La transtextualité et la transposition d'art comme outils d'étude de l'*ekphrasis* : l'exemple de Percy Bysshe Shelley

Fabien Desset

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2432>

DOI : 10.4000/itineraires.2432

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Fabien Desset, « La transtextualité et la transposition d'art comme outils d'étude de l'*ekphrasis* : l'exemple de Percy Bysshe Shelley », *Itinéraires* [En ligne], 2014-2 | 2015, mis en ligne le 17 juillet 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2432> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2432>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La transtextualité et la transposition d'art comme outils d'étude de l'*ekphrasis* : l'exemple de Percy Bysshe Shelley

Fabien Desset

- 1 Dans *Palimpsestes* (1982), Gérard Genette hésite à étudier les pratiques « transesthétiques », notamment l'*ekphrasis*, du fait de la différence des deux systèmes sémiotiques en présence et du manque de connaissance en art d'un spécialiste de littérature. Pourtant, de telles études se sont multipliées ces dernières années, et l'on se rend également compte qu'un bon nombre des transformations et imitations identifiées par Genette au cours du passage d'un texte à un autre se retrouve dans le passage d'une œuvre d'art à un texte, du fait de la narration implicite ou du symbolisme d'une peinture ou d'une sculpture, tout en inspirant au critique d'autres transformations encore plus spécifiques à la transposition transesthétique. La transposition d'art ou « pictorialisme », que de nombreux critiques ont étudié, se concentre ainsi sur l'écriture à l'imitation de la peinture ou de la sculpture, c'est-à-dire la manière dont l'auteur évoque l'art de peindre ou de sculpter, voire le matériau même. Cet article a pour objet de présenter, synthétiser et formaliser ces deux outils d'étude complémentaires, en illustrant le propos par l'exemple de Percy Bysshe Shelley (1792-1822).
- 2 C'est en effet en Italie, où il « imbibe » les paysages du lac de Côme ou des Apennins et où son cerveau se fait le « portfolio » de peintures, statues et ruines vues à Bologne, Florence et Rome que les arts visuels commencent à jouer un rôle important dans l'œuvre du poète romantique anglais. Simple allusion ou véritable *ekphrasis*, la réécriture d'œuvres d'art contamine aussi la réécriture d'œuvres littéraires, notamment dans *Prometheus Unbound* (1818-1820), « pièce lyrique » riche et complexe de par ses nombreuses influences. C'est que les œuvres d'art permettent au poète de lester son « imagination abstraite », pour reprendre l'expression de Mary Shelley, bien

que les formes concrètes de la peinture, de la statuaire et de l'architecture finissent souvent par se dématérialiser pour rejoindre les chœurs d'esprits shelleyens. L'outil de la transtextualité et l'étude de la transposition d'art enrichissent à leur tour la lecture de l'œuvre du poète, à condition de bien les définir, en les mettant également en lien avec la pensée de Shelley.

La réécriture « transesthétique »

Le point de vue de Shelley

- 3 C'est Mary Shelley qui utilise le verbe « imbiber » (« imbibed forms of loveliness », Shelley 1970 : 270) pour évoquer l'influence de Rome et de ses vestiges sur la composition de *Prometheus Unbound*. Si l'hypotexte centreur, source principale selon la terminologie de Genette, est une œuvre littéraire, le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle (v^e siècle av. J.-C.), Mary suggère également que les formes « praxitéliennes » du Vatican (« the Praxitelean shapes that throng the Vatican ») ont « habillé les pensées » (« clothed his thoughts in greater beauty ») de son époux. Le couple romantique connaît pourtant le point de vue de Gotthold Ephraïm Lessing sur les « limites de la peinture et de la poésie » dans son *Laokoön* (1766), dont un extrait apparaît dans leur traduction française de *L'Histoire de l'art chez les Anciens* (1764) de Johann Joachim Winckelmann (1801-1803, I : 602-625), mais ce dernier aura davantage influencé le goût esthétique de son temps. En Angleterre, notamment, où il est traduit par Henry Füssli, on retrouve les idéaux de simplicité et de sérénité, que ce soit dans les arts (Benjamin Haydon) ou en littérature (William Wordsworth). Peu importe, donc, que la peinture et la sculpture se concentrent, selon Lessing, sur l'espace et ne puissent représenter qu'un instant prégnant, pris entre un avant et un après narratif, et peu importe que la littérature doive se concentrer sur une « succession de tem[p]s » plutôt que sur la description « d'actions instantanées ou d'objets placés les uns à côté des autres » (Winckelmann 1801-1803, I : 616). Un romantique est un moderne qui ne peut résister à l'influence de la nature, et l'art en fait partie. Contrairement à William Wordsworth et Samuel Taylor Coleridge, Shelley s'ouvre sans angoisse à l'influence de l'Antiquité. Les découvertes archéologiques relativement récentes (marbres d'Elgin, Herculanum, Pompéi), les récits de voyages à Rome ou en Grèce, et la lecture de Winckelmann, qui trouve dans la statuaire de Praxitèle un idéal esthétique, éveillent sa curiosité pour l'art antique.
- 4 Lorsque Shelley traite d'intertextualité (Desset 2012), il ne fait donc généralement pas de distinction entre source littéraire et source transesthétique, qu'il s'agisse d'une peinture, d'une sculpture ou d'une œuvre architecturale. Le poète parle d'ailleurs de « portfolio » : « I have seen a quantity of things here [...] & my brain is at this moment like a portfolio of an architect or a printshop or a connoisseurs common place book¹. » Il va même jusqu'à dire des illustrations de *Faust* (1773-1774) par August Moritz Retzsch dans une édition de 1820 : « I fear it is the only sort of translation of which Faust is susceptible². »
- 5 Shelley ne s'inscrit donc pas dans le mouvement initié par Lessing qui s'oppose à l'*Ut pictura poesis* d'Horace (« poésie et peinture fonctionnent à l'identique », *Épîtres*, 30-18 av. J.-C.), bien qu'il soit conscient d'avoir affaire à des systèmes de signes différents (mots, couleurs, formes, matériaux, notes, cadre, mouvement). En étendant

la poésie aux arts visuels dans *A Defence of Poetry* (1821), il ne restreint pas la notion de texte ou de ce qu'il appelle « grammatical forms » (1977 : 483) au texte écrit, contrairement à Genette. Ce dernier ne devrait donc pas nous décourager lorsque, comme Lessing, il oppose le caractère spatial de la représentation visuelle à l'aspect temporel de la narration littéraire, ni lorsqu'il souligne les limites du critique littéraire en matière d'arts visuels et du critique d'art en matière de littérature (1982 : 435-445). En étendant la notion de texte aux œuvres d'art, comme le fait Roland Barthes, qui inclut même les « fragments de langage sociaux », bien qu'il distingue l'œuvre du texte (1989 : 372), il est possible de poser les questions de la transtextualité à propos de l'*ekphrasis* shelleyenne et ses allusions transesthétiques.

La transtextualité de Gérard Genette

- 6 L'intérêt de la transtextualité pour l'étude de l'*ekphrasis*, ce sont les TRANSFORMATIONS et les MODES D'IMITATION que Genette liste dans *Palimpsestes*, car ils permettent une véritable analyse textuelle guidée par des questions concrètes auxquelles le critique n'aurait pas forcément pensé. D'ailleurs, il y a deux transformations dans *Prometheus Unbound* qui occultent un peu les autres et notamment les emprunts aux arts visuels : dans sa préface (1977 : 132-136), Shelley dit lui-même avoir fait de Prométhée un héros moins orgueilleux, arrogant et violent, en substituant l'amour à la haine. Il a également refusé qu'il se soumette au tyran Jupiter, comme le faisait son homologue eschyléen. De fait, c'est ce que les critiques ont souvent privilégié dans leurs études intertextuelles, notamment Jens Martin Gurr (1998 : 71-81), bien que ce dernier soit allé un peu plus loin que la simple critique des sources, en donnant une motivation à ces transformations, « l'angoisse de l'influence » chère à Harold Bloom (1973 : 104, 151)³. Ceci correspond en effet à la dernière phase de l'étude transtextuelle, l'INTERPRÉTATION (Piégay-Gros 1996 : 46 et 83), qui fait suite à la CRITIQUE DES SOURCES, puis à l'ÉTUDE DES TRANSFORMATIONS ET DES MODES D'IMITATION. Dans le cadre de cette étude, l'interprétation prendra notamment en compte les fonctions de l'*ekphrasis* et des allusions transesthétiques.
- 7 Ces fonctions se chevauchent et sont hiérarchisées selon leur importance dans le texte. Elles peuvent être CONTRACTUELLES, lorsque les références transesthétiques ou un certain goût partagé ont une valeur de caution, comme dans les lettres italiennes du poète adressées à son ami Thomas Love Peacock ou comme l'allusion aux formes « phidiennes » et « praxitéliennes » de *Prometheus Unbound* (« Praxitelean », « Phidian », III, III, 165 ; IV, 112) ; ou bien une fonction rhétorique, comme l'*ekphrasis* au sens strict que Roland Barthes (1982 : 84) décrit comme un morceau de bravoure, ce qu'illustrent certains passages des lettres de Shelley ou son poème « On the Medusa of Leonardo da Vinci » (1819).
- 8 Ces fonctions sont DESCRIPTIVES lorsqu'elles permettent de concrétiser des personnages, tel le Prométhée chrétien inspiré d'un *Sauveur* (*Il Redentore*, ca. 1525) du Corrège (II, I, 73-74), ou de planter le décor antique grâce à des temples évoquant le Panthéon romain (IV, 111-121). Un certain réalisme ou effet du réel s'ensuit, tandis que l'*ekphrasis* permet de faire une pause dans la narration, à l'image de la description de l'Étranger de « The Colosseum » (1818) comparé à l'Antinoüs du Belvédère.
- 9 Les allusions transesthétiques peuvent aussi avoir une fonction MÉTAPHORIQUE ou symbolique, qu'il s'agisse de caractérisation, telle l'Asia anadyomène de *Prometheus*

Unbound (II, v, 20-31) incarnant la beauté et l'amour idéal, qu'il soit question de la fonction dramatique ou symbolique d'une œuvre d'art, comme le Colisée servant de refuge païen aux héros de « The Colosseum », ou encore qu'il y ait mise en abyme, à l'image de « On the Medusa of Leonardo », où le spectateur shelleyen devient le sujet de la peinture et où les animaux entourant la tête apparaissaient déjà comme des spectateurs (Desset 2011).

- 10 L'*ekphrasis* a également une fonction BIOGRAPHIQUE ET PROPÉDEUTIQUE lorsque Shelley cherche dans ses lettres italiennes à revivre une expérience esthétique et à goûter au plaisir de l'*ekphrasis*. La réécriture d'œuvres d'art constitue alors un laboratoire à images pour sa poésie ultérieure, la sculpture ou la peinture finissant même par disparaître derrière le principal motif figuratif retenu, telles les lèvres entrouvertes des peintures de Bologne ou des statues grecques ; outre le plaisir de l'*ekphrasis*, il peut s'agir pour le poète d'un exercice de style (ce qui se rapproche du morceau de bravoure évoqué plus haut), notamment dans « On the Medusa », où il transpose en vers le *chiaroscuro* italien, ou bien cela peut être le lieu d'une introspection, par exemple dans sa note à la *Niobé* de Scopas dont le portrait d'une mère faisant face à la mort de sa fille résonne au plus profond de lui (*Notes on Sculptures in Rome and Florence*, 1819-1820 ; Shelley 1988 : 353). On retrouve d'ailleurs cela dans sa description de la « Madonna Lattante » du Guide (*Madonna che allatta il bambino*, 1628-1630) dont il juge la beauté poignante et « pathétique » peut-être parce que Mary et lui viennent juste de perdre leur fille Clara.
- 11 Enfin, l'*ekphrasis* a une fonction DIDACTIQUE ou pédagogique quand elle constitue une sauvegarde virtuelle du patrimoine, comme ce peut être le cas d'un *Rapt de Proserpine* du Guide décrit par Shelley et dont il ne reste plus de trace, si ce n'est un dessin préparatoire (Colwell 1980 : 55-56) ; ou bien quand l'œuvre constitue un *exemplum*, voire un contre-exemple, à l'image du *Saint Bruno* du Guerchin vu à Bologne : « Why write books against religion when one may hung up such pictures [...] ? »
- 12 La transtextualité englobe plusieurs champs d'étude qui se chevauchent également : l'ARCHITEXTUALITÉ étudie le rapport entre un texte et les genres, en montrant en quoi certains tics ou codes génériques, comme le titre ou la longueur du texte, le rattachent à un genre précis. On peut par exemple se demander en quoi les statues de *Prometheus Unbound* et de « The Colosseum » évoquent l'art antique plutôt que l'art moderne, le classique plutôt que le baroque ? S'agit-il de sujets mythologiques ou bibliques, grecs ou romains ? Est-il question de groupes ou de sujets individuels ? C'est ainsi que le style massif, excessif et vulgaire, selon Shelley, du Bacchus de Michel-Ange, décrit dans les *Notes on Sculptures* (1988 : 352), trahit un style moderne chrétien dénigrant le paganisme gréco-romain. Au contraire, les formes douces, coulantes et androgynes de Prométhée réécrivent, dans l'acte II de *Prometheus Unbound*, les statues du beau style décrit par Winckelmann et représenté par Praxitèle, auquel renvoie l'épithète générique « praxitéliennes » évoquée plus haut. L'allusion même à ces statues contribue à faire du texte romantique une œuvre (néo-)classique. En même temps, l'absence récurrente de couleurs dans les descriptions de peintures et le mélange d'influences picturales et sculpturales dans la caractérisation des personnages, Prométhée encore, opacifient cette architextualité. Un idéal esthétique est exprimé, mais il renvoie aussi bien à la peinture qu'à la sculpture, pour lesquelles Shelley emploie le même discours. À un autre niveau, la préposition « on » du titre « On the Medusa » et le terme « Notes », bien qu'il ne soit pas forcément du poète, peuvent signaler le genre de l'*ekphrasis*.

- 13 La PARATEXTUALITÉ concerne tout ce qui entoure un texte, de près, comme le titre, la préface, les notes et les illustrations (péritexte), comme de loin, tels les lettres, les critiques et surtout les avant-textes (épitexte). Le titre de l'œuvre joue donc de nouveau un rôle important ici, de même que le nom de l'artiste, ainsi qu'on peut le voir dans « On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery », la date en dessous du poème (« 1819 ») achevant de contextualiser le tableau. Le titre de l'*ekphrasis* se fait alors miroir du titre ou de la légende donné à la peinture par le peintre, le critique d'art ou le conservateur, si bien qu'on se trouve déjà ici dans la transposition d'art. L'*ekphrasis* peut en outre s'accompagner d'une reproduction de l'œuvre. Shelley souhaitait en effet que le portrait *La Cenci* (vers 1662) de Guido Reni figure au côté de l'*ekphrasis* apparaissant dans la préface de sa tragédie *The Cenci* (1819)⁵. Le lecteur peut alors comparer la description avec l'œuvre originale ou, tout simplement, mieux se représenter l'héroïne. Comme pour les illustrations d'une œuvre, celles de *Faust* par exemple, ceci crée un dialogue entre le texte, l'*ekphrasis* et le tableau reproduit dans le péritexte. D'un point de vue véritablement transtextuel cette fois, la paratextualité permet aussi d'analyser le lien entre l'avant-texte, souvent en prose (notes, lettres), et l'allusion poétique, afin de voir ce qu'il reste de la première *ekphrasis* et en quoi cela nourrit le langage figuratif du poète.
- 14 La MÉTATEXTUALITÉ s'intéresse aux commentaires faits sur un texte, qu'ils se trouvent dans le paratexte (préface, critiques, etc.) ou dans un texte qui le réécrit tout en émettant un avis dessus. Les nombreux commentaires que fait Shelley dans ses *Notes on Sculptures* sont ainsi métatextuels ou « métaesthétiques ». Ils vont de la critique quasi systématique de la restauration moderne aux remarques plus subjectives concernant la Lédé de la note 54 et les seins de la Vénus anadyomène de la note 33 : « Leda with a very ugly face. I should be a long time before I should make love with her » ; « the virgin Mary might have this beauty, but alas!... » (1988 : 351, 348). On pourrait en fait considérer toute l'*ekphrasis* comme réécriture métatextuelle de l'œuvre d'art.
- 15 L'HYPERTEXTUALITÉ renvoie à la réécriture implicite d'un texte, notamment les allusions et certaines parodies, et l'on pourrait considérer l'INTERTEXTUALITÉ proprement dite, comme une hypertextualité plus explicite, puisqu'elle concerne les citations avérées (Genette 1982 : 8). L'intertextualité renverrait ici à la désignation précise de telle ou telle statue ou peinture, comme dans « On the Medusa », tandis que l'hypertextualité inclurait les allusions plus implicites, comme celles de *Prometheus Unbound* au Christ du Corrège et du Guide, à la Vénus anadyomène de Praxitèle et de Botticelli, ou encore à la Fortune du Guide et de l'arc de triomphe de Titus.
- 16 La conception même de chacune de ces catégories constitue une première série de questions, mais le cœur de la transtextualité reste l'hypertextualité (et l'intertextualité), qui permet d'analyser l'imitation et la transformation d'un texte en un autre. En ce qui concerne la réécriture transesthétique, l'intérêt est une nouvelle fois d'étudier l'imitation d'une œuvre d'art et sa transformation en texte ou dans le texte.
- 17 Il est déjà question d'IMITATION lorsque l'on reconnaît dans un texte une œuvre servant de source : ce sont bien les éléments imités, que l'on appellera ici « motifs », qui permettent de reconstruire la source, lorsque celle-ci n'est pas clairement désignée. La sélection même de ces éléments est une forme d'imitation, mais une imitation qui va de pair avec la transformation, puisque la sélection ne restitue l'œuvre que partiellement. Bien que Genette (1982 : 303) liste cela parmi les transformations hypertextuelles, on

peut aussi parler d'imitation lorsque le poète « contamine » telle œuvre avec une autre ou lorsqu'il « annexe » un élément plus isolé d'une autre œuvre d'art pour compléter la précédente : c'est le cas du Christ sauveur du Corrège qui, non seulement, contamine de manière transesthétique le Prométhée d'Eschyle au sein de *Prometheus Unbound*, mais est lui-même contaminé par la *Crucifixion des Capucins* du Guide (1617), qui lui fournit les motifs « azure night » et « pale, wound-worn limbs » (II, I, 62-63).

- 18 Genette évoque en outre les différents régimes d'imitation et de transformation. Le pastiche, qui consiste à reprendre des tics stylistiques ou génériques, pratique donc également architextuelle, peut être sérieux, comme c'est généralement le cas dans l'intertextualité et l'*ekphrasis* shelleyennes, ou ludique et/ou satirique, notamment dans les parodies (sujet bas, style noble) et les travestissements burlesques (sujet noble, style bas)⁶. Le pastiche peut aussi être plus ou moins frauduleux, lorsqu'il est question de forgerie, d'apocryphe ou de plagiat. Difficile cependant de parler de cette dernière catégorie lors du passage d'une œuvre d'art visuelle à une œuvre littéraire. Il est peu pertinent de considérer que Shelley plagie Guido Reni lorsque, dans *Prometheus Unbound* (II, IV, 129-141), il modèle les Heures en partie sur *L'Amour restreignant la Fortune* (1637), sans citer cette source. D'ailleurs, il ne fait ici que reprendre des « tics » ou motifs esthétiques sélectionnés dans l'*ekphrasis* de sa lettre de Bologne (longue chevelure flottant dans le vent, regard tourné vers le poursuivant, écho des Fortunes de l'arc de Titus), où il mentionnait bien le nom de l'artiste⁷. Le plagiat ou même le pastiche ne peuvent véritablement renvoyer ici qu'à l'imitation plus ou moins frauduleuse de l'*ekphrasis* d'un autre auteur, par exemple Winckelmann. Stephen Cheeke (2003 : 5) écrit ainsi que Shelley a « paraphrasé » la description du *Laocoon*, ce qui n'est cependant pas tout à fait exact.
- 19 Bien que Shelley se soit essayé à la forgerie, ses poèmes de jeunesse « traduits de l'allemand », et à la parodie mixte, qui hésite entre parodie et travestissement, notamment *Oedipus Tyrannus, or Swellfoot the Tyrant* (1820), ce n'est que très rarement qu'il parodie une œuvre d'art. Ainsi, dans sa note à Leda, le commentaire presque grivois renverrait à un travestissement métatextuel transformant la mère d'Hélène et des Dioscures en laideron aussi repoussant qu'une prostituée d'Oxford ou que l'androgynie Elizabeth Hitchener⁸. En prenant le contre-pied du critique d'art « sérieux », il travestit aussi ce dernier. Quant au « Temple de la Famine » de Swellfoot (I, I, *incipit*), avec sa « magnifique » architecture d'os et de crânes, et ses porcs affalés sur les marches, il s'agit autant d'une parodie d'édifice antique, voire de *L'École d'Athènes* (1508-1511) de Raphaël, que de l'*ekphrasis* d'un critique d'art ou d'un guide touristique. Mais généralement, Shelley est sérieux, et ce n'est donc que lorsqu'il ne l'est pas qu'il est intéressant de le noter.
- 20 Genette considère ensuite deux types de transformations, formelles et thématiques. Ces deux catégories ne sont pas étanches, une transposition formelle n'étant pas sans conséquence sur les transpositions thématiques, et inversement.
- 21 En ce qui concerne les TRANSFORMATIONS FORMELLES, on passera bien entendu sur le changement de médium, pour évoquer directement la versification, par exemple, même si Genette songe avant tout au passage de la prose à la poésie : en effet, quelle est l'incidence du choix de la poésie sur *La Tête de la Méduse* (vers 1600) dans « On the Medusa » et de la prose sur le Colisée dans « The Colosseum » ? Il est également pertinent de considérer la traduction, puisque Shelley emploie le terme à propos des illustrations de *Faust*. D'ailleurs, il réécrit en anglais des œuvres d'art italiennes,

romaines et grecques, y compris leurs inscriptions et légendes, et anglicise notamment le nom des dieux représentés (« Venus Anadyomene » au lieu d'« Aphrodite Anadyomene »). Les transformations formelles les plus intéressantes restent néanmoins la sélection et l'omission⁹ de détails, même si elles sont inévitables, puisqu'il n'est pas possible de tout décrire et que c'est généralement un détail particulier, le *punctum* dont parle Roland Barthes à propos de la photographie (1980 : 49), qui va retenir l'attention du spectateur et être ainsi « imbibé¹⁰ ». Ainsi, les simples allusions se limitent généralement à deux ou trois motifs, tels que les lèvres entrouvertes, et les notes à une ou deux remarques, comme celle concernant Léda (condensation). Néanmoins, une réduction ou une augmentation de l'œuvre d'art par la suppression ou l'addition de détails (couleur, courbe, personnage, longueur de la description, multiplication d'adjectifs, contamination d'un élément hétérogène – on ne parle pas, bien sûr, de la taille respective d'une statue et d'une page !), comme l'excision de certains animaux de *La Tête de Méduse* ou l'omission de la moitié basse de *Il Redentore*, qui, du coup, devient une « demi-figure » (« a half-figure »), sera souvent révélateur et se répercutera sur le plan thématique. C'est aussi au sein de ces transformations formelles que l'on peut analyser la transposition d'art.

- 22 À mi-chemin entre les deux types de transformations, formelles et thématiques, James Heffernan (1993 : 5) parle du caractère « obstétrique » de l'*ekphrasis*, qui développe l'instant prénatal représenté, en racontant ce qui s'est passé avant, pendant ou après. Cette « prosopopée » (6, 22, 44), l'œuvre muette se mettant alors à parler et à expliciter le non-dit, rejoint la narrativisation de Genette et la continuation, suite allographe, qui peut être analeptique, elliptique, paraleptique ou proleptique, selon qu'elle raconte ce qui s'est passé avant, pendant, parallèlement à ou après cet instant. L'*ekphrasis* contamine alors généralement l'œuvre d'art par une source littéraire faisant autorité, comme Apollonios de Rhodes dans la note 26 « An Apollo » (Shelley 1988 : 347). Toutefois, s'il arrive à Shelley de raconter ce qui va se passer après, comme la transformation de Niobé en source dans la note correspondante (353), la prosopopée consiste généralement chez lui à indiquer ce que l'œuvre ou le personnage « exprime ». Le terme « express » et ses dérivés sont en effet récurrents, et ils permettent à Shelley de révéler, par exemple, les angoisses et la détresse sous le marbre et la couche de peinture, ou de faire de ces œuvres des « personnifications » de concepts plus ou moins abstraits comme le « désir superficiel » (« superficial desire » dans la note « Venus Anadyomene », 348). Plus encore que de prosopopée, on pourrait parler de ventriloquie.
- 23 Les TRANSFORMATIONS THÉMATIQUES concernent la diégèse (géographie, contexte historique et social, personnages, âge, sexe, etc.), le symbolisme (revalorisation d'un motif, dévalorisation d'un autre, « transvalorisation » ou point de vue opposé, portée différente de l'image et du récit, souvent due au changement de contexte extratextuel, ce que Genette appelle « parodie minimale », « transmotivation » ou nouvelle motivation d'un personnage) ou encore la transmodalisation « intra-modale » (nouvelle répartition des rôles, de la focalisation, de la parole, ici muette). Ainsi, dans *Prometheus Unbound*, le Panthéon romain est transposé dans le soleil de l'acte III (iv, 110-118), et le temple napolitain de Pluton au bord du lac Averno dans un Orient hellénisé et mythique (iii, 159-166) ; ou encore, les formes coulantes du Prométhée chrétien (II, i, 71-75) en font un équivalent masculin de la Vénus anadyomène que Shelley décrit dans sa note, et pas seulement un Christ. L'expansion formelle peut elle-

même être due à l'ajout d'éléments diégétiques ou symboliques, ou encore aux commentaires métatextuels, comme la comparaison avec une autre œuvre, énième contamination. Shelley invoque ainsi à plusieurs reprises l'Apollon du Belvédère comme référence esthétique dans ses *Notes on Sculptures* (n° 33, 60 et peut-être 40). L'intrusion plus ou moins explicite du spectateur shelleyen ou d'éléments autobiographiques y contribue également : comme dans « On the Medusa », où l'observateur (« gazer », v. 10) est changé en pierre, le spectateur shelleyen devient alors élément du spectacle décrit. Ainsi, dans la note 29 « Bacchus and Ampelus » (1988 : 347), l'homosexualité qui se dégage du groupe lui rappelle une tendre amitié de jeunesse, et c'est alors autant le dieu gréco-romain que le poète anglais que l'on voit marcher bras dessus, bras dessous avec son jeune camarade. Bien évidemment, ces transformations ne sont pas exhaustives et l'analyse de l'*ekphrasis* en suggérera d'autres.

- 24 Un bon exemple de transformation thématique est la note 2, « The Laocoön », dans laquelle Shelley décrit une copie du groupe d'Agésandre faite par Baccio Bandinelli et exposée à la Galerie des Offices (Murray 1983 : 169). Une étude transtextuelle montre déjà que le poète imite l'*ekphrasis* que donne Winckelmann, d'abord dans ses *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la peinture et la sculpture* (1755, traduit en anglais par Henry Füssli), puis dans *L'Histoire de l'art*. Il lui emprunte certaines expressions et certains motifs, dont l'angoisse concentrée au-dedans, mais il transforme également le groupe en en donnant une lecture personnelle. Une étude croisée des deux textes et du groupe montre ainsi qu'il recadre ce dernier, en faisant du personnage focal, non plus le père, mais le fils aîné. L'amour paternel dont parle Winckelmann laisse place à l'amour filial (« the excess of the filial love »), et c'est désormais le fils qui tente de réconforter le père (« not uttering any unbecoming complaint, or prayer or lamentation [...] but addressing words of consolatory tenderness to his unfortunate parent », 1988 : 344). Cette revalorisation est aussi une transmodalisation, les paroles muettes étant données par le ventriloque Shelley au fils et plus au père, qui se contente de se lamenter sur son propre sort, « qu'il n'a point mérité » (Winckelmann 1801-1803, II : 293). Quel que fût le point de vue d'Agésandre, cette revalorisation de Shelley par rapport au texte de Winckelmann, mais aussi par rapport au groupe, au centre duquel se trouve Laocoon, donne un point de vue peut-être moins orthodoxe, le fils se substituant au père, et on sait à quel point les relations père-fils sont problématiques dans la vie et l'œuvre de Shelley¹¹. Dans ses lettres, on voit aussi le poète se concentrer parfois sur les personnages marginaux ou périphériques, comme les *putti* de Franceschini et les saints entourant le Christ du Guide dans la lettre de Bologne, ou les Victoires sur l'arc de triomphe de Titus qui éclipsent tout le reste (Shelley 1964, II : 50-51, 86).
- 25 On se rend cependant compte que, de même qu'une étude transtextuelle complète ne peut parfois pas faire l'impasse sur l'influence des arts visuels, de même une étude transesthétique ne peut ignorer les contaminations de la littérature. Il ne s'agit d'ailleurs pas seulement de références à Homère, Ovide ou Virgile pour développer l'instant prégnant et raconter ou identifier le mythe représenté par l'œuvre d'art. Shelley a aussi recours au discours esthétique d'autres critiques d'art, au premier rang desquels figure Winckelmann, dont il traduit notamment les termes « coulant » (« flowing »), « doux » (« soft », « sweet », « tender ») et « contenu » (« swallowed up »). Il arrive en outre que l'*ekphrasis* soit en partie fictive – ou « notionnelle » selon John Hollander (1988 : 209) – et qu'il réécrive en fait une statue de mots. En effet, sa description de Mercure dans *Prometheus Unbound*, « With golden-sandalled feet, that

glow / Under plumes of purple dye / Like rose-ensanguined ivory » (I, 319-321 ; 1988-2011, II : 495), réécrit notamment *L'Énéide* (-29-19) de Virgile : « As when one stains [violaverit] Indian ivory [ebur] with crimson [sanguino] dye [...] » (XII, 67-70 ; 1967 : II, 302-303). Le poète n'a pas forcément vu une telle statue et ne fait alors que réécrire un texte. C'est la principale limite de l'analyse transesthétique, mais elle se retrouvait aussi dans l'étude transtextuelle proprement dite, où on ne peut jamais être sûr des sources réelles d'un auteur, ou de ce qui relève de l'imitation consciente et inconsciente.

- 26 D'autre part, il existe de nombreux avant-textes, souvent en prose, qui servent de « tampon » entre l'œuvre d'art décrite et le poème ou le récit qui y fait à nouveau référence. C'est le rôle joué par les lettres sur la peinture et l'architecture et par les notes sur la sculpture. Si la réécriture transtextuelle prime alors sur la réécriture transesthétique, qui a véritablement lieu dans ces avant-textes, il est toujours question d'*ekphrasis* dans le texte final, puisque, à moins que le poète ait totalement oublié l'œuvre, il en réécrit également le souvenir. Néanmoins, du fait que ce souvenir soit plus diffus, de nouveaux éléments peuvent surgir, qu'ils soient le fruit de l'imagination du poète, d'une nouvelle contamination ou bien d'une nouvelle transformation de l'œuvre d'art ou de l'*ekphrasis* originale, à l'image du Prométhée christique de l'acte II, qui intègre des éléments de la peinture du Corrège, de celle du Guide mais aussi de la sculpture antique en général étudiée par Winckelmann et enfin des effets de luminosité et de spiritualisation de la matière propres à la poésie de Shelley.
- 27 Malgré les différents systèmes sémiotiques en présence, les doutes que l'on peut avoir sur les sources, esthétiques et littéraires, du poète, et le degré de réécriture, qui peut parfois prendre la forme d'une simple allusion, la transtextualité de Genette s'avère très utile ici, car elle nous permet de poser de nombreuses questions sur l'*ekphrasis* et de mettre ainsi en évidence de nombreuses transformations. Cet outil enrichit l'analyse textuelle et prosodique, et il s'enrichit lui-même par sa capacité à se combiner avec d'autres outils d'analyse, tels que l'étude de la transposition d'art.

Transposition d'art

- 28 Dans *Mythologie et intertextualité* (1987), Mark Eigeldinger définit la transposition d'art comme « écriture à la manière de la peinture » ou de la sculpture, c'est-à-dire « [...] l'évocation de l'œuvre plastique, de ses contours et de ses couleurs, fixés par les moyens de l'écriture » (90, 99). James Heffernan parle aussi de « pictorialisme », « la représentation du monde à l'aide de techniques picturales » ou sculpturales (1993 : 3, 6, 22, 44, je traduis). Les études de la transposition d'art font en fait la synthèse de la thèse de l'*Ut pictura poesis* et de son antithèse, puisqu'il s'agit notamment de voir comment un système sémiotique se substitue à un autre dans la représentation textuelle d'une œuvre d'art.

Sémantisme et effets de sens

- 29 L'ISOTOPIE choisie par le poète peut déjà évoquer l'art de peindre et de sculpter : l'abondance de mots renvoyant à la couleur et au clair-obscur ou aux matériaux et aux formes fera ressortir la dimension picturale ou sculpturale de la description, de même que des termes renvoyant aux sons (instruments, tons, etc.) évoqueront, avec la

prosodie, une musique, l'imagination du lecteur faisant le reste. Dans sa lettre sur les peintures de Bologne, Shelley parle ainsi de couleur (« colour », « hue »), dont certaines ne se trouvent que très rarement dans sa poésie, comme « orange » (« Christ Beatified ») et les synesthésiques « hazel » et « chestnut » (« Guido's Fortune »). Mais c'est généralement le clair-obscur ou *chiaroscuro* italien qui donne à ses ekphrasis un aspect pictural, notamment dans « On the Medusa », où l'on rencontre les termes « dark », « darkness », « light », « dazzling » ou encore « glare », qu'il transpose aussi sur un plan plus abstrait, les termes « horror » et « loveliness » se mélangeant également de manière harmonieuse. Le poète peint avec des couleurs spirituelles et le verbe « thrown » au vers 14 suggère alors le coup de pinceau : « 'Tis the melodious hues of beauty thrown / Athwart the darkness and the glare of pain » (v. 14-15, 1988-2011, III : 221-223).

- 30 Shelley n'utilise cependant pas de termes techniques en peinture, se limitant à « attitude » et « lineaments », termes relevant également de la statuaire. Plus à l'aise, comme il l'admet lui-même¹², avec la sculpture et l'architecture, il en emploie davantage dans ses lettres, comme l'« attique » (« attic ») de la basilique Saint-Pierre de Rome, le « *Giallo antico* » du Panthéon romain, les « laquearis » des coupoles effondrées dans le Forum romain, les « hauts-reliefs » (« alto relievos ») pour l'arc de Titus¹³, la chlamyde (« chlamys ») ou manteau grec de l'Étranger décrit comme une statue dans « The Colosseum » ou encore le ciseau utilisé pour sculpter le *Laocoon* (« chisel »), termes qui complètent les plus génériques « ivory » (Mercure dans *Prometheus Unbound*), « marble », « granite », notamment égyptien, et les winckelmanniens « undulating », « flowing », « soft » ou « full » désignant une statue du beau style grec dans les *Notes on Sculptures* et les poèmes qui s'en inspirent. Le lecteur voit alors l'œuvre se constituer dans le texte.
- 31 Par ailleurs, Shelley et ses contemporains utilisent souvent les termes « paint », « painting » ou « picture », non pas forcément pour décrire un tableau particulier, mais pour donner une dimension picturale ou pittoresque à un visage ou un paysage. Dans *The Monk* (1796), par exemple, Matthew Gregory Lewis écrit, après avoir fait allusion à la Vénus de Médicis servant de comparaison à son héroïne Antonia : « [...] a figure more beautiful than fancy's pencil ever drew » (1998 : 237). Shelley en fait de même à propos de Milton dans *A Defence of Poetry*, où c'est *Paradise Lost* (1667) qui se fait peinture :
- He mingled as it were the elements of human nature, as colours upon a single pallet, and arranged them into the composition of his great picture according to the laws of epic truth; that is, according to the laws of that principle by which a series of actions of the external universe and of intelligent and ethical beings is calculated to excite the sympathy of succeeding generations of mankind. (1977 : 498-499)
- 32 On le voit à nouveau, Shelley se range davantage du côté de l'*Ut pictura poesis*.

Prosodie et effets de son

- 33 À un niveau plus PROSODIQUE et synesthésique, le rythme et la répétition de sonorités, grâce aux assonances, aux allitérations et aux rimes, pourront se substituer à des couleurs (synopsie) et des coups de pinceau, ou bien à des matières et des coups de ciseau, suggérant alors autant l'œuvre que son exécution. Shelley parle bien de couleurs « chaudes » dans sa lettre de Bologne (« Madonna Lattante » et « Fortune » du Guide, *putti* de Franceschini). Des sons (/t/, /d/, /kr/) ou un rythme (spondée, trochée) pourront ainsi évoquer la dureté ou la taille d'une statue, par exemple dans

« Ozymandias » (1817), qui fut en partie inspiré à Shelley par une citation de Diodore de Sicile et par des illustrations de vestiges égyptiens (Richmond 1962 : 68-71) : les allitérations en /t/ et /k/ de « Two vast and **trunkless** legs of **stone** / **Stand** in the desert » (2-3) et « Round the decay / Of that colossal **Wreck** » (12), que complètent les termes « antique », « sunk », « wrinkled », « cold command », « sculptor », « mocked », « Kings of Kings », « Look » et « Works », évoquent la dureté de la pierre et du pharaon, tandis que les fricatives de « Half sunk a **shattered** visage lies, whose **frown** » (4) suggèrent, non sans ironie, sa fragmentation et donc la relativité du pouvoir. En revanche, les trochées « Stand in » (3), « Tell that » (4), « Look on » (6) et « Nothing » (7) évoquent davantage la parole impérieuse d'Ozymandias, mais elles auraient pu convenir aussi à la description de l'artiste sculptant sa statue. C'est aussi l'évocation sémantique (« stone » et « graven » dans la deuxième strophe, « rock[s] » et « solid » dans la troisième) et prosodique de la pierre (les rimes en « -ock » de la deuxième, les allitérations en /k/ de la quatrième) qui transforme la peinture attribuée à Léonard de Vinci en statue dans « On the Medusa », notamment dans la deuxième strophe et l'avant-texte suivant :

It is a **trunkless head**, and on its features
 Death has met life, but there is life in death,
 The blood is **frozen** – but unconquered Nature
 Seems struggling to the last – without a breath
 The **fragment** of an **uncreated creature**. (1988-2011, III : 218-219)

- 34 D'ailleurs, les termes « life » et « struggling », auxquels s'opposent « death » et « uncreated », animent la figure de la même manière que le font les termes « express », « flow » ou « burn » dans les *Notes on Sculptures*.

- 35 Autre exemple romantique de transposition d'art, le poète John Keats, qui parle de « stationing » ou « statu[a]ry » (2003 : 525) à propos des figures « statuesques » de Milton dans *Paradise Lost* (1667, ex : VII, 420-423). Il s'agit d'une description de personnages dont le figement au sein d'un décor évoque une statue ou une peinture ; le poète épique se fait de nouveau peintre ou statuaire. Keats lui-même, dans « Hyperion. A Fragment » (1818), fait de Saturne une statue, en le représentant immobile et silencieux (« Sat », « quiet as a stone », « Still »), en évoquant, grâce aux prépositions spatiales, l'espace en trois dimensions, avec profondeur de champ (« round about », « Deep in », « Far sunken from »), et en recourant à des mots (« grey », « stone ») et des sons (/d/, /p/, /t/) évoquant l'apparence et la dureté de la pierre, tandis que les fricatives /f/ et /θ/ suggèrent soit l'effritement, soit le vent dans les feuilles pourtant aussi immobiles que dans un tableau :

Deep in the shady sadness of a vale
 Far sunken from the healthy breath of morn,
 Far from the fiery noon, and eve's one star,
 Sat grey-haired Saturn, quiet as a stone,
 Still as the silence round about his lair;
 Forest on forest hung above his head
 Like cloud on cloud. No stir of air was there, [...]. (v. 1-7, 2003 : 283)

- 36 En installant également le Titan dans un décor constitué de plusieurs couches (ciel/vallée/forêt/clairière, puis « Forest on forest », « cloud on cloud ») évoquant Nicolas Poussin ou Claude Lorrain (Jack 1967 : 162-163), en tout cas un cadre naturel où s'affrontent ombre (« Deep », « shady », « eve[ning] ») et lumière (« morn », « fiery noon », « star »), Keats présente aussi son personnage à la manière d'un peintre.

- 37 On retrouve cela dans la description du Char de l'Esprit de la Terre dans le quatrième acte de *Prometheus Unbound*. Bien que Shelley ne fasse pas référence à une peinture, il en suggère néanmoins une, du fait de l'évocation de couleurs et de formes (« Purple », « azure », « green », « golden », « sphere », « orbs », « shapes »), de l'insistance sur la transparence (« inter-transpicuous », « crystal »), ce qui renforce la dimension visuelle, tandis que la prosodie et les références aux sons (« loud... harmony », « music », « words ») évoquent pour certains critiques Beethoven (Zillman 1959 : 424, n. 52) :

And from the other opening in the wood
 Rushes, with **loud** and **whirlwind harmony**,
 A **sphere**, which is as many thousand **spheres**,
Solid as crystal, yet **through all its mass**
 Flow, as **through empty space, music and light** :
 Ten **thousand** orbs **involving and involved**,
Purple and azure, white and green and golden,
Sphere within **sphere**; and every space between
 Peopled with unimaginable **shapes**,
 Such as ghosts **dream dwell** in the **lampless deep**,
 Yet each **inter-transpicuous**; and they whirl
 [...]
Kindling with mingled sounds, and many **tones**,
Intelligible words and music wild.
 With mighty whirl the multitudinous Orb
Grinds the bright brook into an **azure mist**
 Of elemental subtlety, like **light**;
 And the wild **odour** of the **forest flowers**,
The music of the living grass and air,
 The **emerald light** of **leaf-entangled beams**,
 Round its intense, yet self-conflicting speed,
 Seem kneaded into one aerial mass
 Which **drowns the sense**. [...] (IV, 236-261 ; 1988-2011, II : 626-628)

- 38 Peinture et musique sont en effet étroitement liées dans cette célébration synesthésique du renouveau du monde qui convoque également le toucher et l'odorat. L'assonance en /o/ et la lettre <o> du premier vers rendent visible l'entrée de la forêt, mais l'on pourrait tout aussi bien parler de l'ouverture d'une symphonie par les instruments à vent et les cuivres. Les allitérations en /s/, /l/ et /m/ suggèrent le mouvement de la sphère, qui s'oppose donc en partie au « stationing » de Keats, même si l'on retrouve l'idée de décor sylvestre à la Poussin servant de cadre à la sphère, sans compter la présence pittoresque d'une rivière. D'autre part, les allitérations en /p/ et /d/ confèrent à la sphère la dureté nécessaire à lui donner forme tangible. Mais on est davantage dans la peinture et la musique que dans la statuaire, même si le toucher n'est pas absent, les verbes « kneaded » et « grinds » ainsi que l'adjectif « solid » renvoyant au moulage. La répétition des mots « sphere », « involve » ou « through » évoque la répétition de notes ou de thèmes en musique ou bien le geste répétitif de l'artiste, les coups de pinceau. Le vers « Purple and azure, white and green and golden », du fait de la coordination et de la trochée du début, combine plus étroitement encore les différents coups de pinceau et l'accélération soudaine et épique d'une symphonie (encore les cuivres ?). À travers ce mélange de sensations, Shelley reproduit en outre l'immédiateté d'une œuvre visuelle, où l'on voit presque tout d'un coup d'œil, alors que le langage est soumis à sa linéarité, même si un mot, surtout dans un poème, évoque plusieurs choses à la fois, un sens et un son, ou plusieurs sens lorsqu'il est polysémique. Au passage, on constate aussi que tout, même la sphère « solide comme le cristal », se

dissout dans cette peinture (« elemental subtlety », « aerial mass »), ce qui fait écho aux peintures décrites par Shelley dans sa lettre de Bologne ou même à certaines statues transformées en esprits intangibles, par exemple le Ganymède des *Notes on Sculptures* (note 36, 1988 : 350). Ceci fait quelque peu obstacle à la transposition d'art, qui recherche avant tout la tangibilité, mais cette dissolution est typique de la poésie de Shelley.

- 39 Le *sfumato* du Corrège et de Léonard de Vinci consiste à superposer plusieurs couches de peinture pour créer un effet de flou, de douceur ou de « fumée », par exemple dans *La Joconde* (vers 1503). On retrouve cela dans *La Tête de Méduse*, dans le paysage lointain indistinct, mais aussi sur le visage de la Gorgone, où la lumière semble poindre sous la peau et où l'on distingue le décor à travers son dernier souffle, représenté par une légère vapeur. Les métaphores que le poète introduit par « It is » (v. 9, 14, 33) ou le coordonnant « and » (v. 15, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 30, 31) pour tenter de la décrire dans « On the Medusa » sont autant de couches de peinture qui se recouvrent au fil du poème et qui, finalement, rendent cette femme plus floue, le poète hésitant entre beauté et horreur, entre belle victime et monstre terrible. Le poète reprendra cette technique dans *Epipsychidion* (1821), où, après avoir comparé Emily à l'*Hermaphrodite endormi* d'Andrea Bergondi dans un avant-texte, il tentera de la peindre avec des mots et des métaphores pour arriver au même résultat de flou, qui le fait se lamenter : « [...] I measure / The world of fancies, seeking one like thee, / And find – alas! mine own infirmity » (v. 69-71, 1977 : 375).

Forme de l'*ekphrasis*

- 40 « Hyperion. A Fragment » de Keats imite aussi la sculpture antique par sa forme, inachevée, ce que l'on retrouve souvent à cette époque, marquée par la découverte des ruines d'Herculanum et de Pompéi et par les bas-reliefs arrachés par Lord Elgin au Parthénon. Le problème qui se pose alors est de savoir si c'est de façon délibérée que le poète a donné une forme de fragment à son poème ou si elle résulte simplement d'un abandon. « Ode on a Grecian Urn » (1818), lui, est achevé, mais Grant F. Scott (1990 : 135-136) montre comment l'emploi de dactyles, d'enjambements, de césures, de tirets et d'une syntaxe compliquée imitent de façon plus délibérée l'effritement, même si l'urne (ou les urnes) qui sert de modèle est bien conservée.
- 41 De même, le sonnet « Ozymandias », du fait de sa strophe unique, évoque le bloc à demi enfoui dans le sable représentant Ramsès II, et les *Notes on Sculptures* de Shelley autant de petits fragments antiques réunis au sein d'un « musée de mots », pour reprendre le titre du livre de James Heffernan. Les éditeurs posthumes, Thomas Medwin et Mary Shelley, puis Harry Buxton Forman, qui, comme E. B. Murray l'a montré, ne nous simplifie guère la tâche, poursuivent alors la transposition d'art en restaurant l'œuvre, soit en lui ajoutant un titre (« Critical Notices », « Remarks » puis *Notes on Sculptures*), soit en recollant avec plus ou moins de bonheur des parties parfois hétérogènes, telle la strophe « additionnelle » de « On the Medusa », en fait deux fragments distincts réunis par Neville Rogers (1961 : 8) et pouvant tout aussi bien être des avant-textes du poème que de nouvelles tentatives d'*ekphrasis* (Shelley 1988-2011, III : 221). Si ce poème ne renvoie pas à un fragment antique, ses strophes se font l'écho de la tête décapitée, du fait des lacunes du texte (plusieurs mots manquent), de difficultés syntaxiques et du sentiment d'insatisfaction de la part du poète, qui s'y reprend à plusieurs fois pour la

décrire. Cependant, comme on l'a vu, le poète la transforme aussi en sculpture et, de même que Keats utilise probablement des fragments distincts d'urnes pour renvoyer de manière plus générique à un fragment antique, Shelley décrit la Gorgone et donc la peinture comme « The fragment of an uncreated creature ». Kelvin Everest, dans son édition du poème, va même jusqu'à proposer un autre agencement des strophes, qui sont autant de fragments épars de la statue picturale.

- 42 Outre la fragmentation du poème, le titre et la date de composition du texte peuvent être présentés de sorte qu'ils encadrent le poème, et c'est de nouveau le cas de « On the Medusa » dans l'édition de Mary (1839 : 250). Charles Baudelaire ([1868] 1962 : 101, 246) écrit que le sonnet, de par sa structure concise et compacte, dont la vision est presque instantanée, « est le meilleur compte rendu d'un tableau », et Grant F. Scott (1990 : 135) établit un lien privilégié entre le sonnet et les fragments antiques, puisque, comme Anne Janowitz le rappelle, le sonnet a traditionnellement pour fonction d'immortaliser ce qui est éphémère (« to bestow a memorializing immortality upon the transient objects of love and power », 1984 : 488). C'est en tout cas la forme choisie par Shelley dans « Ozymandias » pour décrire la tête à demi enfouie dans le sable représentant Ramsès II.

- 43 Au sein du poème cette fois, par exemple dans « On the Medusa » et les notes de Shelley au Laocoon et à la Vénus anadyomène, la syntaxe complexe qui enchaînent indéfiniment les propositions fait écho, dans les deux premières *ekphraseis*, aux serpents emmêlés de la chevelure gorgonéenne et à ceux qui enlacent le père et ses fils, et, dans la dernière, aux lignes et courbes de la déesse coulant les unes dans les autres :

Her lips which are without the sublimity of lofty and impetuous passion like... or the grandeur of enthusiastic imagination like the Apollo of the Capitol, or an union of both like the Apollo Belvedere, have the tenderness of arch yet pure and affectionate desire, and the mode in which the ends are drawn in yet opened by the smile which forever circles round them, and the tremulous curve into which they are wrought by inextinguishable desire, and the tongue lying against the lower lip as in the listlessness of passive joy, express love, still love. (« 33. Venus Anadyomene », 1988 : 348)

- 44 À l'inverse, l'emploi de la parataxe juxtaposant des motifs, plutôt que de les lier de manière logique ou causale et donc linéaire, peut rendre le caractère spatial et immédiat de l'œuvre d'art. Certaines figures de style reposant sur la symétrie ou le parallélisme, comme le chiasme ou l'antimétabole, donneront également un aspect visuel au poème, à l'image du célèbre « Beauty is truth, truth beauty » de Keats dans « Ode on a Grecian Urn » (Heffernan 1995 : 115). Dernier exemple, Shelley mentionne quelques-uns des animaux qui encadrent et observent la tête de la Méduse dans la peinture ; mais peut-être aurait-il pu les disposer dans deux strophes distinctes, de part et d'autre de celle décrivant la tête, pour reproduire cette mise en abyme de spectateurs intradiégétiques. Pour que des strophes puissent constituer un cadre, elles doivent être similaires d'un point de vue prosodique, thématique ou typographique. Le « Jabberwocky » de Lewis Carroll dans le premier chapitre de *Alice Through the Looking Glass* (1871), avec sa structure en miroir (première et dernière strophes identiques, seconde et avant-dernière en style direct, les trois centrales renvoyant à l'action proprement dite), en est un bon exemple, sans parler de l'impression du poème lu à l'envers, comme dans un miroir.
- 45 L'auteur peut en effet pousser ces expérimentations visuelles beaucoup plus loin, en faisant de la page une toile ou en donnant à son texte une forme particulière. Shelley ne

va jamais jusque-là, même s'il lui arrive de dessiner sur son manuscrit, d'écrire dans les marges ou en diagonale sur un premier texte, comme dans un palimpseste, ou d'utiliser un schéma pour expliquer, par exemple, la position d'un temple sur une éminence¹⁴.

- 46 L'étude de la transposition d'art demande peut-être un peu plus d'imagination, et la principale limite de cet outil est de savoir jusqu'où l'on peut aller dans la suggestion de l'œuvre d'art et de son exécution par l'entremise des mots, des sons et de la forme du texte.

Conclusion

- 47 Toute étude a ses limites, mais celles-ci ne devraient pas décourager le critique. Des études ultérieures pourront toujours confirmer ou infirmer ses hypothèses les plus audacieuses. Même l'étude *transtextuelle* proprement dite se heurte aux limites de la critique des sources et de la phase interprétative de l'analyse, puisque tout dépend finalement de l'expérience, des influences et des connaissances du lecteur et du critique littéraire. Les réticences d'un Lessing ou d'un Genette ne devraient donc pas nous conduire à laisser de côté l'*ekphrasis* et les allusions aux œuvres d'art, car elles sont souvent porteuses de sens et donnent une autre dimension, plus visuelle, au texte.
- 48 Les questions que pose Gérard Genette à propos de l'hypertexte peuvent ainsi être reprises, du moins en partie, pour voir ce qui a été choisi et transformé lors du passage de l'œuvre d'art au texte, voire à un deuxième texte, comme c'est souvent le cas chez Shelley, qui, grâce à l'*ekphrasis*, trouve de nouvelles images pour sa poésie. Il ne s'agit pas de plaquer l'outil de Genette sur le texte de Shelley ou d'autres auteurs, mais de s'en inspirer pour poser des questions pertinentes sur le passage de l'œuvre d'art au texte. Si ces transpositions sont en premier lieu formelles, puisque le médium change, les transformations thématiques, qu'il s'agit d'interpréter, nous renseignent davantage sur le point de vue du poète, ainsi que sur ses goûts esthétiques. Outre l'accent mis sur l'étude textuelle et la multiplicité de transformations possibles, l'outil de Genette a également l'avantage de se combiner avec d'autres, comme la thématologie, qui analyse la transformation des motifs constitutifs d'un mythe pris comme structure se manifestant à travers diverses variations.
- 49 Autre exemple, traité ici, l'étude de la transposition d'art, qui se concentre plus particulièrement sur la manière dont un texte imite l'art de peindre ou de sculpter, permet de prendre en compte la forme de l'*ekphrasis*, lorsque la référence à l'œuvre d'art dépasse le cadre de la simple allusion. La réécriture d'œuvres d'art ou les allusions transesthétiques, comme la réécriture d'un texte, font en fait partie du programme poétique de Shelley, qui, dans *A Defence of Poetry* (1821), parle de régénérer les métaphores des poètes antérieurs, parmi lesquels il liste les peintres et les sculpteurs. Ainsi, la transposition d'art peut sortir du cadre de l'*ekphrasis* pour constituer une nouvelle manière d'écrire de la poésie.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland, 1980, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, Seuil.
- , [1968] 1982, « L'Effet du réel », dans Roland Barthes et al. (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 81-90.
- , [1973] 1989, « Texte (théorie du) », *Encyclopedia Universalis* (1968-1975), 2^e éd., Paris, Encyclopedia Universalis, 22 vols, vol. 22, p. 370-374.
- Baudelaire, Charles, [1868] 1962, *Curiosités esthétiques, l'Art romantique et autres œuvres critiques*, éd. Henri Lemaître, Paris, Garnier Frères.
- Bloom, Harold, 1973, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- Carroll, Lewis, [1898] 1902, *Alice in Wonderland [1865] and Through the Looking-Glass [1871]*, Londres, Macmillan.
- Cheeke, Stephen, 2003, « Romantic Hellenism, Sculpture and Rome », *Word & Image*, vol. 25, n° 1, p. 1-10.
- Colwell, Frederic S., 1980, « Shelley and Italian Painting », *Keats-Shelley Journal*, n° 29, p. 43-66.
- Desset, Fabien, 2011, « La jouissance dans l'horreur : Shelley face à la Méduse », dans Françoise Buisson et al. (dir.), *Rives - Cahiers de l'Arc Atlantique*, n° 4, *Je(u), joie, jouissance / Games and the self - joy, enjoyment and pleasure*, Paris, L'Harmattan, p. 217-241.
- , 2012, « The Sphere which is as Many Thousand Spheres: Shelley's Intertextuality », dans Jean-Jacques Chardin (dir.), *The Déjà-vu and the Authentic: Reprise, Recycling, Recuperating in Anglophone Literature and Culture*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 231-246.
- Eigeldinger, Mark, 1987, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkin.
- Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, coll. « Poétique ».
- , 1987, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Gurr, Jens Martin, 1998, « Shelley's Misreading of Aeschylus' Prometheus », dans M. Gassenmeir et al. (dir.), *British Romantics as Readers, Intertextualities, Maps of Misreading, Reinterpretations*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, p. 71-81.
- Heffernan, James A.W., 1993, *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Hollander, John, 1988, « The Poetics of Ekphrasis », *Word & Image*, n° 4, p. 209-219.
- Horace, Quintus Horatius Flaccus, 1970, *Ars Poetica or Epistle to the Pisos [De Arte Poetica (14 BC)]*, dans *Satires, Epistles, Ars Poetica*, trad. Harry Rushton Fairclough, Londres, William Heinemann LTD, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Holmes, Richard, [1974] 1995, *Shelley, The Pursuit*, 2^e éd., Londres, Flamingo.
- Jack, Ian, 1967, *Keats and the Mirror of art*, Oxford, Clarendon Press.
- Janowitz, Anne, 1984, « Shelley's Monument to Ozymandias », *Philological Quarterly*, n° 63 (4), p. 477-491.
- Keats, John, [1988] 2003, *The Complete Poems*, 3^e éd., éd. John Barnard, Londres, Penguin.
- Lewis, Matthew, [1794] 1998, *The Monk*, Londres, Penguin.

- Murray, Eugene Bernard, 1983, « Shelley's *Notes on Sculptures*: The Provenance and Authority of the Text », *Keats-Shelley Journal*, n° 32, p. 169-170.
- Piegay-Gros, Nathalie, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- Richmond, H. M., 1962, « Ozymandias and the Travelers », *Keats-Shelley Journal*, n° 11, p. 65-71.
- Rogers, Neville, 1961, « Shelley and the Visual Arts », *Keats-Shelley Memorial Bulletin*, n° 12, p. 8-17.
- Scott, Grant F., 1990, « The Elgin Marbles Sonnet in Its Historical and Generic Contexts », *Keats-Shelley Journal*, n° 39, p. 123-150.
- Shelley, Percy Bysshe, [1824] 1839, *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, éd. Mary Wollstonecraft Shelley, 2^e éd., Londres, Edward Moxon.
- , 1964, *The Letters of Percy Bysshe Shelley*, éd. Frederick Lafayette Jones, Oxford, Oxford University Press, 2 vol.
- , 1977, *Poetry and Prose*, éd. Donald H. Reiman et Sharon B. Powers, New York, Londres, W.W. Norton & Company.
- , [1954] 1988, *Shelley's Prose; or, the Trumpet of a Prophecy*, éd. David Lee Clark, Préface de Harold Bloom, New York, New Amsterdam Books.
- , 1988-2011, *The Poems of Percy Bysshe Shelley*, éd. Kelvin Everest et al., Harlow, Pearson Education, 3 vol.
- Virgile, Publius Vergilius Maro, 1967, *The Aeneid* (-29-19), dans *Virgil* (1918), trad. du latin par Harry Rushton Fairclough, Londres, William Heinemann, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2 vol.
- Winckelmann, Johann Joachim, [1755] 1972, *Reflections on the Painting and Sculptures of the Greeks*, trad. Henry Fuseli (1765), Londres, Merston Soblar Press.
- , 1801-1803, *Œuvres complètes* (ou, par synecdoque, *Histoire de l'art chez les Anciens* [*Geschichte der Kunst des Altertums* (1764)]), publié dans les deux premiers volumes), trad. de l'allemand par Michel Huber, Hendrik J. Jansen (dir.), Paris, Chez Étienne Gide, 3 vol.
- Zillman, Lawrence J., 1959, *Shelley's 'Prometheus Unbound': A Variorum Edition*, Seattle, University of Washington Press.

Œuvres de Shelley étudiées

- « Sonnet - Ozymandias » (1817) : <https://archive.org/stream/poeticalworkspe01shelgoog#page/n236/mode/2up>.
- « The Colosseum » (1818) : <https://archive.org/stream/proseworkspercy00formgoog#page/n42/mode/2up>.
- Prometheus Unbound* (1820) : <https://archive.org/details/prometheusunboun00shelrich>.
- « On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery » (1819) : <https://archive.org/stream/poeticalworkspe01shelgoog#page/n284/mode/2up>.
- The Cenci, A Tragedy in Five Acts* (1819) : <https://archive.org/details/cencitragedyinf00shel>.
- Notes on Sculptures in Rome and Florence* (1819-1820) : <https://archive.org/details/notesonsculptur00shelgoog>.

Ædipus Tyrannus, or Swellfoot the Tyrant, a Tragedy (1820) : <https://archive.org/details/dipustyrannusor00shelgoog>.

A Defence of Poetry and Other Essays (1821) : <https://archive.org/details/adeffenceofpoetry05428gut>.

NOTES

1. Lettre n° 486 du 9 novembre 1818 à Thomas Love Peacock (Shelley 1964, II : 49).
2. Lettre n° 697 du 10 avril 1822 à John Gisborne (*Ibid.* : 407).
3. « Shelley's reading of Aeschylus' tragedy as a feeble apology of Zeus' tyranny is clearly a misreading [...] a way of poetically cornering him in order to clear imaginative space for himself [...] » (Gurr 1998 : 72).
4. Lettre n° 486 écrite de Bologne le 9 novembre 1818 à Thomas Love Peacock (Shelley 1964, II : 49-54), également pour les peintures mentionnées dans ce paragraphe. J'emprunte la plupart des fonctions contractuelles (« valeur de caution »), descriptives (« enrichissement décoratif et sémantique ») et métaphoriques (« poétisation et symbolisme du récit ») à Mark Eigeldinger (1987 : 90-96), fonctions qui recoupent souvent celles disséminées dans *Palimpsestes* ou *Seuils* de Genette (1987 : 373 et 140), par exemple, la valeur de caution de l'épigraphe et de la citation.
5. Lettre n° 504 du 20 juillet 1819 à Thomas Love Peacock (Shelley 1964, II : 103).
6. Genette (1982 : 31, 39, 64, 85-114) fait une distinction, d'une part, entre imitation (pastiche) et transformation (parodie, travestissement, genre héroï-comique), et, d'autre part, entre hypotexte générique (pastiche générique, genre héroï-comique) et singulier (pastiche singulier, parodie, travestissement), mais de même que la transformation implique l'imitation, la parodie et le travestissement impliquent le pastiche.
7. Lettre n° 486 du 9 novembre 1818, à Thomas Love Peacock (Shelley 1964, II : 50-51).
8. Voir la lettre n° 211, du 3 décembre 1812, à Thomas Jefferson Hogg (*Ibid.*, I : 335), à propos de l'ancienne confidente de Shelley, et la biographie de Richard Holmes (1995 : 434), pour la prostituée.
9. Genette n'utilise pas ces deux termes, mais « réduction » (condensation, résumé, suppression massive, excision plus ponctuelle, expurgation à valeur morale donc également thématique) et « augmentation » (expansion, addition plus ponctuelle, contamination et annexion).
10. Certes, il y a une différence entre le *punctum* photographique, qui peut échapper au photographe, et l'élément poignant d'une sculpture ou d'une peinture qui est le fruit du travail de l'artiste.
11. Voir par exemple les lettres échangées suite au renvoi de Shelley d'Oxford ou à propos de la liaison, puis du mariage du poète avec Mary Wollstonecraft Godwin alors que le poète était déjà marié. Timothy Shelley exercera une pression sur son fils au-delà de sa mort quand il interdira à Mary la publication de ses œuvres. Shelley songea même un temps à renoncer à ses privilèges d'aristocrate, répudiant du même coup son père (1964, I : 227-228 et 62, n° 159 du 10 janvier 1812, à William Godwin, et n° 57 du 17 avril 1811, à William Whitton).
12. « Perhaps I attended more to Sculpture than Painting, its forms being more easily intelligible than those of the latter », lettre n° 510 du 20 août 1819, à Leigh Hunt (Shelley 1964, II : 112).
13. Lettres n° 487 et 495 des 20 novembre 1818 et 23 mars 1819 à Thomas Love Peacock (Shelley 1964, II : 59 et 87-89).
14. Lettre n° 491 des 23-24 janvier à Thomas Love Peacock (Shelley 1964, II : 74).

RÉSUMÉS

Bien que Gérard Genette hésite à se lancer dans une étude « transesthétique » dans *Palimpsestes* (1982), principalement du fait des différents systèmes sémiotiques en présence, la transtextualité offre une série de transformations thématiques et formelles qui peuvent montrer comment une œuvre d'art est réécrite, dès lors que l'on la considère comme étant constituée d'éléments que l'on peut par exemple supprimer, augmenter ou encore transposer dans un autre contexte diégétique. Certains critiques sont allés plus loin en parlant de pictorialisme ou de transposition d'art, que Mark Eigeldinger définit comme l'écriture à l'imitation de la peinture ou de la sculpture, grâce, notamment, aux effets de sens et de sons. Cet article a ainsi pour objet de présenter, synthétiser et formaliser ces deux outils d'étude complémentaires, en illustrant le propos par l'exemple de Percy Bysshe Shelley, qui soulignait déjà le caractère transesthétique de sa poésie lorsqu'il faisait de son cerveau le « portfolio » d'œuvres d'art vues en Italie.

Although Gerard Genette has qualms about a 'transaesthetic study' in *Palimpsests* (trans. 1997), mainly due to the difference of the two semiotic systems, his transtextuality offers a series of thematic and formal transformations that can show how a work of art is recast, once it is considered as made up of various elements that can for instance be suppressed, developed or transposed into another diegetic context. Some critics have gone further in studying what they call pictorialism or art transposition, which Mark Eigeldinger defines as writing in the manner of painting or sculpting, thanks to sense and sound effects. This paper will thus introduce, synthesise and formalise those two complementary critical tools, by focusing on Percy Bysshe Shelley, who already considered the transaesthetic character of his poetry when he described his brain as the 'portfolio' of works of art seen in Italy.

INDEX

Mots-clés : ekphrasis, transposition d'art, transtextualité, Shelley, Genette

Keywords : ekphrasis, pictorialism, transtextuality, Shelley, Genette

AUTEUR

FABIEN DESSET

Université de Limoges