

RALUCA VÂRLAN

Doctorandă, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

*Le masque : objet et instrument ekphrastique**The Mask : Ekphrastic Object and Instrument*

Keywords: mask; ekphrasis; ekphrastic object; ekphrastic instrument; influence; layer of meaning; carnival; proximity; distance.

Abstract: This study is meant to outline the relationship between two poems, Charles Baudelaire's *Les phares* et Marcel Proust's *Portraits de peintres*, in terms of ekphrastic intertextuality. The mask is a central key of interpretation, which substantiates both the object and the relationship between the two poems, dwelling on Antoine Watteau's painting. The blending of these two functions of the mask makes possible the reading of the two poems as two paintings. Proust's poem introduces a new layer of meaning as compared to Baudelaire's, by a technique similar to the one used in painting, in order to add a new layer of color to the initial canvas.

L'origine du mot *regard* renvoie à l'idée d'attente, de souci, renforcée par le préfixe du double, du renversement¹. Le regard désigne ainsi un mouvement qui aspire à reprendre sous garde. Il ne faut pas comprendre ce mouvement comme une volonté d'imposer à l'œuvre d'art sa propre interprétation ; au contraire, les expériences de regard sont fortement liées à l'inversion des rapports entre le texte et son interprète, qui renonce à sa propre volonté pour devenir passif et se laisser entraîner par la multitude de possibilités couvant dans une œuvre d'art. Par conséquent, reprendre sous garde passe par l'oubli de soi, pour pouvoir rester ouvert aux expériences que l'art est à même d'offrir à tout moment. L'une des techniques permettant ce processus est l'*ekphrasis*, définie par Umberto Eco² comme la description d'une œuvre visuelle, faisant partie de la catégorie des *traductions intersémiotiques*.

L'*ekphrasis*, telle que nous la percevons à force d'analyses centrées sur ce phénomène, est un discours qui parvient, par sa dynamique interne, à transformer le lecteur en visiteur d'images empruntées aux arts visuels. C'est une technique dont le propre est un double rapport au regard : il s'agit, d'un côté, du regard qui puise dans une image afin de la transformer en écriture, et de l'autre côté, de la manière dont cette écriture éveille le regard du lecteur, devenu spectateur. Les textes qui nous serviront de point de départ dans notre démarche, *Les phares* de Charles Baudelaire et les *Portraits de peintres* de Marcel Proust, ont comme point commun Antoine Watteau, ce qui permet une approche comparative, mettant en évidence la manière dont l'*ekphrasis* du masque fonctionne dans les deux cas.

Le 21 juin 1895, „Le Gaulois” publie une série de poèmes-portraits, accompagnée de la mention : « Nous sommes heureux de donner à nos lecteurs la primeur de vers délicats d'un jeune poète charmant, M. Marcel Proust, dont *Le*

¹ v. Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, traduit par Ion Pop, Univers, București, 1985, p. 30.

² Umberto Eco, *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Grasset, Paris, 2007, p. 245.

Gaulois a déjà publié quelques articles. Ces vers ont été dits, l'autre jour, chez Mme Madeleine Lemaire, par Mlle Bartet, sur une très agréable musique de M. Rinaldo Hahn. » Ces *portraits* en vers paraissent d'abord dans un luxueux recueil, chaque poème étant pourvu d'un portrait gravé du peintre et de l'accompagnement musical de Reynaldo Hahn. Les poèmes sont inclus ultérieurement dans le volume *Les plaisirs et les jours*, qui réunit des nouvelles publiées dans „Le Banquet” et „La Revue blanche”. Proust obtient les illustrations de Madeleine Lemaire, les partitions de Reynaldo Hahn et une préface d'Anatole France pour ce volume, devenu l'objet des moqueries de ses anciens collègues, à cause du prix élevé.

Les quatre *Portraits de peintres* pourraient être considérés comme un pastiche, vu la technique employée, qui est la même que celle du poème baudelairien *Les phares*. Néanmoins, une analyse détaillée mettra en évidence le fait que le rapport entre les deux poèmes ne tient pas du pastiche, mais d'une superposition de couches de sens, comparable à la technique employée en peinture pour ajouter une nouvelle couche de couleur au tableau initial. L'*ekphrasis* devient donc en l'occurrence un mécanisme intertextuel, qui permet une lecture inouïe, où le regard est pris à témoin dans le processus d'enrichissement du tableau initial. Le masque s'avère être en même temps objet d'*ekphrasis* et instrument ekphrastique, tout en nourrissant le rapport entre les deux poèmes analysés. Le fondement des deux textes est la technique employée: le nom du peintre, qui fonctionne comme une clé de lecture¹, offerte dès le début de la strophe, est suivi par des détails ayant le but de projeter le lecteur devenu spectateur à l'intérieur d'un monde peint. Le regard est invité à reconstruire un espace que les poèmes compriment en formules synthétiques, fonctionnant comme des déclencheurs ; chaque mot correspond à une série d'images enroulées, que le lecteur connaissant les tableaux de Watteau est censé décrypter :

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;
(Charles Baudelaire)

ANTOINE WATTEAU

Crépuscule grimant les arbres et les faces,
Avec son manteau bleu, sous son masque incertain;
Poussière de baisers autour des bouches lasses...
Le vague devient tendre, et le tout près, lointain.

¹ Dans *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, Umberto Eco fait la différence entre *ekphrasis* classique (*évidente*) et *ekphrasis* *occulte* ; l'*ekphrasis* évidente correspond à la traduction verbale d'une œuvre visuelle déjà connue, tandis que l'*ekphrasis* occulte représente un dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une vision, la plus précise possible. Mentionnons que dans le cas des poèmes analysés, il s'agit d'une situation à mi-chemin entre les deux types d'*ekphrasis*, vu que le lecteur ne reçoit qu'une clé de lecture, le nom du peintre.

La mascarade, autre lointain mélancolique,
 Fait le geste d'aimer plus faux, triste et charmant.
 Caprice de poète, ou prudence d'amant,
 – L'amour ayant besoin d'être orné savamment –
 Voici barques, goûters, silences et musique.

(Marcel Proust)

On remarque, dans les deux poèmes, l'absence du mot *fête*, qui aurait renvoyé à la notion de *fête galante*, caractéristique pour la peinture de Watteau. Définie par le *Dictionnaire universel* de Furetière comme un « régal bien entendu, où il y a de la politesse et du bon goût »¹, la *fête galante*² devient, dans les compositions de Watteau, une scène en plein air, peuplée de jeunes gens, comédiens, danseurs, musiciens, la trame narrative de ces scènes étant difficile à cerner, en raison d'une ambiguïté qui donne au spectateur de multiples possibilités d'interprétation. Le choix des mots *carnaval* et *mascarade* dans les deux poèmes analysés révèle la volonté de traduire en vers toute une atmosphère, une manière de peindre qui renverse l'ordre habituel du monde, tout en le plaçant sous le signe du masque. Le carnaval, spectacle de l'altérité, correspond à l'atmosphère ambiguë des tableaux de Watteau, où l'identité des personnages reste dans la plupart des cas une énigme, puisque les figures peintes se trouvent à mi-chemin entre familier et étrange, entre visage et masque. Il y a une autre dimension sous-tendue par le carnaval, à savoir l'intemporel, qui rend les personnages étrangers par rapport au monde quotidien. Rappelons que Bakhtine³ a introduit dans la théorie de la littérature la catégorie du *carnavalesque*, qui présuppose une vision du monde sans cesse renouvelé, en dépit de la fin du carnaval historique, devenu, dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, une simple disposition festive.

La peinture de Watteau met souvent en scène plusieurs personnages de la *commedia dell'arte*, dans un cadre naturel, sans les faire participer à une action particulière. L'un des traits particuliers de l'esthétique de la *fête galante* de Watteau est le mélange entre costumes de théâtre et vêtements de ville, ce qui a comme conséquence un monde carnavalisé, un monde à l'envers, où l'on ne fait plus la distinction entre identité et altérité. Ce jeu se prolonge dans la variété des facettes de l'amour, que Watteau essaie de surprendre dans ses tableaux et que Baudelaire rend par une métonymie, « cœurs illustres ». Cette métonymie traduit

¹ v. *Le Dictionnaire universel d'Antoine Furetière, tome premier*, 1702, p. 984 (édition numérique, de la *Bibliothèque nationale de France*, consultée sur <http://gallica.bnf.fr>).

² Watteau est reçu académicien en 1717 comme « peintre de fêtes galantes », après la présentation de son morceau d'agrément, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, un tableau qui a suscité de nombreuses polémiques en ce qui concerne son titre. Il s'agirait, selon certains critiques, d'un retour de Cythère et non pas d'un départ. En plus, le tableau a été longtemps connu sous le titre de *L'embarquement pour Cythère*, à la suite d'un inventaire de 1775, même si le procès-verbal de la séance de l'Académie avait enregistré le titre *Le pèlerinage à l'île de Cythère*. Il faut préciser également l'existence d'une réplique du tableau, peinte par Watteau même, exposée actuellement à Berlin, et qui présente des différences non négligeables par rapport au tableau du Louvre.

³ v. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică (Formele timpului și ale cronotopului)*, traduit par Nicolae Iliescu, Univers, București, 1982.

un anonymat fragile, éphémère (« comme des papillons »), dont les couleurs chatoyantes sont suggérées par le verbe « errer », atteint de l'effet surprenant produit par « en flamboyant ». Les images qui en découlent correspondent à une peinture retenant la lumière à l'intérieur du mouvement, ralenti et consumé par l'intensité d'une flamme engloutie, dont le regard ne perçoit que les reflets.

Le fond de paysage, que Watteau avait l'habitude de peindre bien avant d'y placer des figures, joue un rôle très important, saisi par Baudelaire dans les vers « Décors frais et légers éclairés par des lustres / Qui versent la folie à ce bal tournoyant ». Ce sont les personnages qui deviennent une conséquence du décor dans les compositions de Watteau, un décor dont le propre est une lumière diffuse, qui semble s'infiltrer dans les gestes et les regards. Pour ce qui est de la folie, un autre thème carnavalesque, elle est associée par Baudelaire au verbe *verser*, qui semble forcer les limites matérielles du vers par une image-déluge. Cet effet est renforcé par l'enchâssement de l'image-déluge à l'intérieur d'une autre image-vertige, placée en fin de strophe, qui semble absorber et anéantir tout détail : « ce bal tournoyant ». L'emploi du déictique « ce » (« ce carnaval » ; « ce bal tournoyant ») n'est pas dépourvu de signification, puisqu'il fonctionne en l'occurrence comme un indice d'identification du peintre à son œuvre et comme un déclencheur d'images pour le lecteur, projeté dans un monde peint, qu'il reconstruit à l'aide de vers convertis en gestes.

Les tableaux de Watteau se trouvent souvent sous le signe du doute, en invitant le regard à se poser des questions, sans attendre des réponses précises. C'est la dimension récupérée par le poème de Proust, placé, dès le début, dans l'atmosphère incertaine du crépuscule. Le poème est impressionnant par sa capacité de synthèse, par la fraîcheur des formules de l'*ekphrasis*. En fait, chaque vers renvoie à une multitude d'associations possibles avec les tableaux de Watteau, ce qui fait penser à la métaphore proustienne, une métaphore à fondement métonymique, définie par Gérard Genette¹ comme « l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire. »

Le poème proustien pourrait être considéré comme une *ekphrasis* du style de Watteau, une transposition en écriture de tout un univers qui trompe souvent le regard du spectateur. L'absence du sujet est l'une des caractéristiques des tableaux de Watteau, le contenu narratif de ses compositions étant très difficile à cerner, à cause de l'ambiguïté des gestes et des attitudes, qui donne lieu à plusieurs possibilités d'interprétation. C'est pourquoi certains critiques les considèrent comme des métaphores.

La transformation de la métaphore visuelle en métaphore écrite est alimentée par la dynamique proche – lointain. Ces deux dimensions se confondent dans le texte de Proust (le tout près devient lointain), comme une conséquence de l'atmosphère créée par la première strophe, placée sous le signe du crépuscule. Dans les tableaux de Watteau, la lumière crépusculaire semble s'infiltrer dans l'attitude des personnages et dans leurs regards², dont le jeu constitue parfois un catalyseur d'espaces incertains, qui accentue l'effet de doute en ce qui concerne les distances. Parfois l'absence du

¹Gérard Genette, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, p. 40.

²Notons que le seul nocturne de Watteau est *L'amour au théâtre italien*, dit aussi *L'amour sur la scène italienne*, où l'ambiguïté est créée grâce au jeu inouï entre la lumière froide de la lune et la lumière chaude de la torche et de la lanterne.

regard des personnages peints de dos éveille des questions en ce qui concerne le rapport entre proche et lointain, puisque, tout comme Georges Banu le souligne dans son livre, *L'homme de dos*¹: « Seules les conditions de l'échange sont modifiées. Le visage se lit comme une nouvelle, le dos comme un poème chiffré. [...] Symptôme d'un désir de départ, réel ou imaginaire, car l'homme de dos souhaite prendre ses distances, s'éloigner, bref abandonner un territoire ressenti comme étant hostile. » L'homme de dos incite le spectateur à imaginer son regard, il dissimule une infinité d'interprétations possibles, c'est l'équivalent de l'œuvre ouverte, où toute nouvelle réponse engendre une nouvelle question.

Le refus de dévoiler son identité est également le propre de la métaphore du masque, filée dans les deux strophes du poème proustien, renvoyant aussi bien au monde du théâtre qu'à la dimension carnavalesque de l'amour, « ayant besoin d'être orné savamment ». Ce vers fait penser aux discussions de salon sur la nature de l'amour, puisque *Le pèlerinage à l'île de Cythère* peut être rapproché, du point de vue de la composition, de *La Carte du Tendre*, la carte du cœur figurant dans *Clélie, histoire romaine*, de Mademoiselle de Scudéry, pour illustrer la géographie des passions amoureuses². Le langage vu comme masque³ représente une manifestation de l'altérité, intégrée à la dynamique proche – lointain, puisqu'elle brouille les distances par l'intermédiaire du discours.

La mascarade est présentée comme « autre lointain mélancolique », une image paradoxale, par l'intermédiaire de laquelle le lointain est à même de revêtir plusieurs identités, à l'intérieur d'une composition qui se fait et se défait sous les yeux du lecteur, devenu spectateur. « La mascarade » est un choix lexical inouï, ne désignant pas seulement le déguisement ou la troupe de gens déguisés, mais aussi la danse exécutée par cette troupe et même les vers faits pour les personnages qui figurent dedans. Le processus qui sous-tend l'image du « lointain mélancolique » est fort intéressant et les critiques en parleront quant à *La recherche du temps perdu*⁴. Il s'agit d'une contamination par contiguïté : en fait, il s'agit de la mélancolie du regard confronté à la distance, une mélancolie qui devient l'attribut du lointain. Dans son livre *Pitoresc și melancolie*, Andrei Pleșu⁵ souligne le fait qu'aimer la nature dans les limites d'une esthétique de la mélancolie signifie aimer un dilemme, une distance définitive. Andrei Pleșu insiste également sur la tension que les choses éloignées font naître et la force engloutissante du lointain, due à son étrangeté.

¹ Georges Banu, *L'homme de dos. Peinture. Théâtre*, Société nouvelle Adam Biro, Paris, 2001, pp. 11-12.

² V. Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, traduit par Oana Sălișteanu, Rao, București, 2005, pp. 259-260.

³ V. Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică, Stilistica contemporană și romanul*, ed.cit., p. 127.

⁴ Dans son livre sur *Le style dans le roman français*, Stephen Ullmann a relevé la présence dans l'imagerie proustienne des transpositions typiquement métonymiques fondées sur la contiguïté de deux sensations, sur leur existence dans le même contexte mental.

⁵ v. Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, Humanitas, București, 2009, pp. 76-85.

La création d'un espace où les dimensions se confondent est doublée du vague caractéristique aux compositions de Watteau (« Le vague devient tendre, et le tout près, lointain »). L'épithète « tendre » est une source d'ambiguïté, renvoyant à la fois à une peinture dont les couleurs chatoyantes prêtent à rêver et à l'image de l'amour du vers antérieur (« poussière de baisers »), prolongée ainsi par le même processus de contamination mentionné ci-dessus. Les couleurs tendres de la peinture de Watteau sont dues à une technique trahissant l'impatience du peintre ; Gersaint¹ mentionne le fait que pour se débarrasser plus vite d'un ouvrage qu'il était obligé de finir, il mettait beaucoup d'huile grasse à son pinceau pour étendre plus facilement la couleur. Cette technique, dont l'effet sur l'état de conservation de ses tableaux est terrible, lui permettait de superposer rapidement les couches de couleurs, qui séchaient très vite par la suite.

Le dernier vers (« Voici barques, goûters, silences et musique ») pourrait être interprété comme le transfert de l'abstraction du sujet dont certains critiques parlent en ce qui concerne Watteau. Hélène Adhémar², par exemple, mentionne le fait que : « Au fond, chez Watteau, le sujet n'est qu'apparence, et ce qu'il apporte justement de nouveau, c'est l'abstraction même du sujet, exprimée par la poésie pure. Ces jolies silhouettes parées de satin sont les éléments d'un poème, ou les notes d'une symphonie, et elles ne nous retiennent que par l'ordonnance dans laquelle elles s'inscrivent, et nullement par le sujet, éternellement le même, et sans intérêt particulier. »

Dans le poème de Proust, deux éléments concrets (*barques, goûters*) sont suivis de manière insolite dans l'énumération par deux éléments abstraits opposés : *silences* et *musique*, qu'on peut interpréter, tout en ayant comme point de départ le commentaire ci-dessus, comme des métonymies des silhouettes peintes par Watteau.³ Ce « voici », dont l'emploi en fin de strophe est surprenant, peut être interprété de deux manières : d'un côté, il s'agit, tout comme dans le cas du poème *Les phares*, d'un vers converti en geste, qui tient de la technique de l'*ekphrasis* et qui fait naître une superposition rapide d'images ; de l'autre côté, on pourrait y voir un actualisateur, qui anéantit toute dimension temporelle, en soulignant la condition même de l'art : il suffit d'un regard pour qu'un monde parfois révolu devienne notre contemporain.

Si dans le cas des pastiches de Proust, il faut parler surtout de la volonté d'échapper à l'influence, manifestée par la saturation stylistique, ses *Portraits de peintres* ne peuvent pas être soumis à ce type d'analyse. Il ne s'agit pas d'un pastiche, mais plutôt d'un processus mentionné par Baudelaire dans *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* : un bon tableau consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve initial plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection. C'est un exercice grâce auquel l'influence n'est pas marquée par l'angoisse de ne pas atteindre à l'originalité. Le portrait de Watteau fait par Proust ajoute une couche au poème de Baudelaire : il

¹ v. Renaud Temperini, *Watteau*, Gallimard, Paris, 2002, p. 14.

² *Idem*, p. 12.

³ Ajoutons que la musique est un élément récurrent dans les compositions de Watteau, représentée souvent par la guitare (*Le donneur de sérénade, Récréation italienne, La partie quarrée, La perspective*) ou le théorbe (*La finette*).

s'agit du rapport entre proche et lointain, de tous les jeux d'images qui en découlent, projetant le regard à l'intérieur d'un non-espace où toute possibilité dimensionnelle est anéantie. C'est pourquoi on pourrait affirmer que le masque n'est pas seulement un objet de l'*ekphrasis*, mais aussi un instrument ekphrastique, par l'entremise duquel le poème proustien ajoute une couche supplémentaire au poème baudelairien. Cet exercice met en évidence une approche positive de l'influence, convertie en source d'enrichissement, par l'intermédiaire d'un type d'*ekphrasis* qui se fonde sur l'intertextualité.

BIBLIOGRAPHIE:

- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, traduit par Nicolae Iliescu, Univers, București, 1982.
- Banu, Georges, *L'homme de dos. Peinture. Théâtre*, Société nouvelle Adam Biro, Paris, 2001.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1975.
- Bloom, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei*, traduit par Rareș Moldovan, Paralela 45, Pitești, 2008.
- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose, expériences de traduction*, traduit par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 2007.
- Eco, Umberto (éd.), *Istoria frumuseții*, traduit par Oana Sălișteanu, Rao, București, 2005
- Genette, Gérard, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris, 1976.
- Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie*, Humanitas, București, 2009.
- Proust Marcel, «Portraits de peintres» in *Le Gaulois*, 21 juin, 1895 (édition numérique de la *Bibliothèque nationale de France*, disponible sur <http://gallica.bnf.fr>).
- Starobinski, Jean, *Textul și interpretul*, traduit par Ion Pop, Univers, București, 1985.
- Temperini, Renaud, *Watteau*, Gallimard, Paris, 2002.