « signes » de l'impression qui attendent d'être déchiffrés et unifiés.

La campagne et ses champs, les bois, les jardins paradisiaques, les eaux, les paysages au bord de la mer ne manquent pas de faire sentir leur présence. Les fleurs ont une vie active dans l'œuvre de Proust. Elles renvoient à des personnages dans le texte ou sont personnifiées. Proust nous mène à la découverte d'un *locus amoenus* où la variété des fleurs et des arbres règne en maître. En fait, il en évoque différents types : lilas, aubépines, roses, pommiers, vignes, ajonc, bruyère, iris, soleil, marronnier volubilis, clématite, cheveux de Vénus, zinnia, gueule-de-loup, œillet d'Inde, coquelicot, bouton d'or et d'autres encore.

Le paysage est en mouvement et souvent les descriptions sont déambulatoires, en mouvement pendant une promenade ou faites à partir d'un point élevé de la scène. Philippe Hamon constate que la description est accompagnée aussi par la présence de portes et de fenêtres qui jouent le rôle de cadre. Il est décrit pour en atteindre son essence. Ainsi, la description est à considérer comme le prétexte de dévoilement de l'activité perceptive.

Les paysages de l'auteur rappellent des images des lieux sortant des impressionnistes pour les caractéristiques abstraites et universelles. Ils deviennent le lieu de découverte de soi, la cristallisation des souvenirs et la découverte des impressions.

3.3 Analyse de fragments

Nous allons relever les ekphraseis proustiennes, celles inhérentes aux tableaux impressionnistes, de *Jean Santeuil* jusqu'à aborder la figure du peintre Elstir dans la *Recherche* et analyser les morceaux qui montrent comment Proust opère ce choix stratégique. D'abord, nous verrons qu'il s'en sert pour exercer son style, pour évoquer de

²⁹⁶ Marcel Proust *Aujourd'hui*, n° 10. La Naissance du texte proustien. Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 141.

façon détaillée des tableaux intéressants pour l'esthétique de son œuvre. Ensuite, brouillons après brouillons, l'*ekphrasis* disparaît puisqu'il l'intègre pour la faire devenir son moyen d'expression dans sa vision.

Les *ekphraseis* identifiés ont été repérés grâce aux travaux historiques sur les tableaux composant la vie artistique et l'écriture de Proust. Notre travail peut être soutenu à partir de la notion d'*ekphrasis* d'Heffernan qui l'identifie comme représentation verbale d'une représentation visuelle.

3.3.1 De la fragmentation à la construction

En 1952, un roman inédit et inachevé est présenté au public par B. de Fallois : *Jean Santeuil* contient les situations et les personnages qui reviendront dans la *Recherche*. Il n'y manque que l'étape nécessaire pour donner une consistance plus réelle à ce qui était trop abstrait dans l'écriture du jeune Proust. B. de Fallois rencontre ce roman en cherchant à comprendre si la *Recherche* « cette œuvre immense, cette cathédrale, ce monument de la littérature française et mondiale serait tombé du ciel sans aucun signe précurseur, sans travaux préparatoires »²⁹⁷. Il voit comment *Jean Santeuil* devient le terrain où explorer, faire et refaire, conserver et observer ses impressions et ses fragments. En fait, l'inachèvement de ce roman est composé par ces fragments sans ordre, sans lien logique ou signification d'ensemble²⁹⁸ :

Les noms des lieux et des personnages changent d'une page à l'autre, révélant les hésitations de l'auteur, l'écriture est rapide, difficile à déchiffrer, les fautes de grammaires grossières, les lapsus, la rareté des corrections donnent à penser qu'il s'agit d'un premier jet que Proust souvent n'a pas pris la peine de relire²⁹⁹.

²⁹⁷ DYER, N., « Bernard de Fallois – « L'histoire d'un roman est un roman » », *Génésis*, 36, 2013, 105-112.

²⁹⁸ GIULIETTI, G., *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo*, Roma, Donzelli, 2011, p. 11.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 13.

Jean Santeuil se présentait donc comme Proust lui-même le définit : « une ruine », un manuscrit abandonné à lui-même que B. de Fallois a cherché à recomposer. Il a voulu lui donner une cohésion, par des interventions, suppressions, modifications et corrections. Au contraire, le *Jean Santeuil* publié par la Pléiade ne se présente pas déguisé de ses contradictions et espaces indépendants, de son manque en matière de style, d'épaisseur des personnages. Sous l'apparence, il se cache une réalité essentielle, Proust le sait et ses brouillons de jeunesse sont quand même une étape importante dans la construction et le perfectionnement de son écriture. En fait, lui-même soutenait que :

Ne lire qu'un livre d'un auteur, c'est n'avoir avec cet auteur qu'une rencontre. Or, en causant une fois avec une personne, on peut discerner en elle des traits singuliers. Mais c'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels³⁰⁰.

L'écriture de *Jean Santeuil* a lieu pendant ses vacances à Beg-Meil en Bretagne, où il s'est plongé dans la nature et dans ses paysages en contact avec la lumière, l'air et les couleurs des étendues d'eau et de végétation. C'est dans cet « atelier en plein air »³⁰¹ qu'est né ce roman quasi autobiographique, dont le protagoniste principal est Jean, un alter-ego de Proust. Pour Monet et les peintres impressionnistes, le travail en plein air et le fait de passer de longues heures pour un sujet dehors permettait de capter l'importance et les actions de la lumière et de ses jeux sur la matière, sur la couleur et sur l'atmosphère complète.

Tout cela faisait irruption dans l'univers sensible évoqué au long des chapitres de *Jean Santeuil*. Les descriptions des lieux se mélangent : nous trouvons des lieux que Proust a connus et aimés pendant différentes étapes de sa vie, des lieux du passé comme celui d'Illiers ou les jardins de ses oncles ou lieux du présent c'est-à-dire Beg-Meil, le château de Réveillon sur la Marne.

³⁰⁰ RUSKIN, La Bible d'Amiens, trad., notes et préface de Marcel Proust [1904], UGE, « Fins de siècles », 1986, p. 9.

³⁰¹ GIULIETTI, G., *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo*, Roma, Donzelli, 2011, p. 16.

Les paysages sont décrits à plusieurs reprises en suivant les différents moments de la journée et les multiples expressions de manifestation de la vie : sous le soleil, sous un ciel recouvert de nuages plombés, pendant la journée ou la soirée.

Jean est le flâneur-observateur qui s'aperçoit de chaque variation atmosphérique, qu'elle soit dictée par les rayons du soleil ou les souffles du vent ou encore les gouttes de la pluie. Ce sont les « belles lois » de la nature et du temps qui transforment, consomment et façonnent n'importe quelle chose, même une pierre. Ainsi la nature peut « orner » une structure abandonnée, peut façonner et montrer les couleurs des saisons, la variation que les lois de la nature opèrent : « verts l'été, vert rouge à l'automne, tout rouges à l'entrée de l'hiver », au long des années. La même église se montre ornée et se présente de différents aspects, comme si c'était le motif d'un tableau impressionniste :

Et c'était comme si la nature avait pris la place de l'homme pour orner l'église et, usant de son architecture propre et de son coloris changeant, faisait sortir du mur, épanchait le long des murs, tout en semblant comprendre la nécessité de respecter les intervalles et de tourner aux cintres, des flots délicatement ouvragés mais d'année en année plus envahissants, verts l'été, vert rouge à l'automne, tout rouges à l'entrée de l'hiver, d'interminable vigne vierge. Certaines places du mur de l'église étaient intactes et elles étaient belles aussi, car le vent, le soleil et la pluie [les] avaient déjà comme semées d'une poussière de germes bruns et verts. Et puis c'était exactement la place que la végétation n'avait pas encore recouverte. Et par son charme cette place témoignait ainsi de la beauté des lois suivant lesquelles le lierre et la vigne vierge croissent sur la pierre. [...] une belle église ne témoigne que de la beauté de l'imagination d'un architecte, tandis qu'une vieille église abandonnée [témoigne] des lois suivant lesquelles la pluie et le soleil jaunissent la pierre, le vent y sème des poussières, suivant lesquelles la pierre se fend, lois qui sont plus belles que les plus belles choses du monde³⁰².

En réfléchissant sur Monet et ses tableaux, Proust conçoit et concilie avec son présent le souvenir involontaire qui fait irruption dans un autre moment, entraînant son moment originaire, c'est grâce à ces expériences chargées de beauté et de joie qu'il aura occasion d'alimenter

³⁰² PROUST, *Jean Santeuil* / précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre- Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, no 228), 1971, p. 513-4.

ses pensées et son écriture autour de thèmes tels que la mémoire d'une part et l'oubli d'autre part.

Son propos et son échec étaient celui de composer un livre, un récit pur qui recueillait seulement les instants joyeux surgissant du contact avec la nature, l'inspiration sortant des souvenirs involontaires, la dimension intérieure et intériorisée de l'écrivain. Ce qui le rendait difficile à organiser structurellement et à concilier avec le matériel accumulé pour le roman de caractère historique, avec le temps extérieur.

Ce qui manque à ce roman inachevé, qui a bien plus l'air d'être une esquisse de la *Recherche*, c'est non seulement une idée, mais aussi une structure thématique ou narrative, qui pouvait bien cimenter tous les fragments en un *unicuum* cohésif, concret et enrichi de sens.

Ce livre représente donc un laboratoire préparatoire, il est la matérialisation du point d'origine de la question qui troublait Proust sur le passage effectif de la vie à l'art, sur « les métamorphoses nécessaires qui existent entre la vie d'un écrivain et son œuvre »³⁰³, question à laquelle il va bientôt répondre grâce à la *Recherche*.

En fait, peu à peu, à partir de ces ruines il va en tirer une leçon pour sa future construction et son chef-d'œuvre, la *Recherche*. Ses impressions sur la conflictualité surgissant entre passé et présent, mémoire et oubli qui brisait le flux linéaire du temps seront l'occasion de créer une vision dans laquelle faciliter l'accueil de la mémoire involontaire et le réveil des fragments et instants passés :

Sur cette place publique où brille encore leur sourire distrait, continuent à attarder au milieu de nous leurs jours du XIIe siècle qu'elles intercalent dans notre aujourd'hui. Oui, en pleine place publique, au milieu d'aujourd'hui dont il interrompt à cet endroit l'empire, un peu du XIIe siècle, du XIIe siècle depuis si longtemps enfui, se dresse en un double élan léger de granit rose. Tout autour, les jours actuels, les jours que nous vivons circulent, se pressent en bourdonnant autour des colonnes, mais là brusquement s'arrêtent, fuient comme des abeilles repoussées ; car elles ne sont pas dans le présent, ces hautes et fines enclaves du passé, mais dans un autre temps où il est interdit au présent de pénétrer. Autour des colonnes roses, jaillies vers leurs larges chapiteaux, les jours actuels se pressent et 76 bourdonnent. Mais, interposées entre eux, elles les écartent, réservant de toute leur mince épaisseur la place inviolable du Passé : – du Passé familièrement surgi au milieu du présent,

³⁰³ Ibid., p. 190.

avec cette couleur un peu irréaliste des choses qu'une sorte d'illusion nous fait voir à quelques pas, et qui sont en réalité situées à bien des siècles ; s'adressant dans tout son aspect un peu trop directement à l'esprit, l'exaltant un peu comme on ne saurait s'en étonner de la part du revenant d'un temps enseveli ; pourtant là, au milieu de nous, approché, coudoyé, palpé, immobile, au soleil³⁰⁴.

Les sept volumes ont eux-mêmes une histoire de création et d'écriture fragmentaire et discontinue, qui se répète et s'achemine en plusieurs directions. Mais cette fois Proust fait un travail plus minutieux et en même temps plus structuré, à chaque étape il recueille pour développer ensuite ou élargir ses thèmes et son histoire. La *Recherche* n'est pas une œuvre conduite selon l'arbitraire, elle est construite, c'est-à-dire qu'elle suit « un dessin préétabli qui détermine son développement » plutôt naturel et participatif à l'égard de la dynamique du monde sensible.

Cette dynamique qui lui permet de ne pas se cristalliser totalement ni sur son raisonnement théorique ni sur son illumination poétique représenterait aussi son style. Le style de Proust n'est pas un simple ornement, ou une technique, sinon une qualité qui s'inscrit à l'intérieur de sa vision. Étant le produit même de sa vision, dans ce « livre intérieur des signes inconnus », le style est flexible, ouvert, malléable sous les mains façonnant de l'écrivain en tant qu'architecte du texte.

La réalité devient un réseau de relations, de voix, de couleurs, de reflets, d'intuitions et d'impressions que l'écrivain doit savoir traduire en allant au-delà des apparences, au-delà de la fragmentation et de la perte, pour donner une expression et une manifestation à ce qui se trouve dans la profondeur. La *Recherche* prend la forme d'un musée nous dévoilant ses différents tableaux, ses œuvres du passé. Les personnages, la nature, la réalité, tout se manifeste comme œuvre d'art et le narrateur devient écrivain et peintre qui commente et nous illustre la réalité comme si celle-ci était formée de tableaux et investie par l'art. Comme le remarque Tadié, le roman de Proust « apparaît comme

³⁰⁴ <https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf>, p. 75-77.

né de la peinture, écrit sur la peinture, et fait pour être lu en imaginant d'innombrables tableaux »³⁰⁵.

Swann est une figure symbolique de la *Recherche*, passionné de peinture : la réalité à ses yeux est élaborée selon une série de tableaux des plus grands maîtres. Swann, par le fait même qu'il considère tout ce qu'il perçoit comme étant de l'art, adopte une certaine vision impressionniste devant les choses.

Une autre pièce du musée proustien et personnage important du point de vue narratif est le peintre Elstir. En entrant dans son atelier, le narrateur croit pénétrer dans « le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde »³⁰⁶. Marcel apprend d'Elstir que tout est dans le regard du peintre et leurs interactions seront portées sur le sens de la création artistique³⁰⁷.

Artiste imaginaire, son caractère fictif assure la concrétisation de la vision de l'écrivain. Modélisé à partir des peintres tels que Raphaël, Fragonard, Boucher, Ingres, Renoir, Monet, Watteau, Hals, Chardin, Fantin-Latour, Helleu et Degas³⁰⁸. Il est aussi un peintre paysagiste. Ses tableaux rappellent non seulement Monet, mais aussi des Turner ou Whistler.

Son nom est un amalgame francisé de Whistler. Il apparaît pour la première fois dans *Du côté de chez Swann*, il est l'un des « fidèles » du salon de Mme Verdurin. Elstir apporte une autre caractéristique du génie, celle de pouvoir renouveler son art en créant des mondes successifs et nouveaux comme Proust qui amplifie, ramifie, diversifie les centres d'intérêt de la *Recherche* jusqu'à sa mort.

Elstir marque le passage que Proust réussit à réaliser : en partant de *Jean Santeuil*, nous voyons comment l'écrivain sort d'une tendance à expliciter, en faisant recours à la prosopopée, la présence des toiles impressionnistes existantes dans son œuvre pour prendre une nouvelle

³⁰⁵ http://www.academiedesbeauxarts.fr/upload/Communication_seances/2015/extrait_communication_jean_yves_tadié_février_2015.pdf.

³⁰⁶ PROUST, *Jean Santeuil* / précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre- Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, no 228), 1971, p. 398.

³⁰⁷ GRENIER, J., « Elstir ou Proust et la peinture », in *Proust*, Antoine Adam et alii, Paris, Hachette, coll. Génie et Réalité, 1965, p. 200.

³⁰⁸ YOSHIKAWA, « Elstir », in *Dictionnaire Marcel Proust*, Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 329-332.

route, celle de rendre subliminale cette présence ou bien de l'éparpiller comme appui de la narration et de sa vision.

3.3.2 Monet dans *Jean Santeuil*

Nous savons bien que Monet était le peintre impressionniste préféré de Proust, à travers ses correspondances, ses cahiers ou ses mots dans ses œuvres : et en vertu de ce fait, nous avons aussi cherché à les côtoyer en tant qu'artistes.

Jean Santeuil nous mène à la découverte de l'*ekphrasis* comme tendance à manifester de façon explicite, par une description littéraire, des toiles existantes telles que *Sentier dans les coquelicots, île Saint-Martin, la Matinée sur la Seine, près de Giverny, la Promenade d'Argenteuil, un soir d'hiver, les Cathédrales de Rouen et Débâcle sur la Seine*. Les paysages sont notre terrain d'exploration en plus d'être l'un des motif-clés de l'œuvre impressionniste et de l'*ekphrasis* proustienne.

Pour s'aider, il utilise un stratagème narratif : la présence d'un collectionneur privé de Rouen qui montrera des tableaux impressionnistes chez lui.

La toile du *Bras de Seine, près de Giverny* fait partie de la série *Matinées sur la Seine* et elle vient à l'esprit en lisant un morceau de *Jean Santeuil*³⁰⁹ :

Quand, le soleil perçant déjà, la rivière dort encore dans les songes du brouillard, nous ne la voyons pas plus qu'elle ne se voit elle-même. Ici c'est déjà la rivière, mais là la vue est arrêtée, on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus loin. A cet endroit de la toile, peindre ni ce qu'on voit parce qu'on ne voit plus rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne

³⁰⁹ YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes » n. 14, 2010. Pour une synthèse, « Impressionnisme », in Annick Bouillaguet et Brian R. Rogers (dir.), *Dictionnaire de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, 2014 2, pp. 156.

doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas, que la défaillance de l'œil qui ne peut pas voguer sur le brouillard lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière, c'est bien beau³¹⁰.

La description satisfait le principe d'*energeia* associé à l'*ekphrasis*. Proust nous peint un tableau dans lequel tout est suspendu, arrêté dans le moment antérieur au lever du soleil, l'œil est entravé par le brouillard qui cache le paysage. Ici, c'est l'invisibilité qui agit.

Dès le début de la phrase, il souligne la temporalité de l'instant par un adverbe de temps « quand » qui crée une pause dans le rythme de la phrase : lui succède un syntagme nominal isolé qui nous fait percevoir la présence du soleil qualifié comme « perçant », qui traverse et inonde totalement la toile. Ensuite, le regard descend vers la rivière pour sauter d'« ici » et « là » et se dissoudre dans le brouillard en s'arrêtant devant la brume et devant les réflexions du narrateur/peintre sur les limites de la visibilité.

L'instant bascule entre « quand » et « déjà », « encore » « plus ». C'est le brouillard qui domine, non seulement dans la toile, mais aussi dans les choix de l'écrivain. La rivière subit une personnification comme le brouillard, elle est présente, mais elle « dort » et elle est contenue dans les « songes » du brouillard qui couvre tout à notre œil : une sorte nébulosité est alimentée par les structures de négation telles que « nous ne la voyons pas plus », « on ne voit plus rien que le néant » ou la conjonction de coordination « mais » qui s'oppose au flux de la vue qui voudrait « voguer », ou encore le choix de verbes qui indique la présence d'un obstacle « est arrêtée », « empêche » confluant en une « défaillance ». Proust dynamise le rythme de la phrase afin de jouer sur le fait de voir et de ne pas voir.

Un autre fragment qui apparaît sous le titre « Falaise d'Étretat » rappelle les falaises de Monet :

Une toile, sans que nous nous [en] apercevions, nous dit une seule chose [...]. Le genre de vérités qu'il dit, la manière de les dire qui est elle-même un genre de vérité, nous fait dire : "c'est bien un Monet." Mais tout ce Monet ne fait que nous répéter : "Dieu, qu'il y a du soleil aujourd'hui sur la mer, voyez comme les ombres sont noires et fraîches, voyez comme les pierres sont

³¹⁰ PROUST, *Jean Santeuil* / précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre- Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, no 228), 1971, p. 896.

roses, voyez comme au loin les bateaux papillonnent dans une mer volatilisée, mais ayant aussi, le plus petit, sa petite ombre noire (F. d'Étretat)³¹¹.

Keller³¹² relève dans ce passage l'utilisation de la prosopopée pour établir un lien entre le tableau-énonciateur et le lecteur-spectateur. Le tableau et son motif principale, les falaises, sont amenés à parler pour eux-mêmes. La formule déictique « voyez », répétée à la tête de la phrase, manipule le regard du récepteur. L'*ekphrasis* se situe entre la lumière et l'ombre. La vue identifie d'abord la forte présence du « soleil » placée tout de suite au début, contrastée ensuite par les « ombres noires et fraîches » ; elle ajoute la couleur singulière « rose » des pierres pour conclure la phrase avec « ombre noire ».

Les bateaux « papillonnent », ils se transforment en papillons dans « une mer volatilisée » qui est constamment en changement et qui subit ce changement. Tout cela renforce l'idée d'instabilité, du paysage mouvementé.

Une autre *ekphrasis* reprend le *Débâcle sur la Seine* peint toujours par Monet :

Voyez comme tout miroite, comme tout est mirage par ce dégel : vous ne savez plus si c'est de la glace ou du soleil, et tous ces morceaux de glace brisent et charrient les reflets du ciel, et les arbres sont si brillants qu'on ne sait plus si leur rousseur vient de l'automne ou de leur espèce, et on ne sait plus où l'on est, si c'est le lit d'un fleuve ou la clairière d'un bois³¹³.

Le déictique surmonte la description, une invitation à voir comme l'indéfini, « tout », devient un mirage. D'abord, tout acte « miroite », tout réfléchit la lumière avec des reflets scintillants, après il est classifiable comme un mirage, « tout est mirage », quelque chose d'imaginaire.

À remarquer que « miroiter » et « mirage » sont des éléments qui renvoient à la réfraction et au reflet afin de définir la réalité comme une description illusoire. Même notre savoir devient indéfini : « vous

³¹¹ Ibid, p. 892-3.

³¹² HOUPEMANS, S., *Marcel Proust Aujourd'hui 11*, Pays-Bas, Rodopi, 2014, p. 42.

³¹³ PROUST, *Jean Santeuil* / précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre- Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, no 228), 1971, p. 893.

ne savez plus si », « qu'on ne sait plus si », « on ne sait plus où l'on est ». La conjonction « si » instille le doute à travers l'hypothèse.

Le mot « dégel » regroupe en soi la contradiction de l'état liquide et solide, fonte et mélange ; Proust, après ses deux points, amplifie pour expliquer et montrer « ce dégel », qui lie par des conjonctions, sous forme de polysyndète, indistinctement différents éléments tels que glace et soleil, ciel et terre. Tout conduit à un miroir brisé composé par « morceaux » et « reflets ».

La couleur des arbres, « rousseur », est associée à l'« automne ». Le « lit » de fleuve est interchangeable avec la « clairière » du bois. Proust cherche à reproduire « cette immense équivoque de reflets »³¹⁴.

Cette équivoque est évoquée à plusieurs reprises, en particulier dans une autre version, *Dégel à Briseville*, pour la conserver sous une forme allusive. L'œil « ébloui » afin de troubler la vue, conduit vers une « dissimulation » qui cache les « limites » tremblant d'incertain. L'*ekphrasis* ici est détournée et soumise à la poétique de Proust :

Mais un «Effet de dégel a Briseville» que je vis dans l'atelier d'Elstir et où la dissimulation de toutes limites sous la glace cassée en mille morceaux et du milieu de laquelle s'élevaient des arbres presque entièrement defeuillés empêchait de savoir si on avait devant soi le lit d'une fleuve ou une clairière dans le bois, m'avait appris la beauté qu'il y a dans cette immense équivoque de reflets ou l'œil ébloui est incertain s'il voit briller un morceau de glace azur ou une lueur de soleil sur l'eau³¹⁵.

Proust se sert de la *Matinée sur la Seine* pour faire de la matinée une soirée :

Voyez comme, ce soir, tout se répète en reflets bleus rêveurs dans les eaux unies, voyez le ciel reflété dans l'eau, voyez les bois reflétés sur les bords, voyez les nuages reflétés par places, bois bleus, nuages cendrés, ciel bleu, eaux bleues; voyez, partout au loin l'eau tourne, fuit, mais sa fuite est bleue, et le silence seulement s'approfondit, mais à l'infini voyez le reflet bleu du ciel, voyez comme tout se tait, comme l'eau écoute le silence des rives, comme tout s'amortit, comme tout est bleu et déjà peu sombre à l'ombre

³¹⁴ PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, vol. II, p. 988.

³¹⁵ GIULIETTI, G., *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo*, Roma, Donzelli, 2011, p. 32.

bleue des bois sur l'eau, tandis qu'au milieu, dans le reflet bleu du ciel, de la lumière persiste encore, en [un] dernier reflet (chez Ch. Ephrussi)³¹⁶.

Luzius Keller reprend cette description dans son article *Marcel Proust: « une critique d'art en action »* et le commente pour souligner l'importance et le rôle des sons : « é- è, e- è, ê- eu » dans les mots à deux syllabes comme « répète, reflets, rêveurs » coloriés « phoniquement de bleu »³¹⁷. La reprise des lettres « l », « b » et « m » aide à recréer une « harmonie imitative » par rapport au bruit de l'écoulement de l'eau³¹⁸.

La répétition de « voyez » incite le récepteur à contempler ce tableau devant ses yeux, à en remarquer l'unité « eaux unies ».

Kazuyoshi Yoshikawa en « *Proust et les Nymphéas de Monet* » pose l'attention sur les rôles de la lumière et de la couleur « bleuâtre », ou bien les « reflets d'un bois dans la rivière ».

Tout ce paysage est dominé par les jeux de lumières et d'ombres et par la coloration du bleu. Une teinte généralement assignée à l'eau et au ciel devient une propriété de « bois ». Proust semble évoquer les principes de l'impressionnisme quand il s'arrête sur le mélange des couleurs et des formes. L'eau est quasi omniprésente, elle est personnifiée car elle écoute le « silence » qui est par définition l'absence de tout bruit. La description imite les ondulations de l'eau, le rythme de la phrase est soumis à une série d'énumérations des éléments constitutifs qualifiés et elle s'arrête parfois à l'aide des organisateur spatiaux et temporelles.

³¹⁶ PROUST, *Jean Santeuil* / précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre- Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, no 228), 1971, p. 893.

³¹⁷ <http://www.ensani.ir/storage/Files/20120413142019-2069-3.pdf>

³¹⁸ *Ibidem*.

3.3.3 Elstir, peintre de la *Recherche*

Dans la *Recherche*, Proust « détourne la peinture pour la soumettre à sa propre poétique »³¹⁹. Il s'éloigne de l'*ekphrasis*, mais reprend les motifs, aimés par Monet, plusieurs fois pour les fonder mieux avec ses mécanismes métaphoriques et exercer son ré-écriture, sans se détacher du discours pictural par le biais des tableaux paysagistes d'Elstir.

Elstir conquiert le langage pour donner vie à d'autres perspectives et à d'autres expériences. Le peintre fictif donne ses leçons sur l'illusion optique et sur la métaphore, il sait déconstruire pour reconstruire les perceptions. Ainsi la métaphore, ou bien l'analogie, ouvre la porte à « la métamorphose de choses représentées », à voir au paysage :

Dans le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où du chaos sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré des toiles [...] dont le charme consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, Elstir les recréait ³²⁰.

Le peintre est reconnu pour ses « marins », paysages consacrés à la description de la mer, et pour sa métaphore qui vise à éliminer les frontières afin de dépasser les limites du temps et espace comme il dépasse ceux entre mer et terre. Le caractère éphémère du temps devient éternel dans l'œuvre grâce à la représentation :

Une de ces métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparait la terre à la mer, supprimant entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir³²¹.

³¹⁹ BERTO, S., « Proust et Monet, la débacle de l'*ekphrasis* », in Felten, U. , Roloff, V. (dir.), *Proust und die Medien*, München, Wilhelm Fink, 2005, p. 21.

³²⁰ RTP, V, p. 142.

³²¹ Ibid., p. 145.

Nous pouvons comparer la description de la mer de Balbec à celle abordée en précédence en *Jean Santeuil* et à une autre présente dans la *Recherche*.

Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappante alors, car l'art était le premier à les dévoiler. Un fleuve, à cause du tournant de son cours, un golfe à cause du rapprochement apparent des falaises, avaient l'air de creuser au milieu de la plaine ou des montagnes un lac absolument fermé de toutes parts. Dans un tableau pris de Balbec par une torride journée d'été, un rentrant de la mer semblait enfermé dans des murailles de granit rose, n'être pas la mer, laquelle commençait plus loin. La continuité de l'océan n'était suggérée que par des mouettes qui, tournoyant sur ce qui semblait au spectateur de la pierre, humaient au contraire l'humidité du flot. D'autres lois se dégageaient de cette même toile comme, au pied des immenses falaises, la grâce lilliputienne des voiles blanches sur le miroir bleu où elles semblaient des papillons endormis, et certains contrastes entre la profondeur des ombres et la pâleur de la lumière³²².

[...] regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale. » En effet, on eût dit d'immenses arceaux roses. Mais, peints par un jour torride, ils semblaient réduits en poussière, volatilisés par la chaleur, laquelle avait à demi bu la mer, presque passée, dans toute l'étendue de la toile, à l'état gazeux. Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche, les ombres³²³.

Les falaises identifiées précédemment en *Jean Santeuil* par une phrase simple « les pierres sont roses » deviennent « murailles de granit rose », « immenses arceaux roses », ainsi, l'auteur évoque leur dimension vaste. Les « pierres » se constituent et se construisent en obstacles ayant l'air des « murailles » et celles les plus architecturées des « arceaux ».

Le substantif « soleil » se transforme et devient sous-entendu en « torride journée d'été » et « jour torride ». Il reprend le caractère dématérialisant de la lumière qui fait en sorte que les frontières entre la mer et la terre s'estompent.

³²² RTP V, pp. 152-153.

³²³ Ibid., pp. 278-279.

Les « bateaux » qui « papillonnent », qui actent et s'agitent sont comparés cette fois à « des voiles blanches sur le miroir bleu où elles semblaient des papillons endormis ».

La prédominance du présent et de présentatif en *Jean Santeuil* qui présente à nos yeux une scène encadrée en tableau est abandonnée pour choisir l'imparfait, le passé et le verbe évaluatif « sembler ».

Sans oublier que l'idée d'évanescence donné par l'adjectif qualifiant la mer « volatilisée » devient en *La Recherche* une absence de contours plus nette et plus étendue, plus structurés : « la continuité de l'océan », « rocher réduits en poussière », « volatilisés par la chaleur », « passée à l'état gazeux ».

En outre, la description étant intégré dans un contexte narratif plus solide, elle est soumise aux infiltrations des éléments narratifs : « la chaleur avait à demi bu la mer », « la lumière avait détruit la réalité ». La « continuité » effacée du cadre, mais suggérée laisse l'espace à l'imaginaire.

Le passage de *Jean Santeuil* à la *Recherche* marque non seulement la métamorphose de perspective de Proust envers la réalité, mais aussi la perte de l'*ekphrasis* en tant que genre autonome pour une conversion vers pastiche et ensuite amélioration de sa poétique et par conséquent de son style. L'*ekphrasis* se transforme, elle est intériorisée dans le roman, recomposée au cœur de son imaginaire et surtout soumise à sa poétique. Les éléments qu'il liait à Monet (tels que le dégel, les coquelicots etc.) et l'attention mise à leur propriétés ou parties deviennent partie intégrante de son moyen d'expression et de création, en fait les paysages impressionnistes qui peuplaient *Jean Santeuil* sont à considérer comme des exercices préparatoires pour les paysages de la *Recherche*.

Elstir devient donc le moyen physique de la peinture de s'insérer dans la diégèse et en même temps rester fidèle à la réalité subjective sans faire de son œuvre une copie conforme de la réalité. Dans *Marcel Proust romancier*, Maurice Bardèche écrit : « Sa peinture (celle de Elstir), comme la vision de Proust, est une métaphore continue. Et

cette métaphore, qui est la grille avec laquelle Elstir déchiffre la réalité, elle lui révèle des fées ou des monstres, elle peuple le monde de formes inconnues que notre œil ne perçoit plus...elle l'enrichit... »³²⁴.

Proust s'inspire des œuvres picturales présentées sous le titre de *Nymphéas* peint en plusieurs séries par Monet. Les *Nymphéas* sont l'élan vers le fantôme du grand travail comparable à la *Recherche* proustienne. Monet conduit son travail sur des innombrables toiles sur un même thème pour arriver à reproduire ces « fleurs de l'eau » où l'eau et le ciel n'ont ni début ni fin. Les *Nymphéas* apparaissent dans la *Recherche*, sous forme de description voilée, lorsque l'auteur décrit la Vivonne dans *Du côté de chez Swann* :

Mais plus loin le courant se ralentit, il traverse une propriété dont l'accès était ouvert au public par celui à qui elle appartenait et qui s'y était complu à des travaux d'horticulture aquatique, faisant fleurir, dans les petits étangs que forme la Vivonne, de véritables jardins de nymphéas. Comme les rives étaient à cet endroit très boisées, les grandes ombres des arbres donnaient à l'eau un fond qui était habituellement d'un vert sombre mais que parfois, quand nous rentrions par certains soirs rassérénés d'après-midi orageux, j'ai vu d'un bleu clair et cru, tirant sur le violet, d'apparence cloisonnée et de goût japonais. Ça et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords. Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu'on croyait voir flotter à la dérive, comme après l'effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées. Ailleurs un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et rose propres de la julienne, lavés comme de la porcelaine avec un soin domestique, tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres (en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leur ailes bleuâtres et glacées sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi : car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes ; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux – avec

³²⁴ http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=954.

ce qu'il y a d'infini – dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel³²⁵.

Les nymphéas plus qu'être une représentation fidèle de la nature, elles sont « un prétexte »³²⁶, l'élément qui peut déclencher le travail « d'opération sur l'expérimentation de la variation de la couleur »³²⁷ que Monet avait intention de poursuivre dans son jardin de Giverny. La couleur est valorisée grâce à la description qui donne vigueur aux différentes nuances. L'aspect temporaire est impliqué dans la précision de ton des couleurs puisqu'elles changent de ton suivant le déroulement du temps.

« Horticulture aquatique » peut être considérée comme le pantonyme, le motif principal à développer. Une mise en relation a lieu, par comparaison, puisque les fleurs sortent de l'eau pour être insérées dans la terre (« fraise », « roses », « plate-bande », « julienne », « pensées »). Une métaphore métonymique fait en sorte que « les fleurs, les pensées en particulier, en tant que comparant donnent une motivation à la présence du papillon aux ailes bleuâtres rappelant les pensées au dernier moment »³²⁸. Ce passage métaphorique d'un environnement aquatique à celui terrestre élève le texte et mené à soutenir cette illusion qui nous dit à la fin de la description que (les nymphéas) « les avait fait fleurir en plein ciel », jouant sur les reflets naturels générés par le dialogue entre l'eau et le ciel.

Nous sommes face à une description ambulatoire qui a origine d'une promenade. Les indicateurs spatiaux vagues donnent un sens de flou aux contours (« plus loin », « çà et là », « à cet endroit », « ailleurs », « un peu plus loin ») et accumulent les fragmentations, coupés par des virgules. Les phrases sont poussées à déborder comme le fait l'eau, ils s'allongent et mènent le lecteur à ralentir pour percevoir mieux la scène. La surface de l'eau comme le tableau est pleine d'« espèces communes », « une fleur de nymphéa au cœur écarlate », des fleurs « plus pales, moins lisses, plus grenues, plus plissées ».

³²⁵ RTP, I, pp. 358-360.

³²⁶ HENROT SOSTERO, G., « Proust e l'impressionismo », *Quaderni proustiani*, 10, 2016, p. 6.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Ibidem*.

Les nymphéas deviennent un « jardin de fleurs ». Le lexique pictural largement utilisé par le romancier donne l'impression de voir un tableau écrit, ou bien une création artistique, que nous apprenons à déchiffrer et à représenter. Le travail met l'accent sur la sonorité en particulier grâce à la répétition des lettres « f », « v », « l », « m » et « n » qui créent une « harmonie imitative »³²⁹. Le même mot « nymphéas » suggère quelque chose inhérent à la grâce.

Enfin, si grâce à la protection de M. Jean Bagnies je puis voir un jour le jardin de Claude Monet, je sens bien que j'y verrai, dans un jardin de tons et de couleurs plus encore que de fleurs, un jardin qui doit être moins l'ancien jardin-fleuriste qu'un jardin-coloriste, si l'on peut dire, des fleurs disposées en un ensemble qui n'est pas tout à fait celui de la nature, puisqu'elles ont été semées de façon que ne fleurissent en même temps que celles dont les nuances s'assortissent, s'harmonisent à l'infini en une étendue bleue ou rosée, et que cette intention de peintre puissamment manifestée a dématérialisées, en quelque sorte, de tout ce qui n'est pas la couleur. Fleurs de la terre, et aussi fleurs de l'eau, ces tendres nymphéas que le maître a dépeints dans des toiles sublimes dont ce jardin (vraie transposition d'art plus encore que modèle de tableaux, tableau déjà exécuté à même la nature qui s'éclaire en dessous du regard d'un grand peintre) est comme une première et vivante esquisse, tout au moins la palette est déjà faite et délicieuse, ou les tons harmonieux sont préparés³³⁰.

Cela démontre l'admiration envers les toiles de Monet, « vraie transposition d'art, plus encore que modèle de tableau déjà exécuté à même la nature », et l'attention de Proust vers les propriétés qualitatives de la couleur des fleurs plutôt que vers l'objet de ces couleurs (fleurs). Les « nuances de la peinture peuvent se retrouver dans la comparaison entre l'ancien jardin-fleuriste et un jardin-coloriste, l'écrivain semble souligner le passage du modèle naturel à la création artistique par l'expression : une vraie transposition d'art ou une vivante esquisse »³³¹. Fleurs de la terre croisent l'ambiguïté avec les fleurs d'eau devant les yeux du spectateur qui doit déchiffrer la réalité.

Grâce à cette description nous pouvons observer une ébauche du *Port de Carquethuit* d'Elstir. Le narrateur nous mène à la découverte

³²⁹ <http://www.ensani.ir/storage/Files/20120413142019-2069-3.pdf>.

³³⁰ PROUST, "Les éblouissements par la comtesse de Noailles," *Le Figaro*, Supplément littéraire, 1907, p. 539-540.

³³¹ <http://www.ensani.ir/storage/Files/20120413142019-2069-3.pdf>.

de cette toile qui se présente surchargée d'éléments, la terre et l'eau se mélangent et mélangent tons et couleurs dans un amalgame des « termes marins » et des « termes urbains ».

C'est par exemple à une métaphore de ce genre, – dans un tableau représentant le port de Carquethuit, [...] qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer elle-même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, et ainsi cette flottille de pêche avait moins l'air d'appartenir à la mer que, par exemple, les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroisement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écume et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique. Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan³³².

Port de Carquethuit décrit dans *à l'Ombre des jeunes filles en fleurs* semble se refaire aux vent-neuf toiles de la vue de Venise³³³, association justifiée par le fait que les églises de Criquebec semblent sortir comme le Palais Ducal et la basilique de Saint Marc entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudroisement de soleil et de vagues. Cette toile qui n'existe pas dans la réalité semble donc renvoyer à la représentation d'un tableau impressionniste ; c'est la nature qui apprend l'art en donnant une nouvelle signification aux dimensions.

Ce paysage contient non seulement la mer, la terre, mais aussi des éléments artificiels qui incluent les bateaux, la ville avec son église et l'arsenal. La description suit le regard du spectateur. Riche de détails invisibles (« une partie » cachée du port, « un bassin de calfatage

³³² RTP, V, pp. 145-147.

³³³ TADIÉ, J., *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1999, p. 627.

» ou « la mer »). Le héros alterne la description au déchiffrement pour montrer le potentiel du paysage d'Elstir et montre la démarcation que s'instaure entre le visible et l'invisible. L'eau et la lumière du soleil génèrent des effets d'« arc-en-ciel versicolore ». Les mâts qui dépassent des toits font imaginer les vaisseaux comparés à une ville (« quelque chose citadin »).

Les phrases accumulent des coordinations, disjonctions, adjectifs qui créent un « dédoublement continu de la syntaxe nécessaire à Proust pour rendre compte de sa vision du monde »³³⁴.

Le chromatisme reste indéfini à cause de la présence de l'eau de l'océan qui envahit chaque partie du tableau et en remue les nuances d'aquarelle. Les objets peints le sont dans la couleur évanescence, intangible et personnelle de l'artiste³³⁵.

Dans le port terre et océan échangent leurs qualités sans pourtant s'identifier dans les respectives natures. Le rapprochement par analogies devient un mélange homogène.

Elstir traduit le sensible, il déconstruit pour effacer les frontières et n'importe quelle démarcation existante entre terre et mer. Tout devient liquide se confond et se transforme. Comme cela, Proust fait en sorte que sa métaphore n'est pas à considérer simplement comme une figure de substitution sinon le témoigne du caractère muable, incessante métaphorique du réel. Le dynamisme se produit par la réalité faite de relations et tensions et le paysage en est le témoin, il est réécrit par une rupture sémantique. Ainsi Marcel apprend qu'il est possible éliminer les distances qui se créent entre deux éléments pour réussir ensuite à les rapprocher, comme d'ailleurs le fait la métaphore proustienne grâce à ses jeux.

³³⁴ VAGO, D., *Du côté de la couleur proustienne*, Ricerche Dottorali in Francesistica, Publi-farum, n. 16, 2011.

³³⁵ TOWNSEND, G., « Dissolving the familiar : le port de Carquethuit and Metaphor », in *'When familiar meanings dissolve...' Essays in French studies in Memory of Malcolm Bowie*, Naomi Segal et Gill Rye (dir.), Oxford, Peter Lang, 2011, *op. cit.*, p. 195.

CONCLUSION

La pratique de l'*ekphrasis* effective est répandue dans les écrits de jeunesse, période dans laquelle Proust se dédiait à la critique d'art et à la traduction des œuvres. L'*ekphrasis* enrichit l'imaginaire et la poétique proustienne car elle ne s'arrête pas à être un simple exercice détaillé de description littéraire d'une œuvre picturale, sinon nous pouvons soutenir qu'elle se développe devenant élément d'un parcours qui enrichit sa vision. Ainsi, la rencontre de l'écrivain avec l'*ekphrasis* n'est pas source de conflits qui s'instaurent avec l'altérité, elle est plutôt terrain fertile de ses réflexions. De plus, elle s'insère bien dans le Musée imaginaire de Proust.

L'*ekphrasis* n'est pas focalisée sur le référent, mais sur le discours fictionnel. En fait, la narration se nourrit des images que l'écrivain interprète pour traduire au mieux au lecteur. Grâce à ces images circonscrites dans les pas descriptifs, l'écrivain peut évoquer les aspects de la réalité qu'il imagine. Pour atteindre cet objectif chaque fragment a une importance et doit être déchiffré pour entamer la construction du tableau imaginaire.

L'*enargeia* de l'*ekphrasis* trouve sa racine dans le jeu de la lumière et des couleurs qui vivifie les lignes de contours de ce que Proust peint par mots. Nous avons vu qu'il privilège l'introduction des *ekphrasis* paysagistes, thème chère à la courante impressionniste, et qu'il écrit comme les peintres en plein air cherchant à rester fidèle à la première impression.

L'instant devient secondaire à la volonté de capturer l'essence des choses en mots. Proust respecte les isotopies des paysages, mais il arrive à métamorphiser ces derniers sous le regard et la main du peintre Elstir suivant le principe de la métaphore. L'*ekphrasis* se cache derrière au principe de la métaphore qui fait dissoudre la ligne démarquant les objets de représentation et qui fait surgir toutes les questions inhérentes à la création ou à la découverte de ce qui précède la création. L'art se sert de la réalité pour l'influencer et en la métamorphosant, elle la révèle.

Si nous pensons à *Jean Santeuil* comme à une anticipation, un brouillon de la *Recherche*, nous pensons aussi que l'*ekphrasis* effective donne lieu à celle latente, de visible, elle devient transparente, quasi invisible. Comme psychanalysé, elle sort de la relation entre ce qui est conscient et l'inconscient. Elle exemplifie cette tension entre ce qui est statique et ce qui est instable. En tout cas, l'*ekphrasis* devient stratégie : devant à un tableau existant dans la réalité ou fictif le lecteur se convertit en spectateur, il se dédie à une activité de contemplation entre absence et présence d'une œuvre interpellée par l'exploitation mots. Il s'insère dans la dialectique entre vraisemblance et représentation, entre espace et temps dont l'*ekphrasis* est un écho.

Nous nous sommes intéressées principalement à la description du paysage, mais nous n'omettrons pas de dire que Proust fait aussi usage de l'*ekphrasis* à l'égard des portraits des personnages présents dans ses œuvres.

Proust et l'impressionnisme est donc une association acceptée par la critique, de plus vérifiable, mais en vertu de son intérêt polyédrique envers les différentes expressions artistiques, nous ne pouvons pas le réduire seulement à cela. Ses œuvres sont parsemés des références des différentes périodes historiques au monde pictural, qu'ils deviennent le fil de son regard, de sa représentation et aussi bien de son interprétation subjective. Elles vont dépasser toute tentative de définition de l'écriture proustienne qui cherche une complémentarité avec la peinture plutôt qu'une dominance sur elle.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Marcel Proust :

PROUST, M., *Jean Santeuil* / précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre-Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, no 228), 1971.

PROUST, M., *À la Recherche du Temps Perdu*, éd. en quinze volumes, Paris, Gallimard NRF, 1946-47.

Ouvrages et articles :

ADAM J.-M. & PETITJEAN A, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan-Université, 1989.

ADAM, J.-M, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

BAL, M., *Narratologie, Les Instances du Récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Éditions Klincksieck, 1977.

BAL, M., "Descriptions: Étude du discours descriptif dans le texte narratif". Actes des sessions de linguistique et de littérature 1, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1980.

BARTHES, R., *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BARTHES, R., *L'ancienne rhétorique*, en « Communications », 16, 1970.

BARTHES, R., *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BARTHES, R., « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BECKER, A. S., *Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles"*, in «The America Journal of Philology», 113, 1, (Spring 1992), p. 11.

- BERTO, S., « Proust et Monet, la débacle de l'ekphrasis », in Felten, U., Roloff, V. (dir.), *Proust und die Medien*, München, Wilhelm Fink, 2005.
- BORDAS, E., *L'analyse littéraire. Notions et repères*, Paris, Nathan, 2002.
- BUTOR, M., *Traversées de l'espace descriptif*, Répertoire V, 1982.
- CASSIN, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995.
- CLUVER, C., "Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis", in V. Robillard, E. Jongeneel, *Pictures in Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP, 1998.
- COMETA, M., *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004, p. 13.
- COMETA, M., *Descrizione e desiderio: i quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi Editore srl, 2005, p. 10.
- CURTIUS, E.R., *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- DUBOIS, P., *History, rhetorical description and the epic. From Homer to Spenser*, Cambridge, Boydell and Brewer, 1982.
- DYER, N., « Bernard de Fallois – « L'histoire d'un roman est un roman » », *Genesis*, 36, 2013.
- FONTANIER, P., *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FRAISSE, L., *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.
- GENETIOT, A., *Présentation*, « XVII siècle », (n° 245), 2009/4, p. 581-583.
- GENETTE, G., *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE, G., *Frontières du récit*, Communications, Volume 8, Numéro 1, 1966.

- GHAVIMI, M., *La description et sa place primordiale dans le récit*, La Poétique, Volume 1, 4, 2014.
- GIULIETTI, G., *Proust e Monet. I più begli occhi del XX secolo*, Roma, Donzelli, 2011.
- GRACQ, J., *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980.
- GRENIER, J., « Elstir ou Proust et la peinture », in *Proust*, Antoine Adam et alii, Paris, Hachette, coll. Génie et Réalité, 1965.
- HAGSTRUM, Jean H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, The University of Chicago Press, 1958.
- HAMON, Ph., *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HAMON, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HAMON, Ph., *La description littéraire. De l'Antique à Roland Barthes. Une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
- HAMON, *Qu'est-ce qu'une description ?*, in *Poétique*, 12, 1972.
- HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, Chicago UP, 1993.
- HEFFERNAN, J., *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», vol. 22, n. 2, 1991.
- HENROT SOSTERO, G., « De l'impression à l'expression : stylèmes du suspens(e) chez Proust », in *Modèles linguistiques*, n. 75, 2017.
- HENROT SOSTERO, G., «Proust e l'impressionismo», *Quaderni proustiani*, 10, 2016.
- HOLLANDER, J., *The Poetics of Ekphrasis* in "Word and Image", 4, I, 1988.
- HOUPPERMANS, S., *Marcel Proust Aujourd'hui II*, Pays-Bas, Rodopi, 2014.

JOST, F., *L'oeil-caméra: Entre Film Et Roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

KELLER, Luzius, « Proust au delà de l'impressionnisme », in *Proust et ses peintres*, études réunies par Sophie Bertho, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 2000.

KRIEGER, M., “*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited*”, in F. P. W. McDowell, *The Poet as Critic*, Evanston, Northwestern UP, 1967.

KRIEGER, M., *Ekphrasis : The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992.

LACAILLE-LEFEBVRE, A., *La Poésie dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, coll. "Critiques littéraires", 2011.

LAVINIO, C., *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

LEGROS, G., *Description, la mal aimée*, en « Cahiers d'analyse textuelle », 18, 1976.

LESSING, G. E., “*Laokoon*”, in *Sämtliche Werke*, Berlin, New York, de Gruyter, 1979, vol. XIII; trad. it. *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000.

LONGHI, R., *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone. Arte», n° 1, 1950.

MANZOTTI, E., “*Ho dimenticato qualche cosa?*”: *una guida al descrivere*, in Bertinetto & Ossola, 1982.

MANZOTTI, E., *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, «Nuova secondaria» 4, 2009.

MATHIEU, P., *Proust, une question de vision. Pulsion scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- MCLUHAN, M., *Understanding Media. The Extension of Man*, Boston, MIT Press, 1994.
- MENGALDO, V., *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati, Boringhieri, 2005.
- MITCHELL, W. J. T., “*Ekphrasis and the Other*”, in «*South Atlantic Quarterly*», 91, 3, 1992.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- MONNIN-HORNUNG, J., *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951.
- ORTEGA Y GASSET, J., « Le temps, la distance et la forme chez Proust. Simple contribution aux études proustiennes », en *Nouvelle Revue française*, 1923.
- PICON, J., *Écrits sur l'art*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.
- POZZI, M., *Teoria e fenomenologia della descriptio*, in “Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento”, Alessandria, 1989.
- PRAZ, M., *Mnemosine, parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971.
- RAMOS, « Proust et les arts visuels : peinture, arts décoratifs et ornement », *Perspective*, 1, 2013.
- RICARDOU, J. *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Tel Quel, 1967.
- RIFFATERRE, M., “L’illusion d’ekphrasis”, *La Pensée de l’image : Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes, PUV, 1994.
- ROBILLARD, V., *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP, 1998.

ROUVERET, A., Article Critique d'art (Antiquité gréco-romaine), dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1992.

SCOTT, *Sculpted Words. Keats. Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hannover, London, University Press of New England, 1995.

SMITH, M., *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995.

SPITZER, L., "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar", in A. Hatcher, *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962.

SPITZER, *Études de style*, trad. E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Paris, Gallimard, «Tel», 1970.

STEINER, W., *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

TADIÉ, J., *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1999.

TOWNSEND, G., « Dissolving the familiar : le port de Carquethuit and Metaphor », in 'When familiar meanings dissolve...' *Essays in French studies in Memory of Malcolm Bowie*, Naomi Segal et Gill Rye (dir.), Oxford, Peter Lang, 2011.

UENISHI, T., *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 1988.

VAGO, D., *Du côté de la couleur proustienne*, Ricerche Dottorali in Francesistica, Publifarum, n. 16, 2011.

WAGNER, P., « Introduction : Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – State(s) of the Art(s) », in *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. Peter Wagner, Berlin and New York, Walter de Gruyter, 1996.

WEBB, R., *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, I, 1999.

YAEJIN, Y., “La Peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust = Painting or the Aesthetic Lessons in *Works of Marcel Proust*”, PhD, Boston College, 2010.

YAKOBI, T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in «Poetics Today», 16, 1995.

YAKOBI, T., “*Verbal Frames and Ekphrastic Figuration*”, in U-B Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, a cura, *Interart Poetic. Essays in the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997.

YAKOBI, T., “The Ekphrastic Mode. Forms and Functions”, in V. Robillard, E. Jongeneel, *Pictures into Words, Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP., 1998.

YOSHIKAWA, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, « Recherches proustiennes » n. 14, 2010. Pour une synthèse, « Impressionnisme », in Annick Bouillaguet et Brian R. Rogers (dir.), *Dictionnaire de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.

SITOGRAFIE

<https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/Proust-lecture.pdf>

http://www.academiedesbeauxarts.fr/upload/Communication_seances/2015/extrait_communication_jean_yves_tadié_février_2015.pdf

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>

http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=954

<http://www.ensani.ir/storage/Files/20120413142019-2069-3.pdf>

http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=217

<http://www.lpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/poligrafias/4/13-luz-aurora-pimentel>

<http://discovery.ucl.ac.uk/4712/1/4712.pdf>

<http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-118-128-Cadoni.pdf>

https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3758/Safa_Anne-Marie_2010_these.pdf?sequence=2

<http://www.cavazza.it/drupal/?q=it/node/1386>

http://www.metabasis.it/articoli/14/14_Manenti.pdf

<http://www.treccani.it/vocabolario>

<http://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2009-4-page-581.htm>

http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121

RIASSUNTO

Marcel Proust con il suo capolavoro, *À la Recherche du temps perdu*, ha dato vita ad una consistente serie di studi eterogenei. Questo è stato possibile anche grazie all'universo che l'autore ha saggiamente saputo ricreare all'interno della sua scrittura e allo stesso tempo adattando lo stile alla complessità e alla sua visione del mondo. Difatti la scrittura di Proust insegna qualcosa al lettore, lascia un segno nel lettore.

In questo elaborato si è cercato di delineare il collegamento tra Proust e l'arte appartenente al periodo dell'impressionismo, in particolare le opere di Monet, basandosi sulla pratica dell'*ekphrasis*.

Infatti, merito della sua passione d'arte in maggior parte delle sue declinazioni, l'autore ha spesso cercato un dialogo tra diversi mezzi di espressione nelle sue opere. Una delle tracce di questa ricerca è l'*ekphrasis*, generalmente definita come la "rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale".

Sia l'immagine che il testo hanno un proprio linguaggio e il loro incontro o scontro, a seconda delle conseguenze, può sfociare in diverse tematiche di cui si cercherà di fare un quadro nel primo capitolo.

Oltre a questo, verrà ripercorsa la storia critica e letteraria in cui si è inserita l'*ekphrasis*. Dal dibattito dell'*ut pictura poesis* sino ad arrivare al *paragone*, l'*ekphrasis* verrà contestualizzata secondo i differenti approcci e periodi storico-artistici.

Una rappresentazione verbale di un'opera d'arte visuale necessita di una buona descrizione affinché la rappresentazione non diventi un mero esercizio di presentazione chiara dell'opera, ma si carichi di quella vividezza che dona alla rappresentazione stessa ciò che le manca. La descrizione come soggetto d'interesse verrà quindi affrontata seguendo un filo diacronico per poi concludere sui suoi molteplici aspetti definatori e sul suo dibattito status di *ancilla narrationis*.

L'ultimo capitolo verrà riservato alla scrittura di Proust, per porre l'accento sulla descrizione dei quadri impressionisti. Per quanto riguarda l'evoluzione dell'*ekphrasis*, si vedrà com'è stata inizialmente

intrapresa dallo scrittore nel suo romanzo incompiuto *Jean Santeuil*. L'*ekphrasis* nel suo romanzo, considerato più come un *avant-texte* della *Recherche* che come un'opera a sé stante, fa sentire la sua presenza nel momento in cui i quadri di Monet vengono inseriti e commentati nell'impianto narrativo frammentario. Il legame con i quadri dell'impressionismo ritornerà con la *Recherche*, tuttavia questa volta sarà più arricchito dalla visione dello scrittore. Tanto è vero che Proust creerà un ponte tra la scrittura e la pittura tramite la figura di Elstir, pittore che sintetizza in sé alcuni tratti dell'impressionismo. Elstir s'inserisce come rappresentate di una delle triadi delle grandi arti presenti nella RTP. Il pittore stesso è da considerare come la personificazione letteraria della pittura.

L'*ekphrasis* diventa latente, interiorizzata e integrata nella scrittura. I quadri di Elstir sono quadri che rimandano all'essenza dell'impressionismo, al paesaggio che confonde i contorni sospesi tra la continuità e la stasi che un quadro o un'opera in generale possono manifestare. Le parole, i "termini" si susseguono, abbondano nelle descrizioni dei quadri che Proust rappresenta e disegna al contempo. Sarà quindi l'occasione per lo scrittore di dilungarsi sui discorsi relativi alla pittura intesa come esercizio dello spirito, sulla rappresentazione e percezione, sul ruolo dell'associazione mentale che sfocia nella metafora nella dicotomia visibile/invisibile e sulla prospettiva che la lettura della pittura manifestata dallo scrittore può apportare alla letteratura.