





« Une idée de recherche »

Vers une *ekphrasis* comparative ?
Lorsque l'*ekphrasis* se croise avec des disciplines et genres variés

Liliane Louvel, professeure émérite en études anglophones, Université de Poitiers

78

Revue *Traits-d'Union*

#08 Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues

Au cours de colloques, de soutenances de thèse et de séminaires, il m'a été donné de voir mes propositions théoriques mises au travail de diverses manières. J'ai été frappée de la variété des supports, de la diversité des manifestations de l'intermédialité, de la grande variété des productions littéraires et culturelles étudiées sous l'angle du pictural-en-texte. Il m'est apparu que l'*ekphrasis* et le texte que je définis comme « texte pictural » étaient de nature si diverse, qu'il conviendrait peut-être de les analyser en croisant leurs différents contextes de manifestation. Il deviendrait alors peut-être possible d'en proposer une sorte de typologie. Car l'*ekphrasis* et le « texte pictural » peuvent être opératoires et ceci de multiples manières et en de fréquentes occurrences. Les divers travaux auxquels j'ai assisté semblaient mettre en évidence ce principe. Il s'agissait alors de prendre en compte ces nouvelles données et de faire retour sur mon propre travail pour repenser ce qui devenait une nouvelle « idée de recherche¹ ».

Le « texte pictural » est un « hybride » de texte, expression empruntée à la botanique, qui permet de combiner le texte, plutôt le texte littéraire dans la perspective qui est la mienne, – mais cela pourrait aussi s'appliquer à des textes journalistiques, avec certaines variables d'application – avec les traits caractéristiques du visuel, de la peinture, de la photographie, mais aussi de la tapisserie, des miroirs, des cartes, des miniatures mises en texte et que le texte littéraire « rend » sous forme d'hypotyposes ou d'*ekphrasis*, soit sous la forme la plus saturée du pictural en texte². J'entends « pictural » dans un sens proche de l'anglais « *pictorial* », qui vient de « picture », plus concret que « image ». En ce sens « pittoresque », c'est-à-dire « digne d'être peint », pourrait se dire par extension du « texte pictural » qui dépeint les choses et les gens.

Je suggère donc d'analyser le texte littéraire par le biais du « pictural » qui permettrait ainsi de rendre compte de ce texte grâce à d'autres moyens critiques venant compléter la palette déjà proposée dans *Le tiers pictural*³. Il deviendrait possible d'approcher ces textes plus spécifiquement grâce à l'outil du pictural activé par le biais de son contexte d'occurrence sans négliger la question des genres et sous-genres auxquels le texte-support appartient.

Je propose alors d'appeler ce type d'*ekphrasis* « comparative *ekphrasis* », « l'*ekphrasis* comparative » ou encore « l'*ekphrasis* mixte » puisqu'il s'agit non seulement de se pencher sur une alliance de texte et d'image (appartenant à l'histoire de l'art de manière large, mais pas seulement) en tenant compte d'une autre discipline convoquée par le texte : la science, la médecine, la théorie du trauma, l'autobio-

graphie, la critique génétique, le cinéma, l'histoire, la critique post-coloniale, la psychanalyse, les études féministes et de « genre » (au sens de « *gender studies* »), etc... Il s'agit alors d'un billard à trois, et non seulement à deux bandes, puisqu'au texte et à l'image, s'ajoute un troisième terme qui module, varie, « altère » au sens de rendre autre, le texte d'accueil dans ce qui est, à proprement parler, ce que j'ai appelé aussi une « transaction » au sens économique du terme. C'est aussi au sens social qu'il convient de l'entendre comme il est d'usage de le faire dans les modalités de la conversation qui est aussi une conversion entre deux énonciateurs et presque une monnaie d'échange (« *currency* » en anglais suggère le fluide du courant qui circule). Et l'échange, le « commerce », s'entendent alors au sens français du XVII^e siècle, de fréquentation. Il s'agit donc de jouir d'un « agréable commerce » dont il faut démêler et entendre les acteurs.

Ainsi, l'ouvrage de Barbara Hodgson, *The Sensualist*⁴, présente l'aspect peu commun d'un livre dans lequel figurent de très nombreuses *planches d'anatomie* anciennes sous l'égide de gravures d'André Vésale. Ce dernier fut l'un des premiers médecins à avoir pratiqué des autopsies pour étudier le corps humain, pratique interdite à la Renaissance. L'ouvrage contient aussi des photographies et des montages d'objets divers essentiellement liés à la médecine, comme des fioles d'essences de plantes médicinales, des planches de végétaux aux vertus curatives, ainsi que des photomontages d'objets en lien avec les aventures de l'héroïne. Le livre en donne de nombreuses descriptions qui en constituent comme la trame visuelle et narrative, et j'ai essayé de montrer comment la synesthésie est fortement convoquée par cet ouvrage⁵. Son titre d'ailleurs attire l'attention sur les sens et leurs dérèglements ce qui est confirmé par le titre des chapitres eux-mêmes dédiés aux cinq sens. L'art anatomique et les diverses disciplines de la science médicale, ainsi que la médecine, permettent de mieux rendre compte des enjeux de cet ouvrage dans lequel une jeune femme, spécialiste de l'art anatomique (celui qui concerne des planches représentant l'anatomie humaine et des écorchés), est justement en proie à la perte des sens au cours d'un voyage initiatique en Europe centrale en quête de son mari disparu et de gravures de Vésale. Ce voyage la conduit de musée d'anatomie (à Budapest, à Munich, à Vienne...) en bibliothèques savantes. La description des planches anatomiques et leur forte présence dans le livre, permet d'approcher les motifs philosophiques et artistiques de *The Sensualist* par le biais, justement de l'anatomie et du savoir. Les *ekphraseis* y sont, la plupart du temps de *nature anatomique et médicale, combinant art et science*.

Si art et médecine donnent au texte de Hodgson son aspect « pictural » si visuellement frappant, il en va d'une autre manière plus diluée à propos d'un autre texte mettant en scène un autre secteur de la médecine. Il s'agit de l'étude du traumatisme et en cette occurrence du traumatisme consécutif à la Première Guerre mondiale. Il sera approché par la description de photographies, absentes d'un livre qui oscille entre présence et absence, *The Wars*, roman de Timothy Finley, écrivain canadien. Voilà un autre exemple de la manière dont des *ekphraseis*, auxquelles on pourrait adjoindre le terme « traumatiques » tentent d'aborder le non-dit de l'événement par le détour de l'image et du « texte pictural ». La nature du traumatisme subi par le jeune soldat, Robert Ross, reste forcément inconnue du lecteur. Ce dernier hésite entre diverses interprétations de l'événement reconstitué par le biais d'une description fantasmée effectuée par divers témoins *a posteriori*; ce qui renforce l'impression de flou du témoignage, et de ses conséquences. En même temps, le texte met en scène autour de son secret, l'événement lui-même par l'intermédiaire de photographies prises avant et après l'événement

et de leurs descriptions qui tournent autour d'un centre vide. Ce que met en scène, dès le début, le travail des archives, ses possibles trouvailles et ses limites : « *this is what you have* », vous n'avez que cela...

Vous commencez par les archives avec des photographies ; [...] des boîtes et des boîtes de photos et de portraits, de cartes et de lettres, de télégrammes et de coupures de journaux. Tout ce que vous devez faire, c'est juste signer le bon de sortie et les emporter de l'autre côté de la pièce. Étalée sur le dessus des tables, c'est toute une époque qui se trouve là, sous les lampes. « *La der des der* ». On n'entend que le tic-tac de votre montre-bracelet. Dehors, il neige. La nuit tombe de bonne heure. La responsable des archives vous regarde depuis son bureau. Elle tousse. Les boîtes sentent la poussière blonde. Vous retenez votre souffle. Alors que vos doigts effleurent le passé, une partie s'en échappe et s'émiette. Vous savez que d'autres fragments vous échapperont toujours. Ceci, c'est tout ce que vous avez⁶.

Seule la mémoire de l'événement peut en suggérer l'impossible image dont la virtualité est marquée par la trace des italiques du texte :

Robert Ross galope tout droit vers la caméra. Il a perdu son chapeau. Ses mains sont prises dans les rênes. Elles saignent. Le cheval est noir, en sueur et prêt à tomber. Il se penche sur le cou du cheval. Il a de la boue sur les joues et le front et son uniforme est en feu – de longues langues de flammes brillantes le suivent en ondoyant. Il jaillit de la mémoire sans bruit. L'employée des archives soupire. Elle a les yeux baissés sur son livre. L'une de ses mèches est prise dans sa bouche. Elle l'écarte et tourne la page. Vous laissez l'image reposer au fond de votre mémoire. Vous savez qu'elle va revenir et revenir jusqu'à ce que vous en trouviez le sens – ici⁷.

Bien entendu, une *ekphrasis* peut être mise au service du genre policier ou politique, comme dans le cas d'Aleksandar Hemon qui, dans son *The Lazarus Project*, renforce le sens des photographies du jeune homme tué en 1908 par le chef de la police de Chicago au moment de la grande psychose des anarchistes aux USA. Les images des archives de la Chicago Historical Society montrent le corps du jeune émigré d'origine bosniaque, Lazarus Averbuch, assis sur une chaise et maintenu en place par la poigne du policier qui l'a arrêté. Cette posture où le mort est comme « saisi par le vif » en fait un trophée, capturé de face, de profil, comme il se doit en bonne logique anthropométrique. L'image est bien une image *pathos* au sens où G. Didi-Huberman les définit à la suite d'Aby Warburg⁸. Un texte inscrit sur la photographie et repris dans le texte vient en contrepoint souligner les enjeux politiques, raciaux et policiers de la photographie « pour l'exemple ».

Le texte note que dans la *Tribune* où se trouve la photographie de profil de Lazarus intitulée THE ANARCHIST TYPE, des numéros inscrits autour du visage poursuivent l'obsession raciste tendant à justifier le crime :

Des nombres entourent son visage. En-dessous, les nombres sont expliqués ;
 1. Front bas ;
 2. Grande bouche ;
 3. Menton fuyant ;
 4. Pommettes proéminentes ;
 5. Grandes oreilles simiesques ;

[...] la vermine anarchiste qui infeste Chicago et notre nation doit être exterminée jusqu'au dernier de ces ignobles individus.[...] Les étrangers indésirables seront déportés⁹.

Les « caractéristiques » du type humain de l'anarchiste et ses propriétés « raciales » font de ce genre d'*ekphrasis*, une *ekphrasis* du genre policier et politique, qui relève, grâce à son attention aux détails, de la méthode suivie par Carlo Ginzburg dans un article désormais célèbre¹⁰.

Ginzburg y proposait un parallèle entre les méthodes d'investigation policière, celles de l'historien de l'art et enfin celles du psychanalyste qui toutes trois reposent sur l'analyse du détail. Arthur Conan Doyle, Giovanni Morelli et Sigmund Freud sont donc, pour Ginzburg frères en théorie et figures paradigmatiques. Littérature, histoire de l'art, psychanalyse et détection (du faux en art, du coupable d'un crime policier ou de l'empreinte psychique d'un héros mythologique) se disputent le terrain de l'empreinte et de la trace, synecdoque permettant de reconstruire le tout à partir d'une partie (le fragment, le détail) ou d'un indice (la trace, l'empreinte) instaurant aussi une esthétique du suspense de l'attente et de la surprise.

L'*ekphrasis* photographique combinée à une intrigue policière peut remettre en jeu, par exemple, l'image acheiropoïète de la Véronique, patronne des photographes à cause de l'empreinte de la lumière sur le papier sensible. Michel Tournier dans « Les suaires de Véronique¹¹ » fournit un texte saisissant qui renouvelle le texte sacré et lui donne une résonance contemporaine proche du fantastique : rémanence de l'histoire sainte, Véronique est une femme photographe qui s'empare d'un jeune modèle rencontré à Arles lors des annuelles rencontres de la photographie. Elle phagocyte le jeune Hector qu'elle façonne, dessèche, dont elle sculpte le corps à nouveau. Elle le rend photogénique, « c'était son œuvre » :

[...] les photos ainsi faites demeuraient évidemment inférieures à l'original réel. Maintenant il est devenu *photogénique*. En quoi consiste la photographie ? C'est la faculté de produire des photos qui vont *plus loin* que l'objet réel. En termes grossiers, l'homme photogénique surprend ceux qui, le connaissant, voient ses photos pour la première fois : elles sont plus belles que lui, elles ont l'air de dévoiler une beauté qui était jusque là demeurée cachée. Or, cette beauté, les photos ne la dévoilent pas, elles la créent¹².

La nouvelle reprend le *topos* éculé de l'artiste et de son modèle vampirisé (« The Oval Portrait » de Edgar Allan Poe entre autres). Ici, c'est la femme comme mante religieuse qui lentement va vider son modèle de sa substance qu'elle prélève à la manière d'un entomologiste. « Les suaires de Véronique », expérience de « dermatographie » sont exposés dans la chapelle des Chevaliers en un effet saisissant. Ces empreintes prises sur le vif constituent le point maximal d'adéquation entre l'œuvre et le modèle et rappellent aussi les séries anthropométriques d'Yves Klein. Dans la nouvelle, Hector a disparu après avoir souffert d'« une dermatose généralisée » due aux produits toxiques. Indice ultime, Véronique porte autour du cou la dent fétiche qui le protégeait à la manière d'un gri-gri, elle a « eu sa peau » fait reconnu dans une lettre, et thème qui évoque aussi le plafond de la Sixtine où St Bartholomé (autoportrait de Michel-Ange) tend sa peau au spectateur. La photographie (celle du « ça a été ») suggère l'empreinte d'une absence dont il faut retrouver l'origine. Dans la rémanence pelliculée du sujet dont la photographie vient « après », est faite « d'après » se joue aussi la question de l'anachronisme et du recours à l'imagination. Dans la nouvelle de Tournier, la protagoniste est fascinée par Vésale et ses dissections de cadavres, voire de vivants, ainsi que semble le suggérer le narrateur. Ceci rappelle aussi l'*ekphrasis* médicale mise en lumière dans le texte pictural de *The Sensualist*.

La critique génétique a beaucoup à gagner du côté des enjeux de l'*ekphrasis*, aussi, comme chez Marie-Claire Blais, étudiée par Julie Leblanc¹³. Cette dernière étudie la transition entre les textes, les dessins d'accompagnement et les collages multimédia contenus dans les carnets de l'auteure canadienne, carnets non publiés, et les *ekphrasis* des photographies de la mort de Robert Kennedy prises par W. Eppridge ainsi que les tristement célèbres photos de la guerre au Vietnam.

Au sein du plus intime du processus de création, dans l'élaboration secrète de ce qui se joue là, le geste du dessin, les couleurs de l'aquarelle reprises et décrites par l'auteur, permettent de définir sa ligne de création et de recourir à l'*ekphrasis* pour approcher, voire déclencher le travail « in progress ». Dans ses *ekphrasis* photographiques, de nature politique et protestataire, publiées dans ses essais dont « Lamentation pour un sénateur foudroyé¹⁴ », Marie Claire Blaye redonne vie à celui qui essaie de s'accrocher à ce qui est en train de le quitter dans l'ultime tentative de soulever la tête pour voir ceux qui l'entourent. La romancière connaît la puissance de la description photographique et son texte proprement pictural ou visuel est un exemple de passage de frontière entre image et texte produisant ainsi un hybride de texte, un texte pictural à forte charge politique et émotionnelle.

Cette charge socio-politique se retrouve aussi dans d'autres modes de représentation que le modèle européen que l'on trouve très souvent dans les textes picturaux grands consommateurs de photographie (W. G. Sebald, Mark Z. Danielewski, *Bruges la morte* de Georges Rodenbach), de peinture italienne de la Renaissance, de peinture flamande du XVII^e siècle ou encore de celle des impressionnistes. Il est intéressant d'aller voir du côté d'une production autre aux frontières et origines plus lointaines comme la production sud-africaine par exemple.

Dans ses travaux, Sandra Saayman¹⁵ montre comment Ivan Vladislavic met en scène les mythes fondateurs de l'Afrique du sud post-Apartheid. La violence qui règne dans ce pays et ce continent, sont convoqués par le travail d'un plasticien, Simeon Majara, l'un des « lions » de la scène artistique décrite dans la nouvelle « Curiouser »¹⁶. Le « texte pictural » a recours à deux exemples d'œuvres extrêmement violentes. Les *ekphrasis* servent à approcher la production de cet artiste sud-africain dont l'inventivité et le message politique sont sidérants et inoubliables. La première référence concerne une installation montrée au cours de l'une des anciennes expositions de l'artiste, intitulée « Genocide III » ; le sujet en est le génocide au Rwanda et le massacre des Tutsis par les Hutus en avril 1994. L'installation a été exposée à Johannesburg, et, ainsi que le rappelle Saayman, avril 1994 est la date des premières élections démocratiques en Afrique du sud. Le rapprochement temporel fera l'objet de l'*ekphrasis* de l'installation. Simon Majara a rapporté de Nyanza des bandages à usage médical et du plâtre trouvés dans un dispensaire déserté par les malades et le personnel. Il les a utilisés pour façonner des suaires modelés sur son propre corps produisant ainsi des simulacres de sculptures. Le tout est mis en œuvre et en scène grâce à des photographies et des vidéos. On devine la portée de l'œuvre et le choc produits sur les spectateurs. De nombreuses questions en résultent sur la violence, la mort, la réification des corps et la mise en abyme du spectateur lui-même. Une autre installation, celle-ci *in progress* est décrite dans la nouvelle. Elle consiste en la destruction et la reconstruction de masques africains collectionnés par l'artiste qui en fait d'étranges lanternes derrière lesquelles une lumière brille. Comme dans une scène de crime, les masques finissent carbonisés et Simon tire dessus avec son arme inventant en même temps une installation en trois actes : « Crime Scene I », « Crime Scene II », « Crime Scene III » dans une salle emplie de masques de mort, pendus au plafond, invitant les spectateurs à les placer devant leurs visages et ainsi se mettre à la place de l'Autre.

Par le biais de la description de ces œuvres inouïes, la critique postcoloniale se trouve enrichie lorsqu'elle se double de l'analyse picturale qui permet d'ouvrir ce que j'ai appelé ailleurs *L'œil du texte*¹⁷ et de rendre compte du texte, grâce à ces outils, d'une autre manière que celles, désormais classiques, du structuralisme et du poststructuralisme, de la rhétorique, de la stylistique, de la narratologie, toutes nécessaires, certes, mais forcément périphériques au texte pictural.

Le contexte mais aussi les techniques propres au pictural dont le narrateur se sert pour « installer » son texte (cadrages, lexique de la couleur, du trait, de la touche, effets d'anamorphose, de flou, d'exposition, de développement ou d'impression, pour la photographie, de pixellisation, d'interfaces et de liens pour la photographie numérique et les effets digitaux), permettent d'entrer dans le texte autrement et d'y voir ce que faute de cela l'on ne verrait pas. Ils permettent aussi de donner à voir « la cuisine technologique » aux effets surprenants lorsque certains textes, souvent poétiques, montrent sur l'écran les programmes qui ont servi à les écrire en les truffant des données numériques qui ont permis à les programmer. Il en va ainsi du travail de Jolene Mathieson, montré lors du dernier congrès de ESSE à Galway avec « The Written Body, Rival Voices and Failed Semiotics in New Media Poetry » discutant la question de l'*ekphrasis* numérique et du code imitant les codes informatiques à propos du portrait de Maud Wagner. Le dialogue ici a lieu entre la voix de la femme à l'arrière-plan et celle de l'homme qui la domine et décrivant, comme en surimpression, le portrait produit numériquement.

Nul n'est besoin encore de rappeler combien le cinéma fait usage de l'*ekphrasis* dans ce que l'on peut appeler peut-être des « cinéphrases ». Les autres médias font grand usage de l'*ekphrasis* de manière particulièrement inventive qui souvent en renouvelle l'art et les fonctions. C'est le domaine de l'intermédialité, de la combinaison des médias et des transferts intermédiaux. Le résultat est souvent la dynamisation d'une image dite spatiale si l'on s'en tient à la dichotomie Lessingienne.

De manière générale, on peut constater que les installations et l'art contemporain sont encore chose rare dans l'appropriation littéraire de ces modes de production graphique. Cependant quelques exemples et leurs *ekphrasis* commencent à apparaître. Déjà *Will Self dans Dorian, an Imitation*¹⁹, a su renouveler l'approche de l'ouvrage d'Oscar Wilde désormais canonique, par une « mise à jour » contemporaine en remplaçant l'œuvre et son héros dans des milieux contemporains assez glauques. Le portrait alors subit une métamorphose, visuelle et temporelle puisque « revenant » comme le dirait G. Didi-Huberman, il apparaît sur des écrans installés dans une pièce, écrans sur lesquels la figure de Dorian joue et se déplace à la fois sur les six écrans. Self alors décrit cette installation de mouvement et de lumière qui vient faire trembler le texte, et la lecture, et permettre ainsi d'approcher le côté fluide, transitoire et évanescant du personnage et de la vie toujours menacée. L'image ici est dynamisée et remise dans le flux de la vie.

L'américaine Siri Hustvedt utilise largement les modes de présentation graphique contemporains. Elle décrit de nombreuses installations et performances dans *The Blindfold*²⁰, *What I Loved*²¹ et *The Blazing World*²² par exemple. À la suite de Duchamp, son personnage de « Harriet aka. Harry Burden », femme plasticienne qui se cache sous un pseudonyme masculin, confectionne avec l'aide d'un jeune artiste noir des boîtes qui constituent autant d'univers intrigants et particulièrement dérangeants qu'elle expose sous le titre de *Suffocation Rooms*. Elle aussi utilisera des masques dans son exposition intitulée *Maskings*. Ce sont également des autoportraits et jeux métafictionnels qui viennent alimenter ces productions puisque Siri Hustvedt (et Paul Auster) n'hésitent pas à faire des clin d'œil au lecteur : de même lorsque l'héroïne de *The Blindfold* s'appelle Iris, anagramme de Siri, prénom de l'auteure. À noter que l'autoportrait serait aussi un axe pertinent d'étude de l'*ekphrasis*.