

L'*ekphrasis* poétique hispano-américaine aux confins du figuratif et de l'abstraction

GAËLLE HOURDIN

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS

gaille.hourdin@univ-tlse2.fr

1. Description et poésie : deux termes dont l'association ne semble pas aller de soi ; la première constitue une catégorie généralement employée pour la prose, selon la répartition traditionnelle des textes entre narration, description et discours/dialogue. La poésie en vers est à peine mentionnée dans la plupart des ouvrages consacrés à la description en littérature, qui se concentrent sur le récit (roman, nouvelle). La validité de la notion ne semble pas sujette à débat pour des formes poétiques anciennes telles que l'épopée et le *romance*, dont la nature essentiellement narrative implique par complémentarité l'existence de passages descriptifs. En revanche, cette quasi absence de la poésie dans les ouvrages théoriques sur la description pose question pour la poésie dite lyrique, qui représente l'essentiel de la poésie moderne et contemporaine. Y a-t-il là un champ d'investigation à explorer, ou la description constitue-t-elle au contraire un concept peu valide pour parler du fait poétique ?
2. Le peu de cas qui est souvent fait de la poésie lorsqu'il est question de réfléchir au phénomène descriptif pourrait incliner à la seconde option ; pourtant, nombre de poèmes « lyriques » et non narratifs s'imposent comme autant d'exemples de textes fondés sur une dynamique descriptive. Tel est le cas des poèmes ekphrastiques, qui trouvent leur origine dans une œuvre plastique. Dans ce genre d'exploration poétique du phénomène pictural, la description semble aller de soi, voire être l'essence même du texte. S'agirait-il alors d'un cas particulier, d'une sorte d'exception à la règle ? Et pourquoi la poésie s'est-elle si souvent tournée vers la peinture comme source d'inspiration ? Nous nous proposons de réfléchir aux liens entre poésie, description et récit, avant de nous centrer sur cette forme de poésie descriptive fortement ancrée dans la tradition qu'est l'*ekphrasis*, afin d'en étudier différents exemples et modalités dans le champ poétique hispano-américain du XX^e siècle.

1. Poésie, description et narration

3. Si l'on cherche une définition de la description en littérature, l'une des premières références est bien sûr celle de Gérard Genette, qui fait de la description le pendant indispensable de la narration dans un récit :

Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la *description* (Genette, 1969 ; 56).

4. On constate que narration et description sont définies à partir de la notion commune de représentation au sein d'un récit, la différence se situant au niveau de l'objet représenté. Cette différence de nature impliquerait une hiérarchie entre les deux notions, la narration étant perçue comme première, et la description, quoique toujours présente, comme subordonnée à elle :

[...] 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 émancipée (Genette, 1969 ; 57).

5. Cette idée d'une complémentarité indispensable entre les deux termes nous invite à interroger les rapports de la poésie à la description en considérant également son rapport au narratif et au récit, autour de l'idée de *mimesis* qui le définit communément.

6. Quoiqu'essentiellement narrative à ses origines, dans la forme de l'épopée, la poésie semble depuis longtemps, et en dehors des incursions qu'elle peut faire dans le champ du récit, plutôt par essence descriptive. Elle dit le contact d'un sujet avec le monde, la relation ; elle (re)présente depuis le domaine des perceptions, des sensations et des sentiments, plus que de l'action, qu'il s'agisse d'une extériorité ou d'une intériorité :

Le discours lyrique semble prédisposé à la description, dans la mesure où il met en regard un sujet et un objet, tout en s'ouvrant sur cet autre qu'est le lecteur, invité à communier sur le mode empathique avec la perception du monde qui lui est proposée (Gervais-Zaninger, 2001 ; 107).

7. On remarquera que l'autrice emploie l'adjectif « lyrique » pour qualifier le discours poétique, car la poésie est de plus en plus devenue synonyme de poésie lyrique à partir de la fin du XIX^e siècle.
8. C'est ce que montre D. Combe en proposant un historique des liens entre poésie et récit. Il nous rappelle que la rhétorique classique établissait un partage de la poésie en trois genres : épique, dramatique et lyrique, les deux premiers étant placés du côté de la fiction et de la représentation, de la *mimesis*. La narrativité est alors un critère de poéticité, tandis que le genre lyrique, parce qu'il exclut le récit et la *mimesis*, est considéré comme « suspect » (Combe, 1989 ; 67). À l'époque contemporaine, et chez des auteurs comme Valéry, Breton et Mallarmé, on observe une tripartition comparable entre le roman et le théâtre d'une part, fondés sur la *mimesis*, et la poésie d'autre part, confondue avec le lyrisme, et qui refuse le récit. La narration et la poésie lyrique semblent excluantes l'une de l'autre, comme à l'époque classique, comme en témoigne d'ailleurs la tripartition du champ littéraire telle qu'elle apparaît dans la langue espagnole : *narrativa, poesía, teatro*.
9. Un renversement s'opère en revanche en termes de hiérarchie des genres : le narratif est devenu un critère de prosaïsme, et la poésie, non entachée de récit, est considérée comme « pure » et supérieure aux autres genres. Ainsi Mallarmé postule-t-il un « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel », le premier correspondant à ce qu'il nomme « l'universel reportage », tandis que l'autre serait celui de la poésie ; et de citer les activités de « narrer, enseigner, même décrire » comme exemples de cette parole brute (Mallarmé, 2003 ; 212). Le rejet de la narration va donc de pair avec celui de la description.
10. Tel est le cas, aussi, chez Breton qui, dans le *Premier manifeste du surréalisme*, formule une critique acerbe du roman, à travers la narration, mais aussi la description :

Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs (Breton, 2007 ; 17).
11. Si le ton provocateur est typique du surréalisme, le fond de la critique reflète bien un rejet plus général à l'égard de la description, que Philippe Hamon observe à toutes les époques dans le roman. La même méfiance

règne à l'égard de textes qui multiplieraient les détails inutiles, provoqueraient l'ennui et la « saute » du lecteur, nuiraient à la cohérence et à la dynamique de la narration, relèveraient d'une ornementation futile et d'un excès d'érudition. Lorsqu'elle devient plus acceptable dans le récit, au XIX^e siècle, elle reste *persona non grata* en poésie : « si elle commence à avoir droit de cité chez les prosateurs, [elle] paraît toujours devoir être condamnée en 'poésie', et être en absolue et radicale discordance avec les qualités et l'esprit 'poétique' en général » (Hamon, 1993 ; 31).

12. L'exclusion de la narration et de la description hors du champ poétique s'expliquerait par un refus de la représentation conçue comme une façon de rendre compte « fidèlement » du réel. Pour Hamon, le descriptif tend à épuiser le réel, à développer une « compétence encyclopédique » ; il aurait donc peu affaire avec la poésie. Comme le soulignait déjà Hugo Friedrich : « la poésie moderne évite de reconnaître la réalité objective du monde (extérieur ou intérieur) en admettant des vers descriptifs ou narratifs, qui mettraient en danger la prépondérance du style » (Combe, 1989 ; 7). La poésie relève bien plus de l'évocation, de la suggestion, que d'une tentative de « coller » au réel, à une référentialité déterminée et précise, qu'il s'agirait de traduire verbalement. Autrement dit, la poésie n'a pas l'habitude de se présenter comme *mimesis*. Bien au contraire, elle tend à se rapprocher du pur langage (« l'absente de tout bouquet¹ »), de l'abstraction qui caractérise la poésie moderne, puisqu'avec Mallarmé, « [l]e concept d'abstraction s'introduit dans le champ sémantique comme chez Novalis et Baudelaire » (Friedrich, 1999 ; 192).

13. On voit poindre, dans tout ce qui précède, une contradiction : selon la perspective adoptée, le descriptif constituerait donc l'essence même du poème, par opposition au narratif, ou bien son contraire, le descriptif étant placé du côté du récit. Le rapport que l'on peut établir entre la poésie et le descriptif dépend de celui que l'on établit au préalable entre narration et description : soit qu'on les oppose comme les deux grands modes de représentation littéraire ; d'un côté, la représentation d'actions, de l'autre, la représentation d'objets, et la poésie serait alors plus souvent du côté du descriptif plus que du narratif ; soit qu'on les associe comme deux modes com-

1 « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » (Mallarmé, 2003 ; 213).

plémentaires du récit, excluant par là même le genre poétique, du moins conçu comme poésie lyrique (point de vue de Mallarmé et Breton).

14. Cette contradiction est d'ailleurs soulevée indirectement par Philippe Hamon qui, après avoir parlé de la condamnation de la description en poésie (comme énoncé plus haut), propose un renversement total :

[...] le texte lyrique, bien certainement, entretiendra des liens privilégiés avec le descriptif, dans la mesure où il peut passer pour la déclinaison systématique, sur le mode assertif ou interrogatif, positif ou négatif, des « qualités » conjointes ou disjointes, d'un être, Sujet qui est le sujet du texte (Hamon, 1993 ; 116).

15. On remarquera que l'auteur préfère ici, comme souvent dans son ouvrage, le terme de descriptif à celui de description, le premier correspondant à une dominante textuelle, un effet de texte, tandis que le second renverrait à un moment circonscrit dans le texte, une unité. Le descriptif est une notion plus souple, et peut être bien plus ponctuel dans la dynamique textuelle, où il alternera avec, ou se superposera au narratif. Comme la poésie lyrique, le descriptif propose un arrêt sur un être ou un objet, qui va générer du texte. Hamon formule l'hypothèse selon laquelle « la description serait peut-être cet endroit du texte où la puissance générative du langage se montrerait sous son aspect le plus évident et le plus incontrôlable » (Hamon, 1993 ; 36). Cette idée de puissance générative ne peut qu'évoquer celle qui est à l'œuvre en poésie, particulièrement dans la poésie moderne qui, pour emprunter de nouveau une formule mallarméenne, « cède l'initiative aux mots » (Mallarmé, 2003 ; 211). On songe, par exemple, à la place occupée par les listes dans la poésie du XX^e siècle. Celles-ci constituent une forme descriptive ouverte sur l'infini, voire une tentative, quoique toujours vaine, d'épuisement du réel :

[...] la liste n'est qu'emportement d'un désir de complétude inassouissable. Sa logique descriptive, elle, étant associative, est asymptotique, en déséquilibre avant ; elle entraîne au plus loin du dicible dans son approche désespérée d'un réel que nulle collocation ne peut désigner (Chénétier, 1994 ; 114).

16. Cette contradiction apparente, également présente chez Friedrich², entre le refus du descriptif et du narratif dans la poésie moderne d'une part, et le rapprochement entre le descriptif et le lyrique d'autre part, tient à la

2 Friedrich, qui ne cesse de postuler l'abstraction et le refus du narratif et du descriptif dans la poésie moderne, parle, à propos du poème « Les Ponts » de Rimbaud, « d'une précision descriptive absolue » (Friedrich, 1999 ; 123) ; mais il s'agit là d'un objet imaginaire, pas de la copie d'une réalité.

conception que l'on peut avoir du terme de description. S'il implique nécessairement une représentation, celle-ci n'est pas forcément la représentation d'une réalité extérieure et réaliste. Il convient de distinguer la description comme entreprise mimétique, telle qu'elle se joue dans le naturalisme, par exemple, et la description comme représentation au sens large, qui consisterait à poser ou évoquer des existences, des objets, des êtres (réels ou imaginaires), voire des abstractions (un sentiment, une émotion), à en donner des caractéristiques, à les verbaliser par des images poétiques.

17. Il suffit de songer au fameux poème de Breton, « L'Union libre » (1931), qui commence par ces vers :

Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
À la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
[...] (Breton, 1992 ; 85-86).

18. Dans ce poème, la structure anaphorique, la liste nominale, les compléments de caractérisation, sont autant de recours propres aux textes descriptifs. On retrouve d'ailleurs les trois composantes de base de la description, telles que les définit Philippe Hamon (Hamon, 1993 ; 127-128) : le pantonyme, soit l'« objet » décrit, ici « ma femme » ; la nomenclature, c'est-à-dire les parties décrites (« la chevelure », « la taille », « la bouche »...) ; enfin, les prédicats, soit les caractéristiques proprement dites (« de feu de bois », « d'éclairs de chaleur », « de sablier »...).

19. Le refus de la description chez Breton (comme chez Mallarmé ou Valéry) est donc théorique : il tient à une définition restreinte de cette catégorie textuelle, et est profondément lié au refus premier de la *mimesis* et du réalisme. Non seulement le descriptif, tout comme d'ailleurs le narratif, n'est jamais exclu du champ poétique, y compris lyrique et contemporain, mais il en est même parfois le recours essentiel.

2. La description en poésie : le cas de l'ekphrasis

20. Jusque dans la poésie contemporaine, on trouve de nombreux exemples de poèmes fondamentalement descriptifs, comme *Le parti pris des choses*, de Francis Ponge, ou les *Odas elementales* de Pablo Neruda. La

poésie réussit alors à combiner description, référentialité, représentation, et lyrisme, à travers un regard et une voix poétique qui proposent une nouvelle perception des choses qui nous entourent. Un autre exemple évident est celui de l'*ekphrasis*, qui parcourt les siècles depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. Dans son sens moderne et restreint, celle-ci désigne la représentation verbale d'une représentation picturale, ou d'une œuvre d'art en général, et s'inscrit dans la tradition de l'*ut pictura poesis*, « la poésie comme la peinture ». À travers elle, le poète cherche à donner à voir à travers les mots, tout comme le fait le peintre par les formes et les couleurs.

21. De la même façon que nous venons de souligner le rapport étroit qui lie le descriptif au lyrisme, Bernard Vouilloux souligne également le lien qui unit le descriptif et la peinture :

[...] tout se passe comme si la même évidence dans laquelle baigne l'usage de ce terme de « description » garantissait le bien-fondé de l'analogie – comme si encore le manque constitutif qui creuse la description et enregistre dans le système du récit son incomplétude se suppléait, instantanément, dans le lieu proche, contigu, de la peinture : la description, ce serait donc ce mouvement par lequel, s'arrachant à l'écriture, à soi-même, l'écrit se reverse sur l'analogon du tableau (Vouilloux, 2005 ; 46-47).

22. Vouilloux souligne ce que d'autres ont déjà fait remarquer, à savoir le manque de définition, le caractère flou de la description, terme communément employé comme une notion évidente, mais peu interrogée. Ce manque serait en quelque sorte compensé par l'analogie établie entre description et tableau : la description serait ce moment où le texte fait tableau, donne à voir ; c'est d'ailleurs ce que laisse entendre le terme même de tableau tel qu'il est employé dans la rhétorique littéraire. L'*ekphrasis* représenterait donc une *mimesis* au carré : le tableau reflète le monde et se trouve lui-même reflété dans le texte, devenu tableau d'un tableau.

23. Se pose alors la question de la raison d'être de l'*ekphrasis* poétique, des rapports qu'entretiennent les deux œuvres (poétique et picturale), du statut de chacune par rapport à l'autre. Ces questions se posent d'autant plus que, selon une idée largement répandue, la peinture et la poésie s'opposeraient fondamentalement. La première serait un art de l'espace, qui engage une perception immédiate, tandis que la seconde constituerait un art du temps, inscrit dans une linéarité, et serait donc peu à même de rivaliser avec la peinture dans sa fonction représentative :

Linéarité du langage et de la lecture d'un côté, instantanéité de la perception (qu'elle s'exerce sur la réalité ou sur un tableau) de l'autre, le débat classique se joue entre ces deux pôles, tantôt séparés (Lessing), tantôt confondus (la description faisant tableau). Et c'est en des termes à peu près similaires qu'il s'est poursuivi jusqu'à notre époque [...] (Vouilloux, 2005 ; 52).

24. Il faut remarquer que cette opposition binaire entre peinture et poésie, espace et temps, instantanéité de l'image et temps long de la lecture, est assez caricaturale et en partie erronée : non seulement l'image requiert également un temps de lecture pour être appréhendée dans sa totalité, mais le poème ne se déploie pas uniquement dans le temps ; il occupe un espace sur la page, entraînant une perception visuelle antérieure à la lecture, plus ou moins exploitée selon les cas. Depuis le « Coup de dés » de Mallarmé, cette dimension visuelle du texte a, bien sûr, acquis une importance fondamentale, et les exemples de poèmes visuels, non linéaires, se sont multipliés. Les deux formes artistiques ne sont donc pas si éloignées l'une de l'autre.
25. Les liens entre elles n'ont fait d'ailleurs que se renforcer au XX^e siècle, à travers les mouvements d'avant-garde qui ont vu se multiplier les collaborations entre poètes et peintres (livre d'artiste), les formes hybrides (collage, poésie visuelle), et les réflexions d'écrivains sur la peinture. Comme le remarque Bernard Vouilloux, un renversement s'opère alors, l'écriture venant après l'image, contrairement aux siècles précédents où la peinture venait après le texte, qu'il s'agisse de peinture religieuse, historique ou mythologique (Vouilloux, 2005 ; 20-21).
26. Il semble que cet intérêt accru des poètes vis-à-vis de la peinture aille de pair avec une évolution profonde de la pratique de l'*ekphrasis* poétique, dans ses formes et ses intentions. Le poème sort d'un certain rapport de subordination à l'œuvre plastique et s'éloigne d'une approche mimétique qui consisterait à s'approcher le plus possible de la représentation du tableau, à la « traduire » en mots, pour réfléchir aux rapports du pictural et du poétique, et de ces derniers au réel, dans une réflexion largement méta-poétique qui questionne les liens entre le verbe poétique et le visuel. Autrement dit, le poète se reconnaît dans les réflexions et la démarche du peintre, et entame avec lui un dialogue.
27. Cette évolution est particulièrement perceptible avec l'apparition de l'abstraction ; la disparition de la figure modifie alors totalement la description, jusqu'à en questionner la possibilité même :

La peinture moderne, en particulier dans sa phase abstraite, a périmé de larges zones du discours descriptif classique : [...] ce ne sont pas seulement des référents réels qui sont devenus obsolètes, c'est la référence comme telle du tableau à un étant extrapictural (Vouilloux, 2005 ; 93).

28. Celui qui décrit ne peut plus s'appuyer sur les figures ni la représentation, mais seulement sur la matérialité de la peinture. Avec l'art abstrait, l'imitation ou la simple transposition interartistique n'est plus possible, et cède la place à une forme de dialogue ou de réponse au tableau, suscitée par la double remise en question du langage, verbal et pictural, dans l'œuvre :

L'intérêt passionné que les écrivains ont pu porter à la nouvelle peinture a peut-être trouvé sa source, ou du moins un aliment substantiel, dans cette remise en question du langage impliquée par le travail des peintres. Car si la destruction de la représentation picturale et la destruction de la « représentation littéraire » ne furent pas interdépendantes, elles ont été, au moins, congruentes. Comme on ne peut représenter la destruction de la représentation picturale, c'est le statut même de la description qui est menacé, en tant que modalité linguistique subordonnée institutionnellement à la « représentation » verbale du tableau représentatif (Vouilloux, 2005 ; 93).

29. La réception du tableau par le poète semble alors plus active, et engager une réflexion dans les deux sens du terme : renvoyer la lumière, l'image modifiée de l'œuvre picturale ; et penser l'art et l'écriture, la création, le regard et la représentation.
30. Intéressons-nous à quelques exemples de poèmes ekphrastiques hispano-américains afin d'apprécier cette évolution. On se demandera ce qui, dans ces textes, ressortit à la description de l'œuvre visuelle, et quelle lecture les poètes proposent de cette dernière.

3. Variations autour de l'*ekphrasis* poétique hispano-américaine

31. Commençons par observer un exemple d'*ekphrasis* « classique » et descriptive. Ce sonnet du poète moderniste cubain Julián del Casal naît de sa fascination pour l'œuvre du symboliste français Gustave Moreau, qu'il découvre par le biais de reproductions incluses dans une édition du roman *À rebours* de Huysmans. L'admiration le conduit à célébrer la peinture du maître dans une série de sonnets qu'il lui envoie, entamant par là une cor-

respondance avec lui, avant de les inclure dans la section intitulée « Mi museo ideal » de son deuxième recueil, *Nieve*, publié en 1892.

Galatea

En el seno radioso de su gruta
Alfombrada de anémonas marinas,
Verdes algas y ramas coralinas,
Galatea, del sueño el bien disfruta.

Desde la orilla de dorada ruta
Donde baten las ondas diamantinas,
Salpicando de espumas cristalinas
El pico negro de la roca bruta,

Polifemo, extasiado ante el desnudo
Cuerpo gentil de la dormida diosa,
Olvida su fiereza, el vigor pierde,

Y mientras permanece, absorto y mudo,
Mirando aquella piel color de rosa,
Incendia la lujuria su ojo verde.

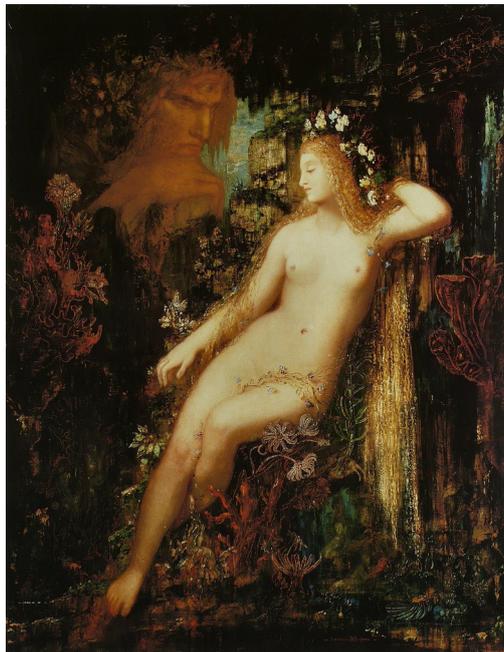


Figure 1: Gustave Moreau, *Galatée*, circa 1880, huile sur bois, 85,5 x 66 cm, Musée d'Orsay.

32. Le poème se présente d'emblée comme la description d'une scène totalement statique. Tous les éléments essentiels du tableau sont mentionnés, à commencer par les protagonistes – la néréide Galatée et le cyclope Polyphème –, que le poème fait en quelque sorte émerger du décor longuement posé au préalable par les vers 1 à 3 et 5 à 8, soit la quasi-totalité des deux quatrains. À ces deux figures s'ajoutent le riche environnement marin, les couleurs, la lumière et la sensualité qui caractérisent le tableau. Le nom de Polyphème arrive brutalement dans le poème, rejeté par l'enjambement strophique particulièrement disruptif qui se produit entre le second quatrain et le premier tercet. Cet enjambement reproduit ainsi, d'une certaine façon, la surprise provoquée par le visage du cyclope qui, dans l'œuvre picturale, semble surgir ou émaner de la grotte, dont les couleurs³ sombres et la surcharge ornementale ne faisaient, dans un premier temps, que mettre en valeur le corps lumineux de Galatée.

33. Si le personnage masculin occupe beaucoup plus d'espace dans le poème – un quatrain et deux tercets – que dans l'œuvre source, centrée quant à elle sur la nymphe, la représentation du mythe semble toutefois concorder dans les deux œuvres. On reconnaît la même mise en scène voyeuriste d'un désir masculin pour un corps féminin réifié et offert à son regard, tout comme à celui du spectateur. Polyphème est le sujet de la majorité des verbes du poème, mais ceux-ci dénotent la passivité qui est la sienne dans le tableau : « olvida », « pierde », « permanece [...] mirando ». Il semble partagé entre, d'une part, un sentiment amoureux qui confine à l'adoration et porte même atteinte à sa « force virile » (« extasiado », « Olvida su fiereza, el vigor pierde », « absorto y mudo »), et, d'autre part, une inquiétante concupiscence concentrée dans son monstrueux œil frontal, symbole de force brutale, qui clôture le poème (« Incendia la lujuria su ojo verde »). Cette attitude ambiguë était déjà suggérée dans le tableau, dans lequel l'œil grand ouvert du front, dirigé vers Galatée, contraste avec le regard vide et l'expression préoccupée de Polyphème, comme si l'œil du monstre était celui du désir charnel, et les yeux humains, ceux du sentiment et du tourment. En ce sens, le choix, dans le poème, de la couleur verte pour cet œil est loin d'être anodin, dans la mesure où l'adjectif en question pos-

3 Soulignons que ces couleurs sont imaginées par le poète, qui n'a eu accès qu'à des reproductions en noir et blanc.

sède cette connotation sexuelle dans deux de ses acceptions : pour qualifier des contes ou des histoires « indecentes, eróticos », ou une personne « que conserva inclinaciones sexuales impropias de su edad o de su estado » (Real Academia Española). Le poème joue d'ailleurs avec cette tension entre amour et désir, entre sentiment et pulsion, par l'emploi de termes chargés d'un double sens, religieux et érotique : l'extase (« extasiado ») peut être mystique aussi bien que sexuelle ; la nudité (« el desnudo/ Cuerpo gentil ») est d'abord symbole d'innocence au jardin d'Éden, avant de devenir la marque du péché ; quant à l'adjectif « gentil », il exprime à la fois le caractère païen de la divinité et la beauté de son corps.

34. Le poème rend ainsi hommage à l'art du peintre en offrant une sorte d'équivalent poétique du tableau, témoin de son admiration. Il s'inscrit parfaitement dans la tradition de l'*ut pictura poesis* en donnant à voir la scène représentée dans le tableau. Même la richesse sonore, marquée notamment par les allitérations en S, D et T et N et M (« **Desde** la orilla **de dorada ruta/ Donde baten** las **ondas diamantinas**, **Salpicando** de **espumas cristalin****as** »), semble répondre à la richesse chromatique et à la profusion ornementale du tableau, dans une sorte de correspondance sensorielle. Le poème ne propose pas de lecture particulière du tableau, il ne le met pas à distance, mais, d'une certaine façon, se superpose à lui, dans une entreprise mimétique.
35. Au XX^e siècle, les choses vont changer, et Bernard Vouilloux résume cette évolution comme la « substitution d'un discours métaphorique du tableau (le discours est une métaphore du tableau) à un discours descriptif métonymique du tableau (le discours décrit métonymiquement le tableau) » (Vouilloux, 2005 ; 106). Un glissement s'opère progressivement, depuis des formes qui conservent une part plus explicitement descriptive, vers des formes beaucoup plus « métaphoriques ».
36. C'est ce que l'on observe dans le poème d'Octavio Paz, « Cuatro chopos », qui intègre la quatrième section (« Visto y dicho ») de son recueil *Árbol adentro* (1987) :

Cuatro chopos
A Claude Monet

Como tras de sí misma va esta línea
por los horizontales confines persiguiéndose
y en el poniente siempre fugitivo

en que se busca se disipa

—como esta misma línea
por la mirada levantada
vuelve todas sus letras
una columna diáfana
resuelta en una no tocada
ni oída ni gustada mas pensada
flor de vocales y de consonantes

—como esta línea que no acaba de escribirse
y antes de consumarse se incorpora
sin cesar de fluir pero hacia arriba:

los cuatro chopos.

Aspirados
por la altura vacía y allá abajo,
en un charco hecho cielo, duplicados,
los cuatro son un solo chopo
y son ninguno.

Atrás, frondas en llamas
que se apagan—la tarde a la deriva—
otros chopos ya andrajos espectrales
interminablemente ondulan
interminablemente inmóviles.

El amarillo se desliza al rosa,
se insinúa la noche en el violeta.

Entre el cielo y el agua
hay una franja azul y verde:
sol y plantas acuáticas,
caligrafía llameante
escrita por el viento.
Es un reflejo suspendido en otro.

Tránsitos: parpadeos del instante.
El mundo pierde cuerpo,
es una aparición, es cuatro chopos,
cuatro moradas melodías.

Frágiles ramas trepan por los troncos.
Son un poco de luz y otro poco de viento.
Vaivén inmóvil. Con los ojos
las oigo murmurar palabras de aire.

El silencio se va con el arroyo,
regresa con el cielo.

Es real lo que veo:
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.
Una fijeza que se precipita
hacia abajo, hacia arriba,
hacia el agua del cielo del remanso
en un esbelto afán sin desenlace
mientras el mundo zarpa hacia lo oscuro.

Latir de claridades últimas:
quince minutos sitiados
que ve Claudio Monet desde una barca.

En el agua se abisma el cielo,
en sí misma se anega el agua,
el chopo es un disparo cárdeno:
este mundo no es sólido.

Entre ser y no ser la yerba titubea,
los elementos se aligeran,
los contornos se esfuman,
visos, reflejos, reverberaciones,
centellear de formas y presencias,
niebla de imágenes, eclipses,
esto que veo somos: espejos.

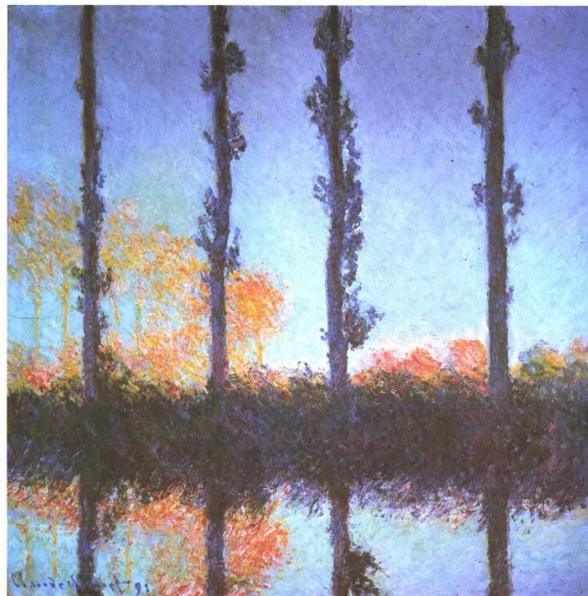


Figure 2: Claude Monet, *Les quatre arbres*, 1891, huile sur toile, 82 x 81 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

37. Les neuf poèmes de cette section sont consacrés à une œuvre plastique, ici celle de Claude Monet, *Les quatre arbres* (1891), qui appartient à sa série consacrée aux peupliers. Comme dans l'exemple précédent, le poème s'annonce comme *ekphrasis* par la référence précisée dès le titre, et redoublée dans le poème par l'allusion au contexte de création : « quince minutos sitiados/ que ve Claudio Monet desde su barca » (v. 53-54). Ce titre est également repris au vers 15, qui constitue la quatrième strophe du poème et clôturé la première phrase du poème. Il est ainsi mis en valeur par les blancs typographiques, les deux points et l'effet d'attente produit dans les trois premières strophes.
38. Ici aussi, la volonté descriptive est mise en avant : le poème fait mention de tous les éléments du paysage reconnaissables (« chopos », « charco », « cielo », « frondas », « cielo », « agua », « sol », « plantas acuáticas », « ramas », « remanso », « yerba »), des couleurs (« amarillo », « rosa », « violeta », « azul », « verde », « moradas », « cárdeno ») et de la situation temporelle, la tombée de la nuit (« el poniente », « la tarde a la deriva », « se insinúa la noche », « el mundo zarpa hacia lo oscuro »). Le je poétique se présente comme l'observateur du tableau, son regard se superposant à celui du peintre sur le paysage, dans la récurrence du verbe « ver » à la première et à la troisième personne du singulier (« veo », « ve Claudio Monet ») et des motifs de « la mirada » et de « los ojos ». Il décrit ainsi le paysage au présent de l'indicatif, comme s'il l'avait sous les yeux, actualisant la vision pour le lecteur grâce, aussi, aux déictiques démonstratifs (« esta línea », « este mundo », « esto que veo »), et organise pour lui l'espace avec des repères spatiaux (« allá abajo », « atrás », « entre el cielo y el agua/ hay »). Lorsque la description se fait métaphorique, c'est pour mettre en avant le propos de l'œuvre de Monet, celui de saisir un instant fugace, une lumière et des couleurs avant leur disparition dans l'obscurité : « otros chopos ya andrajos espectrales », « el chopo es un disparo cárdeno ». Le poème, comme le tableau, dit le temps qui passe, autant que l'espace.
39. Mais au-delà de ce premier niveau de lecture, le texte introduit dès les premiers vers une lecture autoréférentielle, fondée sur la comparaison des quatre premières strophes entre l'écriture poétique et le tableau. Cette analogie repose d'abord sur un élément visuel, le double mouvement, à la fois horizontal et vertical, qui caractérise le texte poétique, pris entre l'horizon-

talité des vers et la verticalité du poème, tout autant que le tableau, structuré entre la ligne d'horizon et de partage entre le ciel et l'eau, et les lignes verticales des arbres, qui font se rejoindre ces deux éléments. Le mouvement ascensionnel des peupliers et celui, descendant, de leur reflet dans la rivière, semble sans limite, les bords du tableau venant couper les troncs sans laisser voir de fin ; de la même façon, l'écriture poétique est perçue comme une dynamique infinie :

—como esta línea que no acaba de escribirse
y antes de consumarse se incorpora
sin cesar de fluir pero hacia arriba:

40. L'écriture est aussi insaisissable et échappe autant au poète, que l'instant fugitif et la vue des arbres échappent au peintre et au regard. Le poème est un mouvement dans la stabilité, « Una fijeza que se precipita ».
41. Ce mouvement perpétuel et cette fugacité ne s'appliquent pas uniquement à la poésie, mais également au monde dans son ensemble. Un troisième niveau de lecture se dessine effectivement, plus métaphysique cette fois : selon la lecture du tableau proposée par Paz, ce que le peintre nous montre du paysage nous dit quelque chose du monde ; ces quatre arbres sont le point de départ d'une réflexion sur le passage du temps, l'impermanence des choses, et l'illusion. Tout est évanescent ; le tangible, le visible, le réel sont trompeurs :

Es real lo que veo:
cuatro chopos sin peso
plantados sobre un vértigo.

42. Le je poétique affirme tout à la fois, et de façon paradoxale, la réalité de ce que lui donne à voir l'image, et son immatérialité.
43. Le dernier vers inclut la voix poétique et le lecteur dans un « nosotros », lui aussi concerné par cette remise en question de la réalité : « esto que veo somos: espejos ». On remarquera l'écho de la poésie baroque dans ces derniers mots, ainsi que dans la multiplication des images antithétiques et paradoxales dans le poème : « los cuatro son un solo chopo/ y son ninguno », « interminablemente ondulan/ interminablemente inmóviles », « vaivén inmóvil » ; les apparences et les sens sont trompeurs, tout n'est qu'illusion et évanescence. Le choix des types de vers n'est, à ce titre, pas anodin. Il s'agit d'une composition libre d'heptasyllabes, d'ennéasyllabes, d'endécasyllabes et d'alexandrins – parmi lesquels, un ennéasyllabe et un

endécasyllabe escalonados –, qui forment donc une silva moderniste. Paz emprunte la forme poétique baroque par excellence, mais revisitée par les modernistes, contemporains du peintre. Ce choix métrique lui permet de jouer sur les variations à partir d'un nombre réduit de mètres qui reviennent dans le poème sans séquence définie : continuité, répétitions et ruptures tout à la fois, tels les miroitements et les reflets représentés par Monet. La forme métrique matérialise ainsi ce que montre le tableau, tout comme le font les rythmes binaires et ternaires par lesquels s'expriment les variations, le mouvement et la tentative de saisir le réel par les mots, le plus souvent par le biais de la métaphore : « sol y plantas acuáticas,/ caligrafía llameante/ escrita por el viento » « Tránsitos : parpadeos del instante ». Les aspects sonores ne sont pas en reste : la profusion d'assonances, de rimes internes et d'allitérations représentent autant de variations dans la répétition. À titre d'exemple, la deuxième strophe est marquée par l'assonance en « a-a » et l'allitération de la dentale sonore/d/ et des nasales/m/ et/n/, entre autres répétitions de phonèmes :

—como esta **m**isma línea
por la **m**irada levantada
vuelve todas sus letras
una columna **d**íafana
resuelta en una no tocada
ni oída **n**i gustada mas pensada
flor de vocales y de consonantes

44. Comme le poème de Julián del Casal, celui-ci laisse une grande place à la description et s'inscrit dans la veine de l'ut *pictura poesis*, porté par un témoignage d'admiration à l'égard du peintre. Cependant, le je poétique est là pour mettre le tableau à distance, poser un regard interprétatif sur l'œuvre, et réfléchir à travers elle sur la création poétique, à travers l'autoréférentialité explicite, par-delà la référentialité au tableau. Le poème déploie une réflexion à plusieurs niveaux, partant des aspects concrets et plastiques du tableau, pour tendre vers l'abstraction philosophique dans une strophe finale d'où presque tous les éléments concrets ont disparu (à l'exception de « la yerba »), cédant toute la place aux champs sémantiques de la lumière, du reflet et de la disparition :

Entre ser y no ser la yerba titubea,
los elementos se aligeran,
los contornos se esfuman,
visos, reflejos, reverberaciones,

centellear de formas y presencias,
niebla de imágenes, eclipses,
esto que veo somos: espejeos.

45. Le poème fait le lien entre le tangible et l'intangible, comme le fait le tableau entre la figuration et l'abstraction, par la construction géométrique et la simplification des formes⁴.
46. Si le texte de Paz propose une lecture du tableau à plusieurs niveaux et engage un dialogue entre les deux formes artistiques, on ne peut pas dire pour autant qu'il propose une relecture qui impliquerait une recontextualisation ou une nouvelle appréciation de l'œuvre. Dans le troisième exemple que nous allons observer, en revanche, la distance temporelle séparant les deux créations a permis à la poète d'offrir une relecture anachronique et subversive du tableau.
47. « *Clarooscuro* » appartient au recueil *Las musas inquietantes* (1999) de l'Uruguayenne Cristina Peri Rossi. Empruntant son titre à une œuvre de Giorgio de Chirico, ce recueil est constitué de 50 poèmes brefs, qui prennent tous leur source dans une œuvre d'art précisée en sous-titre du poème. À une exception près (*La Dame d'Elche*), il s'agit de tableaux, peints par des artistes masculins (mis à part Leonor Fini, qui clôture le recueil), et principalement européens. Le livre construit donc une sorte de musée imaginaire masculin, essentiellement centré sur des représentations de femmes, dans une perspective critique très claire.

Clarooscuro
(*La encajera*, Jan Vermeer de Delft)

La aplicación de las manos
De los dedos
La concentrada inclinación de la cabeza
El sometimiento
Una tarea tan minuciosa
Como obsesiva
El aprendizaje de la sumisión
Y del silencio
Madre, yo no quiero hacer encaje
No quiero los bolillos
No quiero la pesarosa saga

4 On sait que Monet a souvent été considéré par la critique, et par les expressionnistes abstraits américains, comme un précurseur de l'abstraction, comme l'a mis en avant l'exposition de 2018 au Musée de L'Orangerie, intitulée « Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet » (13 avril-20 août 2018).

No quiero ser mujer.



Figure 3: Johannes Vermeer, *La encajera*, 1669-1670, huile sur toile, 24 x 21 cm, Musée du Louvre.

48. Dans ce poème, Peri Rossi s'attaque à un monument de la peinture européenne, la fameuse *Dentellière* de Vermeer (1669-1670), pour en effectuer une lecture à contre-courant de l'histoire de l'art. Le titre « *Claroscuro* », qui renvoie d'abord à une technique picturale fréquemment employée par le peintre hollandais, évoquant ainsi la matérialité du tableau, prend une valeur symbolique *a posteriori*, une fois la lecture du poème effectuée. Celui-ci entend nous montrer l'envers du décor, la part d'ombre d'un tableau mondialement connu et célébré comme un chef d'œuvre.
49. Le poème se structure en trois parties, la deuxième servant de transition entre les deux autres. Les trois premiers vers établissent l'*ekphrasis* proprement dite, la description du tableau, qui se résume cependant à une suite allusive de groupes nominaux. La représentation est déjà clairement orientée, focalisée sur les éléments les plus significatifs et éloquents de l'œuvre : les parties du corps de la jeune femme que sont ses mains, ses

doigts et sa tête penchée. Le texte souligne l'activité du personnage, et son champ d'action très restreint : « aplicación », « concentrada », « minuciosa ». Jusqu'au vers 3, la représentation est donc partielle, quoique conforme à celle du tableau. On remarque cependant déjà l'effacement de la jeune fille comme sujet : elle se trouve réduite à quelques parties du corps et à une attitude en lien avec la tâche qu'elle effectue. Le début du poème ne laisse voir aucune individualité, mais seulement l'exécution d'un travail manuel. Entre les vers 4 et 8, la prise de parti l'emporte sur les éléments purement descriptifs (« *tarea minuciosa* »). Le poème glisse vers ce qui ne se voit pas, avec des termes connotés négativement, exprimant la signification réelle de cette activité domestique dévolue aux femmes : « *sometimiento* », « *obsesiva* », « *sumisión* », « *silencio* ». Le choix de ces quatre termes met déjà en évidence la volonté critique du texte.

50. Le vers 9 introduit une forte rupture avec l'apparition du vocatif « *Madre* » et du discours direct. Cette prise de parole à la première personne s'oppose directement au silence mentionné à la fin du vers précédent, et apparaît comme un « hors-champ » où s'affirme une volonté qui tranche avec l'attitude soumise dénoncée chez la dentellière. Le lecteur est propulsé hors du tableau et entend un discours féminin intemporel de rébellion, d'opposition à l'aliénation que représente ce modèle féminin patriarcal. Cette voix va jusqu'à rejeter sa condition féminine même, dans la provocation du dernier vers. En refusant cette activité domestique, la voix dénonce aussi la transmission intergénérationnelle féminine d'une forme de servitude, suggérée phonétiquement par la paronomase implicite entre la « *saga* », la lignée de femmes, et la « *soga* », la corde au cou ; une paronomase elle-même préparée par les sonorités vocaliques de l'adjectif précédent : « *pesarosa* ».

51. Ainsi la poète prend-elle le contrepied de l'admiration généralement vouée au peintre et à son œuvre, dans laquelle on a coutume de percevoir une atmosphère harmonieuse et apaisante. Bien au contraire, le poème dénonce la violence perpétrée envers les femmes par leur exclusion de la sphère sociale, leur assignation à la sphère domestique, leur imposition du silence et leur invisibilisation. Ici, les éléments plastiques du tableau, les moyens techniques mis en œuvre n'importent pas ; seules comptent les implications « sociologiques » de cette représentation. Le texte répond au tableau depuis une perspective féministe, démystificatrice et iconoclaste. L'autrice décontextualise l'œuvre pour dénoncer la permanence historique

d'une situation de subordination des femmes et de transmission de la soumission, dans un poème éminemment politique. Là où l'on pouvait s'attendre à un hommage au maître Vermeer, c'est tout le contraire qui se produit ; la représentation qu'il offre dans son tableau est mise en avant comme contre-modèle exemplaire de ce que doivent combattre les femmes pour retrouver la place qui leur revient dans la société.

52. Dans le dernier cas qui va nous occuper, la dimension d'hommage est au contraire bien présente, mais elle prend une forme particulière en partant d'une peinture d'où la figure a pratiquement disparu. La poète péruvienne Blanca Varela s'est beaucoup intéressée à l'art pictural, qu'elle a largement côtoyé pendant ses années passées à Paris et à Florence, ainsi qu'en partageant sa vie avec l'artiste Fernando de Szyszlo. Le dernier poème de la section « Ojos de ver » de son recueil *Canto villano* (1978) s'intitule « Tàpies » et a pour sous-titre « (puertas) ». Il est intéressant de constater que ce n'est alors plus le tableau qui est mis en avant, mais l'artiste qui, à présent, précède l'œuvre. Celle-ci n'est que partiellement déterminée par le pluriel, qui renvoie à la série de tableaux de l'artiste ayant la porte pour sujet. L'idée de série est d'ailleurs reprise par la numérotation des cinq brefs fragments qui composent le poème.

Tàpies
(puertas)

1
hombre en la ventana
mediopunto negro

ángel ciego o dormido

2
puerta con noche encima
abajo y dentro

3
úbre de yeso lágrima de yeso
pisada en el centro de la nube

4
como el mundo
puerta entre la sombra y la luz
entre la vida y la muerte

5

el justo golpe
la mano la música de la mano
la rebusca en el fuego



Figure 4: Antoni Tàpies, *Porta vermella n° LXXV*, 1957.

53. Contrairement aux exemples que nous venons d'observer, la description a totalement disparu du texte, où le seul élément référentiel est la porte, voire le plâtre (« yeso »), qui peut renvoyer à la matérialité de l'œuvre. L'évocation de la peinture et le rapport entre les deux formes artistiques va donc s'établir à un autre niveau, dans les caractéristiques de l'écriture et de la présentation des vers sur la page. L'écriture met en œuvre des procédés comparables à ceux utilisés par Tàpies dans sa peinture.
54. Les premiers traits distinctifs du poème sont sa brièveté et sa fragmentation, ainsi que la place accordée au vide, au silence, entre les fragments et au sein même du vers, comme s'il s'agissait de réserves en peinture. Visuellement, le poème évoque le haïku, traditionnellement composé de trois vers de respectivement 5, 7 et 5 syllabes. Ici, chaque fragment comporte deux ou trois vers, avec une majorité de pentasyllabes et d'heptasyllabes : 6/6/7 ; 7/5 ; 11/10 ; 5/9/8 ; 5/11/7. Le lien avec la peinture est inscrit dans la forme même du haïku, dans la saisie d'impressions et d'images

fugaces, par un tracé rapide lié à la calligraphie. Surtout, le poème accorde une place aussi importante au silence qu'aux mots, tout comme le fait Tàpies avec le vide et la matière :

Es algo que me ha interesado desde muy joven: no describir la nada, que es imposible, pero sí encontrar un mecanismo que por lo menos la sugiera al espectador. Es lo que intento hacer cada día, mi máxima aspiración artística (Tàpies, 1998 ; 19).

55. L'expression est minimaliste, réduite au style nominal et à la parataxe, dénuée de toute ponctuation. Par l'absence de verbe, le poème ne laisse aucune place au narratif et avance par suggestions, images posées sur le papier, tout comme Tàpies pose sur la toile de la matière, parfois des signes, des formes, sans lien évident les uns avec les autres. Le style nominal contribue largement au rapprochement entre écriture et peinture :

La phrase nominale, qui ignore la distinction entre sujet et prédicat, se prête tout particulièrement à l'expression d'une relation antéprédicative au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, antérieures à toute analyse et à tout jugement (Collot, 1997 ; 284).

56. Dénuée de verbe, donc de sujet au sens grammatical du terme, la phrase nominale se contente de poser des étants, animés ou inanimés, en dehors de tout procès et, ici, de toute temporalité. Avec l'effacement de la distinction entre sujet et prédicat, c'est la frontière entre voix poétique et énoncé qui tend à disparaître elle aussi dans une sorte de fusion entre les deux. Le lecteur, en l'absence d'une voix poétique perçue comme individualité et instance médiatrice entre le texte et lui, assiste au surgissement d'objets et d'images dans le poème, présentés pour ainsi dire à sa vue. L'effet est encore renforcé par l'absence presque totale d'article dans les trois premiers fragments. La phrase nominale, que Michel Collot rapproche de l'émotion et de la sensation comme autres formes de « relation antéprédicative au monde », rappelle également le rapport qui se joue dans l'œuvre picturale :

[...] tandis que le locuteur existe dans ce qu'il dit, le peintre n'existe dans ce qu'il peint. Exit le peintre : la seule altérité que reconnaît en face de lui le spectateur, ce n'est pas celle du peintre, c'est celle du tableau (soit ce que Lacan appelle le regard du peintre dans le tableau et qui, donnant à voir, ne se voit pas) (Vouilloux, 2005 ; 113).

57. La communication en peinture a lieu entre le spectateur et le tableau, plus qu'entre le peintre et le spectateur. Dans ce poème, la voix poétique comme individualité tend aussi à s'effacer pour laisser toute la place aux

mots et aux images. Le lecteur se retrouve face à ces mots posés sur la page comme face au tableau, dans une attitude peut-être assez proche : pris entre l'évidence de ces objets posés et présentés à ses yeux, et la déstabilisation, la perte de repères pour « lire » ces vers. Les deux œuvres remettent en question la représentation et le regard posé sur le monde. Selon les mots de Tàpies : « Se cree que el poeta está describiendo una cosa, cuando lo que pretende es ayudar a sentir una vivencia » (Tàpies, 1998 ; 27). Le poème de Blanca Varela ne décrit pas les tableaux de Tàpies, mais propose des images plus ou moins autonomes, suscitées à la vue de ces œuvres.

58. Le rapport premier et évident du poème à la peinture s'inscrit dans le vers initial, à travers ce motif classique d'une personne à la fenêtre, qui évoque par ailleurs le genre de la *veduta*. Cependant, cette image s'efface immédiatement, se réduisant au minimum du visible, à ce « *mediopunto negro* ». Ainsi la voix poétique substitue-t-elle à ce rapport assez conventionnel, un nouveau rapport du poème au pictural. Tout comme Tàpies a recours aux matériaux bruts et au symbolisme fondamental de la porte, construit sur des antithèses (passage et frontière, ouverture et fermeture), le poème emprunte un langage simple et essentiel, dans le choix des mots et de la syntaxe ; les figures sont peu nombreuses et élémentaires – une fenêtre, une porte, un nuage... –, situées spatialement grâce aux prépositions (« en la ventana », « encima / abajo y dentro », « en el centro », « entre », « entre », « en el fuego »), mais en dehors de toute détermination temporelle. En dépit de ce minimalisme, de cette simplicité première, le lecteur-regardeur peine à déchiffrer ce qui, d'ailleurs, ne demande peut-être pas à être déchiffré, dans cette œuvre où l'écrit accueille en son sein le vide et le silence. Comme les tableaux du peintre catalan, le poème oscille entre le figuratif, le concret (« hombre », « la sombra y la luz »), et la non-figuration, l'abstraction (« *mediopunto negro* », « la vida y la muerte »). Toute anecdote a disparu du poème, comme elle a disparu de la peinture ; par le style nominal et l'absence d'articles ou le recours à de rares articles définis à valeur de généralisation, les mots pèsent de tout leur poids dans le poème, et c'est au lecteur de tisser des liens entre eux. Le texte se contente de suggérer ou d'amorcer une réflexion sur les limites (portes et fenêtre) entre l'humain et le sacré (premier fragment), la vie et la mort (quatrième fragment), ou encore sur la création artistique (dernier fragment).

59. Contrairement aux trois poèmes précédents, Varela ne nous guide pas dans une lecture du tableau ; elle propose un texte à lire et à voir comme un

tableau de Tàpies. Quoique le titre, au-delà de sa valeur référentielle et informative, présente le poème comme un hommage à l'artiste, le texte ne se subordonne pas pour autant au tableau. L'hommage reste implicite, et le poème ne propose pas non plus, à proprement parler, de lecture des œuvres envisagées. Il reste en dehors, sur le seuil, et accueille le silence dans ses blancs typographiques. Les numéros et le sous-titre entre parenthèses multiplient d'ailleurs les seuils dans le poème, comme le font la fenêtre et les portes des fragments 1, 2 et 4. Les espaces blancs invitent le lecteur à faire des pauses dans sa lecture, à observer et à écouter plus attentivement les mots. L'analogie entre poésie et peinture se joue dans l'étape de la création et de la réception immédiate de l'œuvre, au lieu d'être intellectualisée et explicitée au cœur du texte, comme dans les autres poèmes étudiés. Tandis que Del Casal et Paz d'un côté, et Peri Rossi de l'autre, proposaient respectivement un discours sur ou contre l'œuvre, Varela a choisi une forme de dialogue interartiel qui se présente plutôt comme un face-à-face : le poème, dont la dimension visuelle est mise en avant, semble faire face au tableau, non pour le refléter par les mots, mais pour faire, lui aussi, tableau.

60. Il ressort des pages qui précèdent que le rapport historique établi entre poésie et description questionne la définition même de description. Quoique rarement théorisée, cette notion littéraire a pu être définie, selon les auteurs et les époques, à partir de différents critères : sa finalité, ses intentions, d'abord, qui seraient de donner à voir le réel, de le dépeindre dans un texte « tableau », répondant en cela à une fonction mimétique (rhétorique classique) ; sa « thématique » ou son objet, ensuite, la description correspondant à la représentation d'objets, d'êtres, de paysages, par opposition à la narration qui serait la représentation d'actions (Genette) ; les structures langagières qu'elle engage, aussi, comme l'abondance de substantifs et d'adjectifs par rapport aux formes verbales, par exemple. Ces différentes définitions, non exhaustives d'ailleurs, sont limitantes, et l'on peine à trouver une définition qui serait valable dans tous les contextes. Le descriptif n'est pas toujours mimétique, pas plus qu'il n'exclut toujours le narratif ou les verbes⁵. Très présent dans la poésie contemporaine, qui a souvent interrogé la notion de regard et ses propres liens avec la peinture, il apparaît central dans l'*ekphrasis*.

5 Je me permets de renvoyer, sur cette question des rapports entre descriptif et narratif en poésie, à mon article consacré à l'étude de quelques poèmes du *Canto General* de Pablo Neruda, publié dans la revue *Crisol* (Hourdin, 2023).

61. L'*ekphrasis* poétique, si elle s'inscrit dans une tradition littéraire séculaire basée sur la *mimesis*, s'est éloignée de celle-ci au XX^e siècle pour engager un dialogue entre le tableau et le poème, et une réflexion autour de la représentation et de la création. L'autoréférentialité du texte peut être aussi importante, si ce n'est plus, que sa référentialité au tableau qui lui a servi de point de départ. Ce n'est plus le texte qui se propose d'être un miroir reflétant l'œuvre picturale par le biais de la description, mais le tableau qui fonctionne pour le poète comme un miroir, dans lequel il reconnaît ses propres interrogations artistiques. La référentialité ne disparaît pas, mais l'*ekphrasis*, devenue largement méta-poétique, peut être pratiquement dénuée d'éléments descriptifs. Le poème « Tàpies » constitue ainsi une sorte de « degré zéro » de la description en tant que telle, et il n'est plus possible dans son cas de parler d'*ekphrasis* ; pourtant, il met en jeu une nouvelle forme de *mimesis* : celle-ci ne réside pas dans le résultat, dans l'œuvre, mais dans la démarche artistique. Blanca Varela approche du tableau et de l'abstraction dans sa façon de poser les mots sur la page, d'exclure les formes verbales, ou encore d'accorder une place prépondérante au vide et au silence. L'*ekphrasis* s'est complexifiée ; paradoxalement, le détachement des deux œuvres, qui ne sont plus liées dans une tentative de reproduction de la première par la seconde grâce aux mots, va de pair avec un rapprochement plus étroit des deux arts et des deux artistes, à travers une démarche et des questionnements communs, mis en forme par des moyens propres. Poésie et peinture sont désormais plus sœurs que rivales⁶.

Bibliographie

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, NRF, La Pléiade, 1992.

BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, 1924, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2007.

CHÉNETIER Marc, « Kyrielle et liaison : propos profanes sur la liste en littérature », Rougé, Bertrand (éd.), *Suites et séries*, Actes du troisième

6 On pense au titre de l'ouvrage de Joseph Jurt : *Les Arts rivaux. Littérature et arts visuels d'Homère à Huysmans* (JURT, 2018).

colloque du CICADA, 3-5 décembre 1992, Publications de l'Université de Pau, 1994, p. 107-122.

COLLOT Michel, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

COMBE Dominique, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1989. Edition Kindle.

FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1999.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1969.

GERVAIS-ZANINGER Marie-Annick, *La description*, Hachette Supérieur, 2001.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

HOURDIN Gaëlle, « ¿Contar o cantar la historia? Quelques considérations sur l'importance du descriptif dans la construction du discours épique du Canto general de Pablo Neruda », « Mélange 2022 », *Crisol*, série numérique n°24, CRIIA - Université Paris Nanterre, 2023. URL : <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/475/558>

JURT Joseph, *Les Arts rivaux. Littérature et arts visuels d'Homère à Huysmans*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, NRF, La Pléiade, 2003.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. URL : <https://dle.rae.es/>.

TÀPIES Antoni, VALENTE José Ángel, *Comunicación sobre el muro*, Barcelona, Mar adentro, 1998.

VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2005 (1994).