



### Varia 3

- Dimitri Tokarev

#### Les éléments descriptifs et narratifs dans deux *ekphrasis* russes (*Le Christ au tombeau* de Holbein – Dostoïevski et *La Madone de saint Sixte* de Raphaël – Joukovski)

Maurice Merleau-Ponty indique, dans son essai *L'œil et l'esprit*, que le tableau en tant que « visible à la deuxième puissance » ne peut être ramené ni à un « double affaibli », ni à un « trompe-l'œil », ni à une « autre chose ». Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont, dit-il, comme y est la fente ou la boursoflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois<sup>1</sup>.

Merleau-Ponty aborde ici une question importante concernant la manière de percevoir ce qui est représenté sur le tableau : comme le tableau n'est ni l'objet même, ni sa copie mais un espace particulier de représentation, il participe en quelque sorte au processus de sa perception ; le spectateur et l'image

---

<sup>1</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 22-23.

s'introduisent dans un « étrange système d'échanges »<sup>2</sup>. La possibilité même de cet échange est liée au fait que la vision, la vue, dépend directement du mouvement : le regard ne perçoit l'image que s'il se meut, s'il « erre » sur elle. « On ne voit que ce qu'on regarde »<sup>3</sup>. Dans cette perspective, l'*ekphrasis* – et Leonid Heller l'a bien montré – se présente comme « une notation des mouvements successifs de l'œil et des impressions visuelles. C'est l'image iconique (au sens de Ch. Peirce) non pas d'un tableau mais d'une vision, d'une perception du tableau »<sup>4</sup>.

Dans les images figuratives se basant sur le principe de la netteté de la ligne graphique, la direction du mouvement du regard du spectateur est donnée par la structure linéaire même du tableau : on peut dire que le spectateur n'est pas libre dans sa perception de l'image car son regard est obligé de passer d'un plan à l'autre et de se mouvoir selon ces lignes visibles et invisibles que le peintre a tracées en encastrant tous les éléments de l'image dans un système uni. Quand des images de ce genre deviennent l'objet d'une *ekphrasis*, il s'agit d'une description fixant l'image dans sa réalité objective et donnée par cette image même.

Selon Mikhaïl Iampolski, si une caméra fixant un tableau (elle peut être assimilée au regard d'un spectateur désintéressé) veut « pénétrer » dans son intérieur, il lui est nécessaire de répondre à plusieurs conditions : premièrement, « la caméra se pose perpendiculairement à la toile qui est éclairée de façon que sa surface ne donne pas de reflets et, par conséquent, ne soit pas visible » ; deuxièmement, « le cadre ou bien un bord de la toile ne sont jamais dans le champ de perception ». La toile est divisée en fragments, en détails significatifs liés entre eux par le mouvement de la caméra. Ainsi, sont imposées à la toile la dimension temporelle et la narrativité qui transforment, à leur tour, l'espace pictural en un espace narratif et fonctionnel »<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>4</sup> L. Heller, « Voskrechenie poniatija, ili slovo ob ekphrasise » (La résurrection d'une notion ou Un mot sur l'*ekphrasis*), dans *Ekphrasis v russkoj literature (L'ekphrasis dans la littérature russe)*, sous la direction de L. Heller, Moscou, МИК, 2002, p. 10.

<sup>5</sup> M. Iampolski, *O blizkom : Oчерki nemimeticheskogo zrenia (Sur le proche: Essais sur la vision non-mimétique)*, Moscou, NLO, 2001, p. 127.

Iampolski a tout à fait raison mais il faut noter qu'une telle position (la toile cesse d'être perçue comme une toile, c'est-à-dire comme un objet spatial, et devient un objet de lecture, c'est-à-dire un objet temporel) déplace l'accent de l'image elle-même sur le processus de sa perception. En d'autres termes, si le tableau devient un espace narratif où se déplace l'observateur qui lie tous ses éléments en un ensemble uni, alors ce tableau se transforme en un texte et l'observateur, qui se trouvait jusque-là hors image et hors texte, « passe » au niveau du texte. De spectateur extérieur, il devient un narrateur dont la perspective visuelle se limite à ce que perçoit son regard. Dans les termes de Gérard Genette, sa perspective focale est extérieure. Il s'assimile donc aux femmes-artistes représentées sur une aquarelle à la plume de Hubert Robert intitulée *Deux jeunes femmes dessinant dans un site de ruines antiques* : ces deux femmes, tournant le dos à un débris architectural, dessinent dans leurs albums des statues et des bas-reliefs en ruines ; elles ne voient donc que ce qui se trouve dans leur champ de perception. Si le regard d'un observateur correspondait à un moment donné de son mouvement à l'intérieur de la toile avec le regard d'une de ces femmes, son champ perceptif serait également limité.

Cela empêche la fixation objective de l'image et, par conséquent, met en doute la possibilité de sa description. Pour décrire ce que l'on voit, il faut adopter une position extérieure à l'image et, qui plus est, il faut garder une certaine distance entre le sujet et l'objet de l'observation. Le rapprochement maximal de l'œil de l'observateur avec l'objet de l'observation, c'est-à-dire avec la surface du tableau, sa couche picturale, détruit l'objet même de l'observation qui perd ses confins et se désagrège en taches de couleur.

Dans ce contexte, je voudrais rappeler la distinction faite par Heinrich Wölfflin entre images linéaires et picturales. Si la présentation linéaire véhicule une image tactile, la présentation picturale transmet une image visuelle : la première « nous donne les choses telles qu'elles sont », la seconde « telles qu'elles paraissent »<sup>6</sup>. Il s'en suit que l'image visuelle n'est pas identique à l'objet

---

<sup>6</sup> H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Plon et Nourrit, 1952, p. 28.

représenté, tandis que l'image tactile, par contre, transmet la « certitude plastiquement éprouvée » de l'objet<sup>7</sup>. La distance entre l'image visuelle et l'objet de la représentation se manifeste en tant que condition de la narration comme récit de l'image ; l'image tactile, identique à l'objet, présuppose non pas la narration mais plutôt la description qui aspire à la fixation la plus exacte possible de l'image.

Wölfflin pensait que la peinture occidentale qui était linéaire au XVI<sup>e</sup> siècle s'était mise à tendre vers le pictural. De là, le style pictural représentant les objets tels qu'ils sont vus par l'œil renforce l'aspect narratif et non pas descriptif de l'ekphrasis. Comparons, avec Wölfflin, une gravure de Dürer *Saint Jérôme dans sa cellule* en tant qu'exemple d'une représentation linéaire de l'intérieur, avec une eau-forte faite du tableau de van Ostade *L'artiste dans son atelier*. Selon le critique,

un seul et même motif : une chambre fermée où le jour arrive par le côté ; et toutefois l'effet produit diffère à l'extrême. Chez Dürer, tout est limité, les surfaces sont palpables, les objets distincts ; chez van Ostade, tout est mouvement et métamorphose, c'est la lumière qui parle, et non la forme plastique ; on est dans une sorte de crépuscule d'où émergent clairement quelques objets isolés. Chez Dürer, au contraire, les objets sont la chose principale, et la lumière est comme surajoutée. Ce qu'il recherchait en premier lieu, c'est-à-dire à rendre sensibles au toucher les objets et leurs limites, van Ostade l'évite avec soin ; chez lui, les bords restent imprécis, les surfaces se dérobent, et la lumière coule librement comme un fleuve qui aurait brisé ses digues. Si la matérialité des objets est encore perceptible, elle est cependant en voie de dissolution, et l'action qu'elle exerce sur nous est presque surnaturelle. L'homme est à son chevalet, il tourne le dos au coin sombre du premier plan ; ces deux éléments sont suffisamment distincts, mais la masse sombre d'une des formes, s'unissant à la masse sombre de l'autre, engendre, avec les flaques de lumière qui sont entre eux, un mouvement amplement ramifié qui règne sur toute la surface du tableau comme une puissance autonome. (...) A la fixité s'est substitué un continuel mouvement organique. L'arrière-plan, à gauche, qui est occupé chez Dürer par un pilier inerte, vit au contraire, chez van Ostade, assez étrangement : on devine une espèce de plafond, un escalier en colimaçon qui, s'il ne menace pas de ruine, est cependant bien compliqué de forme, des angles pleins de débris sans ordre abandonnés là mystérieusement, bref, de quoi composer un modèle

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

d'arrangement « pittoresque ». Et la lumière crépusculaire de cette chambre représente en soi un motif pittoresque parfait<sup>8</sup>.

Wölfflin renonce en fait à décrire le tableau de van Ostade : c'est pour cela qu'il recourt d'une manière intense aux constructions avec négation. Si la gravure de Dürer peut être l'objet d'une *ekphrasis*, le tableau de van Ostade « résiste » à cette approche trop directe : le mouvement du regard de l'observateur est déterminé dans l'ensemble par la perspective linéaire mais en même temps ce regard « hésite » constamment devant les « coins sombres » du tableau. De ce fait, le mouvement linéaire se transforme en un mouvement plutôt chaotique quand le regard « saute » d'un objet à l'autre en détruisant la succession de la perception des plans. Genette parle des pauses descriptives chez Balzac en tant qu'arrêts de la narration<sup>9</sup> ; les « coins sombres » de l'image créent par contre des pauses narratives provoquant l'arrêt de la description.

Si on admet que le mouvement linéaire trouve son équivalent verbal dans la description ekphrastique, alors au mouvement non linéaire correspond ce que l'on pourrait appeler une représentation ekphrastique narrative. La description sous-entend le passage successif de l'un à l'autre ; la narration se caractérise par des violations de la chronologie, telles que l'analepse, la prolepse et l'ellipse.

On peut citer un exemple frappant de réunion des principes descriptifs et narratifs dans une seule et même image – il s'agit du tableau célèbre de Hans Holbein le Jeune : *Les Ambassadeurs*. Le tableau, très équilibré, se prête parfaitement à une description – on voit les détails les plus petits jusqu'à l'inscription sur la gaine d'or du poignard. Le seul élément qui rompt ce bel équilibre c'est une énorme tête de mort anamorphe située dans la partie basse de la toile et visible uniquement depuis un point précis de la salle. Il serait incorrect

---

<sup>8</sup> *Ibid.* pp. 55-58.

<sup>9</sup> « ...le roman balzacien (...) a fixé un canon descriptif (d'ailleurs plus conforme au modèle de l'*ekphrasis* épique) typiquement extra-temporel, où le narrateur, abandonnant le cours de l'histoire (...) se charge, en son propre nom et pour la seule information de son lecteur, de décrire un spectacle qu'à proprement parler, en ce point de l'histoire, personne ne regarde » (G. Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 134). Genette souligne que chez Proust la description « se résorbe en narration, et que le second type canonique de mouvement – celui de la pause descriptive – n'y existe pas, pour cette évidente raison que la description y est tout sauf une pause du récit » (*Ibid.*, p. 138).

de dire que cette tête est mise au premier plan car elle existe hors de tous plans et « déchire » la composition du tableau. De plus, son identification n'est possible que si l'observateur se déplace du centre de la toile vers sa droite. C'est grâce à cette dissonance que la mort « entre » dans le tableau. Selon Jacques Lacan, « l'objet flottant magique » que nous voyons, nous éloignant vers la gauche et puis nous retournant, « nous reflète notre propre néant » ; le sujet de perception est ainsi « pris, manœuvré, capté, dans le champ de la vision »<sup>10</sup>.

La tête de mort rend à l'image, en elle même statique, un dynamisme incroyable, qui exige d'autres principes de représentation verbale que ceux de la description ekphrastique. En réalité il est impossible de décrire ce crâne terriblement décomposé, mais on peut essayer de narrer le spectacle de sa perception, comme le fait Baltrušaitis dans *Les Perspectives dépravées* :

Le premier acte se joue lorsque le spectateur entre par la porte principale et se trouve, à une certaine distance, devant les deux seigneurs, apparaissant au fond comme sur une scène. Il est émerveillé par leur allure, par la somptuosité de l'apparat, par la réalité intense de la figuration. Un seul point troublant : l'étrange corps aux pieds des personnages. Le visiteur avance pour voir les choses de près. Le caractère physique et matériel de la vision se trouve encore accru lorsqu'on s'en approche, mais l'objet singulier n'en est que plus indéchiffrable. Déconcerté, le visiteur se retire par la porte de droite, la seule ouverte, et c'est le deuxième acte. En s'engageant dans le salon voisin, il tourne la tête pour jeter un dernier regard sur le tableau, et c'est alors qu'il comprend tout : le rétrécissement visuel fait disparaître complètement la scène et apparaître la figure cachée. Au lieu de la splendeur humaine, il voit le crâne. Les personnages et tout leur attirail scientifique s'évanouissent et à leur place surgit le signe de la Fin. La pièce est terminée<sup>11</sup>.

Il est à noter que la description ekphrastique paraît très souvent absolument statique. Lisons cet effet avec le style linéaire analysé par Wölfflin. Selon lui,

tandis que des contours au langage ferme rendent la forme immuable et fixent pour ainsi dire l'apparition, il appartient à l'art pictural de faire voir toutes choses comme en suspens : la forme commence à se mouvoir, les lumières et les ombres, traitées désormais comme un élément indépendant, se cherchent

---

<sup>10</sup> J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p.86.

<sup>11</sup> J. Baltrušaitis, *Les Perspectives dépravées. 2, Anamorphoses*, Paris, Flammarion, 1996, p. 147.

et se mêlent, de faite en faite et d'un repli à l'autre : le tout apparaît comme parcouru d'un mouvement incessant<sup>12</sup>.

Il est évident qu'à l'opposé de l'image spatiale, la description verbale est déployée dans le temps et, par conséquent, sous-entend *le remplacement d'un élément par un autre* ; en même temps, dans la description il n'y a pas de progression, de développement, de transition de *l'un à l'autre* qui sont caractéristiques de la narration.

Il est naturel que la lecture des catalogues et des ouvrages de critique d'art donne l'impression du caractère statique de la description. Ce procédé paraît justifié dans le cas d'une image linéaire mais si le critique essaye de « lire » le plan pictural de la toile, d'observer et de décrire des « coins sombres » qui représentent le mouvement, une telle immobilisation de l'image provoque sa destruction complète ou partielle. C'est pourquoi il est difficile de créer une image mentale de la toile sans reproduction et en partant de sa description verbale.

\*\*\*\*\*

On peut trouver un bel exemple de cet écart entre l'image et sa description dans l'*ekphrasis* classique de la toile de Hans Holbein *Le Christ au tombeau* faite dans *L'Idiot* de Dostoïevski. Hippolyte décrit la toile de la façon suivante :

Ce tableau représente le Christ au moment où il vient d'être détaché de la croix. A ce qu'il me semble, les peintres qui font des crucifixions et des descentes de croix ont coutume de donner au Christ un visage extraordinairement beau ; ils cherchent à lui conserver cette beauté au milieu même des plus cruels supplices. Dans le tableau de Rogojine rien de pareil ; ici on a réellement sous les yeux le cadavre d'un homme qui a infiniment souffert avant même d'être crucifié, qui a été battu par les gardes, battu par le peuple, quand il portait sa croix et succombait sous ce fardeau, enfin qui a enduré pendant six heures (tel est du moins mon calcul) l'affreux supplice de la crucifixion. A la vérité, le visage est celui d'un homme qui vient d'être descendu de la croix, c'est-à-dire que, loin d'être roidi, il garde beaucoup de vie et de chaleur ; l'expression est douloureuse, comme si le défunt sentait encore la souffrance (cela a été très bien saisi par l'artiste) ; en revanche, le visage est peint avec un réalisme impitoyable ; il n'y a ici que la nature, et c'est bien ainsi que doit être le cadavre d'un homme quelconque, après de tels tourments. Je sais que, suivant la croyance adoptée par l'Eglise

---

<sup>12</sup> H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, *Op.cit.*, p. 26.

dès les premiers siècles du christianisme, le Christ a souffert non pas de manière figurée mais en réalité, et que, par conséquent, son corps sur la croix a été pleinement soumis à la loi de la nature. Le visage représenté sur le tableau est enflé et couvert de plaies saignantes ; les yeux dilatés brillent d'un éclat vitreux<sup>13</sup>.

En réalité, l'artiste a représenté le Christ *après* le Calvaire et la mise en tombeau mais le narrateur parle étrangement du visage chaud et vivant du Sauveur qui *vient d'être descendu* de la croix. Deuxièmement, dans la description il s'agit des yeux tandis que l'on n'en voit qu'un seul sur le tableau ; troisièmement, se sont les lèvres du Christ qui sont gonflées mais non pas son visage, dont les traits sont accentués et les joues creusées.

Comment s'explique cette imprécision ? Quant au pluriel du mot « œil », on peut l'expliquer par la répétition d'une même forme grammaticale : tous les substantifs du texte original sont au pluriel (coups, bleus, yeux, prunelles, blancs de l'œil). De plus, Tatyana Kasatkina<sup>14</sup> a remarqué que Dostoïevski lors de sa visite au musée de Bâle s'était mis sur une chaise pour mieux voir la toile qui était alors accrochée au-dessus de trois autres tableaux. Les autres visiteurs (y compris la femme de l'écrivain) voyaient l'image d'en bas, selon un autre raccourci. C'est par en bas qu'Hippolyte voit le tableau car chez Rogojine sa copie est accrochée au-dessus de la porte. Une telle combinaison de raccourcis quand l'image est observée de deux points différents prend au niveau narratif la forme d'un dédoublement de l'observateur : le premier – l'auteur réel Fédor Dostoïevski – voit l'image dans la position la plus commode, le second – l'auteur explicite Hippolyte Térentiev – l'observe d'en bas. De plus, Hippolyte voit non pas l'original mais une copie. Il est significatif que la femme de Dostoïevski – qui avait vu le tableau suivant le même raccourci qu'Hippolyte – donne dans son journal une description plus exacte que celle d'Hippolyte. Nous avons une situation paradoxale : le raccourci d'en bas permet à l'observateur (la femme de

---

<sup>13</sup> F. Dostoïevski, *L'Idiot*, Paris, Plon, 1887, t. 2, pp. 124-125.

<sup>14</sup> T. Kasatkina, « Posle znakomstva s podlinnikom. Kartina Hansa Holbeina "Khristos" v mogile » v strukture romana Dostoevskogo "Idiot" », dans *Novyj mir*, 2006, n°2, p. 48. La traduction anglaise : *After Seeing the Original. Hans Holbein the Younger's Body of the Dead Christ in the Tomb in the Structure of Dostoevsky's Idiot*, dans *Russian Studies in Literature*, Vol. 47, n°3, Summer 2011, pp. 73-97.

l'écrivain) de fixer l'image assez exactement mais dans la narration ce même raccourci se manifeste comme pas tout à fait adéquat. Mais c'est bien ce raccourci que choisit l'écrivain qui avait vu la toile, je le rappelle, selon le raccourci direct. La problématique perceptive se trouve strictement liée à celle de la narration. A mon avis, la délégation du droit de décrire l'image, qui passe de l'auteur réel à l'auteur explicite, ne peut pas ne pas influencer cette description même<sup>15</sup>.

Ou encore : Holbein, on le sait, a peint son Christ à partir d'un noyé repêché dans le Rhin. Ainsi, le Christ est une imitation très exacte du noyé réel. On comprend en même temps qu'est peint non pas le noyé mais bien le Christ ; l'image, qui est en principe une imitation de la réalité (d'autant plus que chez Holbein l'image est linéaire), n'est pourtant ni cette réalité même ni sa copie. L'*ekphrasis*, qui veut donner une représentation verbale de l'image, se présente dans cette perspective comme la représentation au second degré et, par conséquent, peut provoquer une déformation encore plus substantielle.

Le phénomène de cette toile n'a rien à voir avec le vecteur du regard, comme le pense Kasatkina qui affirme que Dostoïevski aurait pu voir de sa chaise le Christ *ressuscitant, sortant de sa tombe* ; il est peu probable que Holbein ait voulu que celui qui regarde d'en bas, voie le Christ mort, et celui qui regarde bien en face, voie le Christ ressuscitant. La particularité du tableau vient du fait que le peintre a extrêmement accentué le problème de la référence quand l'image se manifeste et comme un « portrait » et comme une icône. Dostoïevski ayant vu la toile a tout de suite déclaré que Holbein était un artiste excellent et *un poète*. Un artiste excellent parce qu'il a pu montrer l'horreur de la mort, et un poète parce qu'il a pu conférer à cette image atroce l'idée de la Résurrection, et cela non pas grâce à une représentation visuelle de cette idée (comme l'affirme Kasatkina) mais paradoxalement grâce au refus de cette représentation même : l'invisible, le caché ne doit pas se manifester en le visible qui le déforme ; par contre, l'invisible se montre dans son absence même, dans un hiatus, dans un « coin sombre » (comme chez van Ostade).

---

<sup>15</sup> Il ne faut pas oublier bien sûr des particularités personnelles de la vue et le fait que la mémoire peut être défaillante.

\*\*\*\*\*

Merleau-Ponty demande, après Rodin, pourquoi « le cheval photographié à l'instant où il ne touche pas le sol, en plein mouvement donc, ses jambes presque repliées sous lui, a-t-il l'air de sauter sur place ? Et pourquoi par contre les chevaux de Géricault courent-ils sur la toile<sup>16</sup>, dans une posture pourtant qu'aucun cheval au galop n'a jamais prise ? ». C'est que, explique le philosophe, « la photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiétement, la "métamorphose" du temps, que la peinture rend visibles au contraire, parce que les chevaux ont en eux le "quitter ici, aller là", parce qu'ils ont un pied dans chaque instant. La peinture ne cherche pas le dehors du mouvement, mas ses chiffres secrets »<sup>17</sup>.

Il est significatif que la représentation exacte du cheval en mouvement ne devient possible que si le cheval est soumis à une déformation visuelle – la position de ses jambes ne correspond pas à celle qui est caractéristique du cheval réel. D'un côté, le cheval chez Géricault est identifié comme un cheval (et dans ce sens il est l'imitation d'un cheval réel) mais de l'autre côté il est représenté en mouvement et de manière déformée.

Il s'en suit un paradoxe intéressant : l'observateur, qui regarde la photographie d'un cheval réel courant, a plutôt l'impression que le cheval saute, ce qui peut lui suggérer l'idée que la photographie a fixé un cheval sautant. Ainsi, la photographie, qui est en principe le double mimétique de la réalité, provoque une fausse impression du référent. Par contre, la représentation picturale du cheval courant, où le signe visuel déforme le dénotat, en donne paradoxalement la représentation vraie : le cheval court réellement.

Si les chevaux sur le tableau de Géricault peuvent quand même être l'objet d'une description, le cycliste représenté sur un tapis fabriqué depuis une lithographie de Gino Severini se dissout pour ainsi dire dans le scintillement des points de couleur : ici est représenté non plus un vélo en mouvement mais le mouvement même. Le vélo et le cycliste, réduits à une combinaison de figures

---

<sup>16</sup> Il s'agit du *Derby d'Epsom* (1821, Musée du Louvre).

<sup>17</sup> M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, *Op. cit.*, pp. 80-81.

géométriques, ne sont qu'une forme de représentation du mouvement. Une dissolution encore plus spectaculaire se produit dans une toile de Wassily Kandinsky : *Détail pour composition IV* connue également sous le nom des Cosaques. Les cosaques, presque entièrement dématérialisés, sont représentés à l'aide de lignes et de couleurs, et la composition est construite en sorte que le code classique de la profondeur est détruit. Peut-on donner une description ekphrastique d'un tableau pareil ? A mon sens, il ne peut s'agir ici que d'une représentation ekphrastique basée non pas sur la mimésis mais sur la diégèse.

Dans ce contexte, je voudrais citer quelques lignes d'un poème célèbre du poète avant-gardiste russe Nikolaï Zabolotski *Mouvement* (1927 ; je traduis mot à mot) : « Le cocher est assis comme sur un trône, / sa cuirasse est faite d'ouate, / et sa barbe, comme sur une icône, est couchée, et la monnaie y sonne. / Le pauvre cheval agite des bras, / parfois il s'étire comme une lotte, / parfois huit jambes étincellent de nouveau / dans son ventre brillant »<sup>18</sup>.

Les images du poème sont extrêmement pittoresques ; elles trouvent une de leurs sources possibles dans l'illustration faite par le futuriste David Bourliouk pour le recueil *Le Vivier aux juges II* (1913) : cette illustration montre un cheval à six pattes, et les lignes grasses tracées devant et derrière le cheval ouvrent en quelque sorte les contours de son corps et servent à représenter graphiquement le mouvement.

Dans son texte, Zabolotski soumet à la déformation et le référent (cheval réel) et sa représentation visuelle chez Bourliouk : en étirant le cheval (comme chez Géricault) et en le dotant de huit jambes et de bras, il traduit le mouvement par des moyens verbaux mais garde en même temps le fondement visuel de cette image.

\*\*\*\*\*

Je voudrais aborder une autre *ekphrasis* très connue dans la culture russe, celle qui renvoie à une image emblématique pour la Renaissance, *La Madone de*

---

<sup>18</sup> N. Zabolotski, *Stolbtzy i poemy (Colonnes et poèmes)*, Moscou, Khoudojstvennaia literatura, 1989, p. 25.

*saint Sixte* de Raphaël. Wölfflin la considérait comme un exemple classique du style linéaire. En 1821 le poète romantique Vassili Joukovski consacre à ce tableau un grand passage de sa lettre à la Grande Duchesse Alexandra Féodorovna où il raconte sa visite à la pinacothèque de Dresde. A cette époque, il existe déjà, grâce à Wilhelm Heinrich Wackenroder, un canon romantique de l'interprétation de la toile : en se référant à un manuscrit de Bramante, Wackenroder (dans *Les Epanchements d'un moine ami des arts*) affirme que Raphaël a vu la Vierge en rêve et le lendemain il a tout simplement transposé sur la toile l'image qui s'était gravée dans son âme. Joukovski répète cette légende.

Mais tout d'abord le poète se plaint des obstacles qui l'empêchent de voir le chef-d'œuvre « de manière satisfaisante »<sup>19</sup>. A sa première visite à la pinacothèque, il est agacé par un mauvais copieur ; l'autre fois, il n'aime pas le texte prononcé par le cicérone de musée ; enfin la troisième fois, son attention est détournée par une dame de sa connaissance. Finalement, il arrive très tôt et de nouveau il est irrité par plusieurs circonstances : premièrement, la partie haute de la toile est pliée en arrière ce qui déforme les proportions ; deuxièmement, la toile est toute tachetée et mal disposée ; troisièmement, les tableaux accrochés à côté le dérangent. Joukovski n'arrive pas à prendre la position d'un observateur idéal quand le regard se fixe sur l'image et pénètre en quelque sorte au dedans. Pour cela, il faut qu'il ne voie ni la surface de la toile (et Joukovski la voit bien à cause des taches), ni son cadre. Ces taches ou bien les reflets de lumière sur la toile font obstacle au regard du spectateur et créent par cela même des pauses narratives.

Joukovski note spécialement qu'il faut regarder en sorte que l'on ne voie ni le cadre ni les tableaux voisins. Selon le sémiologue Boris Ouspenski, le cadre du tableau organise l'image en lui donnant un statut sémiotique ; ainsi, la mise de l'image « hors du cadre » le prive de fait de ce statut<sup>20</sup>.

Enfin, le poète parvient à se concentrer :

---

<sup>19</sup> V. Joukovski, *Estetica i kritika (Esthétique et critique)*, Moscou, Iskusstvo, 1985, p. 307.

<sup>20</sup> B. Ouspenski, *Semiotika iskusstva (La sémiotique de l'art)*, Moscou, Jazyki slavianskoj kultury, 1995, p. 177.

J'étais seul, dit-il, autour de moi c'était calme ; d'abord je suis entré à l'intérieur de moi-même avec un certain effort ; ensuite j'ai commencé à sentir mon âme s'étendre ; une sensation émouvante de grandeur y pénétrait ; ce qui ne pouvait pas être représenté, l'était, et elle se trouvait là où elle ne pouvait être qu'aux meilleurs moments de la vie<sup>21</sup>.

Je résume les étapes de la contemplation de la toile de Raphaël : d'abord Joukovski regarde longuement le tableau en essayant d'entrer dedans ; les objets autour de lui disparaissent ; ensuite son regard se retourne, le tableau cesse d'être un objet extérieur et commence à être perçu comme une vision qui se manifeste au regard intérieur de l'observateur.

Le poète subit le même phénomène qui s'est déjà produit dans le rêve de Raphaël – le peintre, d'après Wackenroder, a vu une vision de la Vierge mais non pas la Vierge elle-même. C'est très important : s'étant réveillé la nuit, Raphaël voit que l'image inachevée de la Vierge accrochée sur le mur se trouve achevée et, qui plus est, vivante. La vision se représente en une image, un tableau, et Raphaël reconnaît dans cette image celle qui l'obsédait sans trouver d'incarnation picturale. Joukovski en parle ainsi : « Une fois il s'est endormi en pensant à la Madone, et il est probable qu'un ange l'a réveillé. Il a sauté du lit : elle est là, s'est-il écrié, en indiquant la toile, et il a tracé le premier dessin. Et de fait, ce n'est pas un tableau mais une vision [...] »<sup>22</sup>.

Ce modèle de représentation, où l'image renvoie non pas au référent mais à son image, à une vision du référent, s'avérera très productif pour la culture occidentale à partir du XVe siècle et sera élevé au rang de canon par les romantiques. Selon Iamploski, « pour la nouvelle représentation occidentale la question "Qu'est-ce qu'est représenté ? Quel est le référent ?" devient de moins en moins significative. La représentation cesse d'être représentation de quelque chose et devient autosuffisante et autonome »<sup>23</sup>.

La destruction du lien référentiel ne peut pas ne pas influencer le modèle de la représentation verbale de l'image. En effet, Raphaël, en fixant sur sa toile la

---

<sup>21</sup> V. Joukovski, *Estetica i kritika*, *Op. cit.*, p. 309.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 308.

<sup>23</sup> M. Iampolski, *Tkatch i vizioner : Ocherki istorii reprezentacii, ili O materialnom i idealnom v kulture (Le tisseur et le visionnaire: Essai sur l'histoire de la représentation, ou Sur le matériel et l'idéal dans la culture)*, Moscou, NLO, 2007, p. 149.

vision de la Vierge, donne non pas la représentation de la réalité mais bien la représentation de la représentation. De même Joukovski contemple non pas le tableau en tant que réalité extérieure mais la vision du tableau, c'est-à-dire sa représentation. Cela le pousse à renoncer à la description. En effet, on peut décrire facilement l'image peinte d'un cadavre (*Le Christ mort*, de Holbein) mais l'image-vision échappe à une description précise. Bien qu'il affirme décrire *La Madone de saint Sixte*, il n'en donne aucune description ekphrastique suivie ; cela concerne en particulier la partie du tableau qui représente la vision de Raphaël – la Vierge à l'enfant<sup>24</sup>.

Il est significatif qu'il commence par avouer sa propre impuissance : « Je ne comprends pas, dit-il, comment la peinture bornée a pu produire l'immensité [...] » ; cette incompréhension se traduit dans le texte original par de nombreuses constructions négatives et adversatives, de verbes et de formes modales de supposition, d'adjectifs indéfinis :

Il peignait non pas pour les yeux qui englobent tout en un instant et pour un instant, mais pour l'âme, plus elle cherche, plus elle trouve. Dans la Madone marchant sur les cieux, on ne voit aucun mouvement ; mais plus on la regarde, plus on a l'impression qu'elle s'approche. Son visage n'exprime rien, c'est-à-dire qu'il n'a pas d'expression claire qui ait un nom précis ; mais on y trouve, dans une union mystérieuse, tout : tranquillité, pureté, grandeur et même un sentiment mais qui a déjà franchi la frontière du terrestre et, par conséquent, paisible, constant, incapable de troubler la sérénité de l'âme. Dans ses yeux il n'a pas d'éclat (...) ; mais ils ont une obscurité profonde et magique ; ils ont un regard qui ne fixe rien mais qui semble voir l'immensité<sup>25</sup>.

Ce n'est pas la description d'une image mais sa représentation négative, apophatique. Une des règles du syllogisme dit : « On ne peut tirer aucune conclusion de prémisses négatives ». La représentation apophatique de Joukovski ne donne pas non plus la possibilité d'imaginer ce qui est peint sur le tableau. Par cela même, la composante narrative du texte, qui se présente comme le récit sur

---

<sup>24</sup> Il est intéressant que dans sa description de la vision de Raphaël Wackenroder ne dit rien de l'Enfant ; dans l'interprétation romantique postérieure l'Enfant n'est pas séparé de la Mère ; cf., par exemple, l'aquarelle de Johannes Riepenhausen (1821) où la Madone se présente à Raphaël avec l'Enfant-Jésus sur les bras. Chez Riepenhausen la Vierge apparaît sur un nuage, chez Wackenroder sur la toile, c'est-à-dire que la vision s'imprime sur l'image.

<sup>25</sup> V. Joukovski, *Estetica i kritika*, *Op. cit.*, pp. 309-310.

une vision et sur une manière de voir, se renforce. Il ne reste aux lecteurs qu'à se référer aux reproductions de la toile tant méprisées par le poète.

Joukovski trouve très important le fait que Johann Friedrich Wilhelm Müller, auteur d'une estampe connue, soit devenu fou pendant le travail et soit mort dans un asile d'aliénés. C'est le décalage énorme entre l'imitation et l'original qui l'a finalement tué, si on croit le poète russe.

Dans la description du rêve de Raphaël donnée par Wackenroder, l'apparition de l'image de la Madone dans la toile inachevée se manifeste comme une image acheiropoïète, un Mandylion. C'est une *vera icona* qui cumule les caractéristiques d'un indice (le visage de la Madone est directement imprimé sur la toile) et d'une icône (la sainte image ayant une nature mimétique se crée à partir d'une empreinte initiale et qui n'a pas encore de forme) :

Une nuit, comme, ainsi que cela lui était déjà arrivé, souvent, il avait en rêve fait une prière à la Vierge, sous l'effet d'une oppression violente il s'était éveillé en sursaut. Dans les ténèbres, son œil avait été attiré par un halo de lumière contre le mur, en face de son lit. En regardant plus attentivement, il avait constaté que son image de la Madone, qui, encore inachevée, était accrochée au mur, rayonnait de la lumière la plus douce et était devenue une image parfaite et réellement vivante.

Emerveillé, le peintre se rendort :

Le lendemain matin, il s'était levé comme transformé; l'apparition était restée pour toujours gravée dans son cœur et dans ses sens, et il avait alors réussi à reproduire les traits de la Mère de Dieu comme toujours ils avaient flotté devant son âme, et il avait toujours eu un certain respect même pour les images qu'il peignait<sup>26</sup>.

Raphaël copie non pas l'image acheiropoïète qui le lendemain matin cesse d'être visible (le peintre voit à nouveau l'image inachevée de la Madone), mais bien l'image qui *s'est gravée* dans son âme, d'autant plus qu'il en avait déjà un pressentiment « obscur ». L'image vue coïncide ici avec l'image pressentie. Dans l'interprétation de Wackenroder, Raphaël se présente comme un artiste romantique typique qui laisse les images passer par son âme, tandis que le peintre d'icônes vise à reproduire l'image acheiropoïète d'une manière désindividualisée.

---

<sup>26</sup> W. H. Wackenroder, *Les Epanchements d'un moine ami des arts*, Paris, J. Corti, 2009, p. 30.

En même temps, Raphaël regarde ses toiles avec « respect » comme si elles portaient en elles une empreinte directe de l'image divine, sans passer par son âme.

Joukovski relate différemment l'histoire de la création de la *Madone de saint Sixte*. D'après lui, Raphaël fait le premier dessin dès qu'il voit la sainte image sur la toile. Ce dessin est le résultat d'un travail mécanique de la matérialisation de l'image, et, en tant que tel, n'est pas, pour ainsi dire, signé Raphaël. L'artiste agit ici en peintre d'icônes. Pourtant, cette méthode ne correspond pas au canon romantique, et Joukovski, sans apercevoir de contradiction, déplace tout de suite l'accent de la fixation de l'image acheiropoïète à sa reproduction par les forces de l'âme de l'artiste : « Ici l'âme du peintre a transmis à la toile, sans aucun artifice mais avec une surprenante simplicité et facilité, ce miracle qui s'est accompli dans ses profondeurs »<sup>27</sup>. « Elle est là » en tant qu'empreinte sur une toile et en tant qu'image intérieure coïncidant dans un acte de création inspirée. Il est clair que dans ce cas-là la copie (à la différence des copies de l'icône qui sont elles-mêmes des icônes) ne peut pas égaler l'original ; comme l'indique Joukovski, « une révélation pareille ne peut survenir à l'âme humaine qu'une seule fois »<sup>28</sup>. Le pauvre Müller était soit un homme irréfléchi soit un « badigeonneur mécanique sans âme », et il l'a payé de sa raison. La copie « tue » Müller non parce qu'elle est copie de l'icône mais parce qu'elle est copie d'une image intérieure que seul le visionnaire est capable de reproduire.

Les éléments de l'image qui ne font pas partie de la vision de Raphaël sont représentés autrement : les constructions négatives cèdent la place aux constructions affirmatives, les adjectifs indéfinis disparaissent, la modalité change – le récit de l'image qui en fait détruit cette image, se transforme en une description :

Le vieux n'est pas ravi : il est plein d'adoration paisible et heureuse ; la beauté de sainte Barbe est charmante : la grandeur de l'événement dont elle est témoin donne à sa stature une majesté frappante ; mais la beauté de son visage est humaine parce qu'elle a une expression *claire* ; elle est plongée

---

<sup>27</sup> V. Joukovski, *Estetica i kritika*, *Op. cit.*, p. 308.

<sup>28</sup> *Ibid.*

dans la *méditation* profonde ; elle regarde un des anges, on dirait qu'elle partage avec lui le mystère de la pensée.

La Vierge est peinte pour l'âme, l'autre partie de la toile l'est pour les yeux : « On dirait que Raphaël voulait peindre pour les yeux la tâche suprême de l'âme humaine »<sup>29</sup>. Sixte et Barbe ne faisaient pas partie de la vision nocturne de Raphaël : à l'opposé des images de la Vierge et de l'Enfant qui échappent à la référence, les images des saints ont très probablement des référents concrets : les modèles qui posaient pour le peintre. Il est intéressant qu'une photographie de la toile, accrochée au mur dans le cabinet de travail de Dostoïevski, ne représentait que la Vierge et l'enfant en « grandeur d'exécution », sans les saints.

Il faut noter que le postulat du caractère visionnaire de l'œuvre de Raphaël, qui puisait ses images dans les rêves, est un lieu commun du discours romantique. L'interprétation romantique de Joukovski était devenue très populaire et avait trouvé ses équivalents dans les textes d'Ivan Gontcharov et de Dostoïevski. Parallèlement, il se produit une dé-romantisation de l'histoire de la création du tableau : l'image de la Vierge commence à être liée à la fameuse Fornarine dont la sensualité a provoqué, selon une légende répandue, la mort prématurée du peintre.

Une interprétation intéressante du tableau est faite par un philosophe du début du XXe siècle, Vassili Rozanov, qui considérait Raphaël comme le peintre suprême du monde chrétien : en évoquant plusieurs fois la Fornarine dans le récit de sa visite à la pinacothèque de Dresde, il indique que « la *Madonna di San-Sisto* diffère beaucoup de ses autres "madones" qui donnent la Fornarine idéalisée, la Fornarine dans son essence céleste, telle qu'elle était imaginée par Raphaël ou telle qu'elle l'attirait »<sup>30</sup>. Selon Rozanov, *La Madone de saint Sixte* Sixte a une nature iconique plus prononcée parce qu'elle est peinte, à la différence d'autres « madones », pour une église. Pourtant, Rozanov n'a vu dans le visage de la Vierge de Dresde ni grandeur, ni beauté céleste, ni « divinité ». Il ne se souvient pas du mythe de Wackenroder ; par contre, il souligne que *La Madone de saint*

---

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 311.

<sup>30</sup> V. Rozanov, *Sredi hudojnikov (Parmi les artistes)*, Moscou, Respublika, 1994, p. 128.

*Sixte* est un tableau et non pas un « événement »<sup>31</sup>. A l'opposé de Joukovski qui analysait cette image dans le contexte du modèle non mimétique de représentation, Rozanov est resté partisan du modèle mimétique qui lui permet, au bout du compte, de donner une description ekphrastique détaillée du tableau de Raphaël.

---

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 127.