



HAL
open science

À la limite du pays fertile : l'intermédialité dans l'oeuvre de Gabriel Josipovici

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. À la limite du pays fertile : l'intermédialité dans l'oeuvre de Gabriel Josipovici. *La Licorne - Revue de langue et de littérature française*, 2014, Autour du Tiers pictural "Thanks to Liliane Louvel", 108. hal-02266725

HAL Id: hal-02266725

<https://hal.science/hal-02266725>

Submitted on 15 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

À la limite du pays fertile : l'intermédialité dans l'œuvre de Gabriel Josipovici

Marcin STAWIARSKI

Normandie Université, France; UNICAEN, ERIBIA (E.A. 2610), F-14032 Caen, France

« Si vous n'êtes préoccupé que par votre propre univers, vous finissez par tourner en rond faute d'arriver à trouver des solutions qui vous satisfassent, parce que cet univers devient trop familier. C'est pourquoi j'ai toujours essayé de regarder ailleurs, de façon à voir les solutions que les autres trouvaient à leurs problèmes, pour voir si je pouvais transposer ces solutions¹ ». Ainsi s'exprimait Pierre Boulez à l'occasion de l'exposition « Paul Klee, le théâtre de la vie » organisée au Palais des beaux-arts de Bruxelles en 2008. Le compositeur français avait, en effet, regardé ailleurs, consacrant à Klee, en 1989, son livre *Le Pays fertile*², une étude de passerelles entre la musique et la peinture. Pour ce titre, Boulez s'était inspiré de deux aquarelles de Klee, *Monument à la limite du pays fertile*³ et *Monument en pays fertile*⁴, se penchant sur l'emploi de la technique polyphonique dans les œuvres de Klee, interrogeant le temps et l'espace en musique et en peinture. Issu d'une famille de musiciens, lui-même violoniste, Klee côtoyait la musique de très près et s'était inspiré du contrepoint pour ses tableaux, comme dans la *Fugue en rouge*⁵. Même s'il fait l'apologie du lien entre les arts, c'est-à-dire de l'intermédialité, Boulez aboutit à une conclusion prudente :

Si l'on n'a pas su éviter l'écueil qu'est l'obéissance à un désir de structuration sans poétique, [...], on se situe, oui, à la limite du pays fertile, mais du côté de l'infertilité. Au contraire, si la structure force l'imagination à entrer dans une nouvelle poétique, alors, on est, en effet, en pays fertile⁶.

Si Boulez publiait son livre sur Klee en 1989, l'écrivain britannique contemporain, Gabriel Josipovici, dont il sera question dans cet article, avait déjà publié, en 1987, un recueil de nouvelles intitulé *In the Fertile Land*⁷. Une des nouvelles du recueil porte également ce titre⁸. Comme chez Boulez, la nouvelle de Josipovici met en dialogue la fertilité et le désert, accentuant la menue frontière qui sépare les deux mondes, métaphorisant l'acte créatif qui advient aux confins de cet espace ambigu où il est toujours aussi facile de basculer d'un côté comme de l'autre. Josipovici évoque l'une des deux aquarelles de Klee dans un article où il affirme avoir volontairement tronqué le titre comme pour privilégier la fertilité⁹. C'est cette fertilité intermédiaire qui est au centre de mon propos portant sur l'inscription des médias distincts dans les textes de Josipovici. Comment se manifeste-t-elle ? Quel rôle joue-t-elle au sein d'une œuvre ? Fait-elle courir un risque au texte littéraire comme le suggéreraient les propos précautionneux de Boulez ?

Il est difficile de passer à côté de cette présence interartistique dans les textes de Josipovici tant il est vrai que la référence à l'art est abondante. Pourtant, il est également possible de passer à côté de certains modèles concrets qui ont servi de point de départ pour ses textes, comme l'a démontré Liliane Louvel¹⁰ dans son analyse de l'*ekphrasis* dans *Goldberg: Variations*¹¹. Afin de mieux cerner les modes de présence intermédiaire dans ses textes de fiction, je souhaite, dans un premier temps, rester près de cette métaphore de fertilité et interroger l'intermédialité dans le recueil *In the Fertile Land*, en me concentrant sur sa spécificité dans trois nouvelles où l'on déchiffre le pictural tantôt comme une source d'inspiration tantôt comme une véritable *ekphrasis*. Dans un deuxième temps, j'aborderai la question d'intermédialité par le biais de la notion de l'ordinaire qui me semble capitale dans toute l'œuvre de Josipovici et qui déconstruit partiellement l'évidence intersémiotique.

¹ Nicolas Blamont, « La rencontre fertile », *La Libre Belgique*, 12 mars 2008, consulté le 9 janvier 2013 <<http://www.lalibre.be/culture/musique/article/407756/la-rencontre-fertile.html>>.

² Pierre Boulez, *Le Pays fertile : Paul Klee*, Gallimard, 1989.

³ Paul Klee, *Monument an der Grenze des Fruchtländes* (1929), Museum Sammlung Rosengart, Lucerne.

⁴ Paul Klee, *Monument im Fruchtiland* (1929), Zentrum Paul Klee, Berne.

⁵ Paul Klee, *Fugue in Rot* (1921), Zentrum Paul Klee, Berne.

⁶ Pierre Boulez, *op.cit.*, p.175.

⁷ Gabriel Josipovici, *In the Fertile Land*, Manchester, Carcanet, 1987.

⁸ Gabriel Josipovici, « In the Fertile Land », dans *In the Fertile Land*, *ibid.*, p.61-62.

⁹ Gabriel Josipovici, « Writing, Reading and the Study of Literature », *New Literary History*, n°21/1, 1989, p.93.

¹⁰ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : Pour une critique intermédiaire*, PUR, 2010, p.143-158.

¹¹ Gabriel Josipovici, *Goldberg: Variations*, Manchester, Carcanet, 2002.

TEXTE/MUSIQUE/IMAGE OU « LE PAYS FERTILE »

Le recueil *In the Fertile Land* comprend dix-neuf textes. Hormis le dernier, *Distances*, qui s'apparente davantage au genre de la *novella*, les autres nouvelles sont plutôt très brèves. Ce qui caractérise ce recueil, c'est l'ampleur généralisée de l'arrière-plan artistique. L'intermédialité s'y manifeste tantôt de manière ouverte, évidente, tantôt comme un sous-texte allusif, voire à peine décelable. Ce qui n'est pas sans soulever des questions liées à sa reconnaissance. On n'a pas affaire à des textes portant sur l'art ou sur des artistes, mais des textes qui s'inspirent d'œuvres d'art et deviennent des *prolongements* de celles-ci. On peut percevoir au sein du recueil une certaine continuité grâce aux procédés récurrents tels le formalisme lié au travail motivique ou à la répétition. Et l'on peut se demander si ces structures ne sont pas, justement, l'écho d'autres médias, qu'il s'agisse de musique ou de peinture. Question que j'aborderai en me concentrant sur trois textes tirés du recueil : « Absence and Echo »¹², « Memories of a Mirrored Room in Hamburg »¹³ et « Fuga »¹⁴.

La première des ces nouvelles, « Absence and Echo », comporte un sous-titre qui permet de la situer dans le domaine intersémiotique : « On Looking at Vermeer's *A Young Woman Standing at a Virginal* in the National Gallery, London¹⁵ ». Il s'agit du tableau de Johannes Vermeer *Dame debout à l'épinette*¹⁶. On est donc dans un type d'intermédialité explicite qui privilégie la contemplation ancrée dans l'espace muséal, mettant en scène deux personnages devant un tableau. Or le regard se mue dès l'incipit en acte de parole. L'un des deux personnages semble être aveugle et demande à l'autre de lui raconter ce qui se passe sur le tableau : « Tell me. Tell me. [...] What is she doing now ?¹⁷ ». Dès lors, la stratégie narrative consiste à créer un dialogue autour de l'œuvre, permettant de légitimer la description de celle-ci, donc d'ancrer l'*ekphrasis* dans l'oralité et dans l'échange.

Cette singulière appréhension de l'œuvre picturale qui s'opère par l'ouïe paraît abolir les limites du tableau, comme pour convoquer un espace de perception et d'interprétation potentiellement illimité. En mettant en scène cette contemplation non-voyante, le texte semble tendre vers l'effacement des cadres du tableau (« Can you see through the window?¹⁸») et de la frontière entre le spectateur et le personnage représenté (« Even if we intrude upon her? Will she not see us then? Not hear us?¹⁹»). Symboliquement, le texte convoque l'au-delà de l'œuvre et l'au-delà du texte lui-même, interrogeant l'acte interprétatif et le rapport intime entre spectateur et personnage en accentuant le jeu des cadres.

De manière intéressante, le tableau de Vermeer est saturé d'effets de cadrage. D'abord, il y a le double cadre de la fenêtre située à gauche. Ensuite, sur le mur derrière la femme, viennent les deux tableaux mis en abyme : le premier, au cadre doré, représentant un paysage ; le second, au cadre noir, montrant Cupidon s'appuyant sur un arc et brandissant une carte. En outre, on voit soulevé, à droite, le couvercle décoratif de la caisse rectangulaire de l'instrument, connu sous le nom d'épinette ou de virginal, fonctionnant ici comme un autre tableau, représentant un paysage. Enfin, une chaise crée une ligne de démarcation entre l'univers de la peinture et celui du spectateur. D'autres tableaux de Vermeer portant sur la thématique musicale mettent en place un tel dispositif de cadres et relie amour et musique : *Dame assise à l'épinette*²⁰ ou *La leçon de musique*²¹. La nouvelle de Josipovici s'appuie sur ces effets pour les explorer et pour en jouer de manière à la fois littérale et symbolique, brouillant les frontières entre intérieur et extérieur, transgressant les limites et réduisant la distance qui sépare le spectateur de l'œuvre.

Tout se passe comme si l'intermédialité était fondée sur la dialectique d'absences et d'échos qu'évoque ce jeu et à laquelle se réfère le titre. Double absence du pictural : car le tableau n'est pas le texte ; n'est pas dans le texte ; aussi, car le tableau n'est pas vu par l'un des personnages, un peu comme la jeune fille chez Vermeer qui ne regarde pas les images derrière elle, mais semble fixer ce que l'on ne voit pas, l'espace du spectateur. Absence du musical aussi : la musique n'est que suggérée, représentée métonymiquement par le virginal. La musique n'est que conjecture : peut-être que le son a cessé ; peut-être qu'il n'a pas encore commencé. Il y également le multiple écho : dans le tableau de Vermeer, c'est l'interaction des cadres, mais

¹² Gabriel Josipovici, « Absence and Echo », dans *In the Fertile Land*, *op.cit.*, p.35-39.

¹³ Gabriel Josipovici, « Memories of a Mirrored Room in Hamburg », dans *In the Fertile Land*, *ibid.*, p.23-26.

¹⁴ Gabriel Josipovici, « Fuga », dans *In the Fertile Land*, *ibid.*, p.51-54.

¹⁵ Gabriel Josipovici, « Absence and Echo », *op.cit.*, p.35.

¹⁶ Johannes Vermeer, *Dame debout à l'épinette* (1670-72), National Gallery, Londres.

¹⁷ « Dis-moi. Dis-moi. Qu'est-ce qu'elle est en train de faire ? » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, « Absence and Echo », *op.cit.*, p.35.

¹⁸ « Que peut-on voir par la fenêtre ? » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.35.

¹⁹ « Et si nous pénétrons dans son monde ? Ne nous verra-t-elle pas non plus ? Ne nous entendra-t-elle pas ? » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.37.

²⁰ Johannes Vermeer, *Dame assise à l'épinette* (1670-1675), National Gallery, Londres.

²¹ Johannes Vermeer, *La leçon de musique* (1662-1664), Buckingham Palace, Londres.

aussi des couleurs, comme le bleu que l'on remarque à la fois dans le ciel représenté dans les peintures mises en abyme, dans la robe de la femme debout, dans la chaise. Écho, aussi, entre Cupidon et la musique traduisant le lien amoureux. Écho, également, du pictural dans le texte car le tableau est ainsi transformé en matière sonore. Écho comme résonance et rémanence de l'au-delà, de l'absence figurée dans le tableau : « the painted landscape is an echo of the trees and meadow outside the window²²».

Ce cadre narratif induit naturellement la nécessité d'une *transmédiation*, de traduction dans un langage autre que le visuel, pour aboutir à une forme d'*ekphrasis* audible. Cette *ekphrasis* ne relève pas d'un exercice rhétorique, d'un « morceau brillant, détachable », pour reprendre le langage de Roland Barthes²³. Au contraire, elle se produit comme une instance de langage ordinaire. Le dispositif narratif peut être interprété alors symboliquement comme un travail herméneutique, le dialogue entre les personnages pouvant se concevoir aussi à la manière d'une leçon entre initié et néophyte. Symbole d'une forme d'exégèse, d'autant plus qu'il est clin d'œil à sa propre intermédialité.

L'acte de parole autour du pictural au sein de ce dispositif dialogué permet de montrer une activité interperative à la fois pour soi et pour autrui. La description de l'œuvre d'art procède en plusieurs étapes. La première est celle de la description pure, relevant d'un stade ekphrastique littéral : « What is she doing?²⁴ » ; « Describe the paintings²⁵ ». Mais, vu que le texte est un dialogue, la description est surtout faite de bribes et d'interruptions, et la frontière entre description et interprétation est rapidement brouillée, car, par la modalisation, des incertitudes s'immiscent dans les éléments purement descriptifs. Plutôt qu'au régime de l'énumération lisse opérée par la conjonction « et », on a affaire au régime de la conjecture marquée par « ou bien... », la stabilité de la vision cédant sa place à l'univers, plus flottant, de l'exégèse. C'est après la description que débute l'étape du *déchiffrement*. Ce stade herméneutique est centré sur la présence d'absences dans le tableau. C'est là que la conjecture – le régime de la modalité épistémique du doute – joue en plein. Enfin, dans l'ultime étape, on voit les spectateurs se tourner vers eux-mêmes pour interroger leur propre temporalité :

- She does not belong to our time [...].
- She exists outside time? Outside our time?
- She has made time her own. It no longer has power over her. She is time. Cupid and echo.
- And we? What are we?
- We are divided where she is single. We flee from time²⁶.

Ce texte nous dévoile ainsi quelques éléments de la poétique de Josipovici : non seulement l'intermédialité multiple, mais aussi la technique dialoguée, la thématique de la frontière et de la limite ainsi que l'inscription de l'art dans l'ordinaire.

C'est également la technique narrative qui a suscité mon intérêt dans « Memories of a Mirrored Room in Hamburg », où la technique révèle quelque chose de la structure du tableau auquel il est fait allusion, mais où l'intermédialité est moins évidente et plus ludique.

La nouvelle ne raconte pas d'histoire particulière d'un bout à l'autre, mais semble nous proposer une série d'impressions. On y voit alterner des bribes de dialogue entre deux protagonistes ainsi que de brefs fragments de récit. Ces bribes se limitent à quelques éléments clairement identifiables qui sont sans cesse repris avec d'infimes variations comme s'il s'agissait de travailler un thème musical. D'où l'effet de formalisme marqué. Le texte ne se déroule pas de manière lisse, mais au contraire, il ne cesse de nous rappeler qu'il est texte, attirant notre attention sur son propre déroulement en petits blocs, comme par à-coups. Les éléments réapparaissent chacun à plusieurs reprises tout en s'entrelaçant et formant de nouveaux conglomérats. Nous sommes en plein dans le mode narratif à la fois fragmentaire, répétitif et motivique auquel Josipovici a souvent recours. Cette technique semble assez complexe, malgré l'extrême brièveté de la nouvelle. On peut y distinguer *a.* le mode dialogué, discursif, à la première personne ; *b.* le mode du récit à la troisième personne, minimaliste, se cantonnant aux verbes introducteurs ; *c.* le mode du récit impersonnel procédant par de brèves vignettes sous forme de ce que l'on peut appeler ici le *récit-liste* qui pose une visualisation par énumération d'objets ; *d.* enfin, un espace narratif ambigu, où, bien que, faute de ponctuation, on ne soit pas dans la parole directe, on est dans un espace subjectif, espace où le

²² « Le paysage peint fait écho aux arbres et au pré à l'extérieur » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, « Absence and Echo », *op.cit.*, p.37.

²³ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p.81-90.

²⁴ « Que fait-elle ? » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, « Absence and Echo », *op.cit.*, p.35.

²⁵ « Décris-moi les tableaux » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.36.

²⁶ « "Elle ne fait pas partie de notre temps." "Existe-t-elle en dehors du temps ? En dehors de notre temps ?" "Elle s'est approprié le temps. Il n'a plus d'emprise sur elle. Elle est le temps. Cupide et écho." "Et nous ? Que sommes-nous ?" "Nous sommes divisés alors qu'elle est indivisible. Nous fuyons le temps" » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.38.

« je » s'exprime dans le récit et par le récit, comme si une partie du cadre narratif était faite de reflets, d'un espace incertain, comme s'il s'agissait d'un texte à la première et à la troisième personne à la fois.

La technique employée a trait à un dispositif spéculaire : c'est un mécanisme de reflets et de jeux de miroirs entre blocs, paroles et autres fragments qui structurent le texte. Le miroir se manifeste à la fois de manière thématique et formelle. Le motif spéculaire apparaît dès l'incipit : « Six times mirrored in the room: a round, glass-topped table; a vase; a single lily; a bottle; two glasses; a chair; a man in uniform without his cap, a naked woman on his knee²⁷ ». Le titre, « Souvenirs des galeries des glaces à Hambourg », fait intervenir un huis clos faits de miroirs.

La nouvelle fait se déployer deux thèmes : d'une part, le thème de la guerre, associé à un état post-traumatique, à la souffrance et à l'impossibilité de verbaliser le traumatisme ; d'autre part, le thème de l'érotisme, sans doute la rencontre entre deux amants, l'acte sexuel, l'orgasme.

Ces thèmes se construisent sur trois principes régissant le déroulement du texte : celui de la répétition/variation, celui de la dénégation et celui de la rupture. C'est avec la répétition que commence le texte. Répétition et parallélisme, mais aussi répétition et variation comme c'est le cas dans les blocs de *récit-liste* où rien n'est repris à l'identique, comme dans les exemples suivants :

Six times mirrored in the room: a round, glass-topped table (a); a vase (b); a single lily (c); a bottle (d); two glasses (e); a chair (f); a man in uniform without his cap (g), a naked woman on his knee. (h) [...]
In the mirrored walls, the mirrored floor, the mirrored ceiling: a table; a vase; a bottle; a chair; a man in uniform and a naked woman on his knee. [...]
The table. The two glasses. The bottle. The vase. The flower. [...]
Reflected are: the table, the vase, the flower, the bottle, the man, the woman, heads thrown back, drinking. [...]
The table. The chair. The vase. The flower. The bottle. The man in uniform. The naked woman on his knee. They raise their glasses. [...]
The mirrored room. In the ceiling, the floor, the four walls: a table, a vase, a single flower, a bottle, two glasses, a chair, a man in uniform, without his cap, a naked woman on his knee²⁸.

Il est impossible de dégager une logique particulière à cette série de répétitions. En attribuant des lettres aux différents éléments de la liste, on aboutit à une variation : *abcdefgh* – *abdfgh* – *aedbc* – *abcdgh* – *afbcghe* – *abcdefgh*. Même la ponctuation varie. Le seul schéma que l'on puisse déduire est le jeu sur le cycle : les articles indéfinis aux deux extrémités du texte ; le même ordre de liste au début et à la fin. La répétition vient figurer le traumatisme et la hantise. Le texte accentue la tension entre le retour du passé et son refoulement. La mémoire prend des allures de litanie ou de formule magique performative, dépourvu de sens, comme s'il s'agissait de conjurer une présence spectrale. Mais la répétition vient aussi, parallèlement, traduire l'acte érotique, reliant Éros et Thanatos : « Seven times her arms round his neck vase on the table her sagging weight on his knee they kiss they kiss²⁹ ».

Le second principe à l'œuvre est celui de la dénégation. Il s'agit de figures d'inversion et d'opposition, une dialectique de va-et-vient entre affirmation et négation. Alors que le *récit-liste* revient obstinément reposer l'objet refoulé, le dialogue nie sans cesse l'événement passé : « There was no war, he says. There were no trenches. There was no mud³⁰ ». Le texte sature cette tension entre présence et refoulement, principe qui, là aussi, connote l'érotique :

There was no, he says. I did not.
Now, he says.
No, she says.
Now, he says.
No, she says [...]³¹.

²⁷ « Dans la pièce se reflètent six fois : un guéridon recouvert d'une vitre, un vase, un seul lys, une bouteille, deux verres, une chaise, un homme en uniforme, sans casquette, une femme nue assise sur ses genoux » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, « Memories of a Mirrored Room in Hamburg », *op.cit.*, p.23.

²⁸ « Dans la pièce se reflètent six fois : un guéridon recouvert d'une vitre, un vase, un seul lys, une bouteille, deux verres, une chaise, un homme en uniforme, sans casquette, une femme nue assise sur ses genoux. [...] Sur le mur qui se reflète, sur le sol qui se reflète, sur le plafond qui se reflète : un guéridon, un vase, une bouteille, une chaise, un homme en uniforme et une femme nue assise sur ses genoux. [...] Le guéridon. Les deux verres. La bouteille. Le vase. La fleur. [...] Se reflètent : le guéridon, le vase, la fleur, la bouteille, l'homme, la femme, la tête penchée en arrière, en train de boire. Le guéridon. La chaise. Le vase. La fleur. La bouteille. L'homme en uniforme. La femme nue assise sur ses genoux. Ils lèvent leurs verres. [...] La pièce qui se reflète. Sur le plafond, sur le sol, sur les quatre murs : un guéridon, un vase, une seule fleur, une bouteille, deux verres, une chaise, un homme en uniforme, sans casquette, une femme nue assise sur ses genoux » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.23-26.

²⁹ « Sept fois ses bras autour de son cou le vase sur la table son corps avachi sur ses genoux ils s'embrassent ils s'embrassent » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.25.

³⁰ « Il n'y a pas eu de guerre, dit-il. Il n'y a pas eu de tranchées. Il n'y a pas eu de boue » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.23.

³¹ « Il n'y a pas eu, dit-il. Je n'ai pas. | Maintenant, dit-il. | Non, dit-elle. | Maintenant, dit-il. | Non, dit-elle. » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.23-25.

Le troisième principe est celui de la rupture, de l'amputation, du vide, dynamique qui traduit conjointement le bégaïement du traumatisme et l'halètement de l'orgasme. La rupture de la parole passe par la figure du silence brusque qu'est l'apopsiopèse :

Her arms round my
Sagging body on my
Her arms round my
Flesh on my
Raise her glass and
Round my neck her lips on³²

Par son formalisme, ce texte laisse deviner des effets d'image. Évidemment, le titre de la nouvelle propose une clef de lecture intermédiaire. « Souvenirs des galeries des glaces à Hambourg » joue sur le titre du tableau d'Otto Dix, *Souvenir des galeries des glaces à Bruxelles*³³ montrant une femme assise sur les genoux d'un officier allemand de première guerre mondiale, militaire décoré par la médaille de mérite allemande (la *Eisernes Kreuz*, croix de fer), mais représenté dans une position cocasse, avec sa bouche grand ouverte, dans une pièce faite de miroirs, faisant penser à une scène de maison close.

On le voit, le texte reprend plusieurs éléments de ce tableau. La liste d'objets dans la nouvelle est à mettre en relation avec les objets du tableau, la femme nue et le militaire. Certains détails visuels reprennent la manière dont Dix a représenté la scène, comme le reflet du sexe de la femme dans la partie basse de l'image, élément que l'on retrouve dans le texte : « The opening. The opening of her body reflected in the floor. The floor in the ceiling³⁴ ». Le jeu de miroirs qui n'est pas reflet fidèle – les éclats spéculaires chez Dix racontent une histoire autour de cette scène par une variation de positions érotiques rappelant les anciennes représentations dans les polyptiques – se retrouve dans la technique de répétition/variation et celle de rupture. Enfin, l'association thématique d'Éros et de Thanatos dans le regard cynique porté sur la Guerre de tranchées, est à l'origine de toute la tension dans la nouvelle de Josipovici. La thématique et le mode narratif font donc conjointement écho à ce tableau. Et on peut prolonger les associations en évoquant le traitement de la guerre chez Dix, comme dans le frappant triptyque, *La Guerre*³⁵. La nouvelle semble saturer cette tension entre guerre et érotisme, comme dans cette phrase télescopant, comme un mot-valise, la chaleur (*warm*) et la guerre (*war/army*) : « Warm me, she says. Warm me warm me warm me warm me³⁶ ».

Ce qui m'intéresse ici, c'est la nature de l'*ekphrasis*. Le texte la construit comme une résonance – là aussi un souvenir lointain, et non pas une dynamique d'interpénétration stricte. Pourtant, ce lien est bien là, à la fois structurel et thématique. Le tableau se trouve bel et bien décrit, mais aussi, dans une certaine mesure, imité. Cela mène au problème que pose la reconnaissance de l'intermédialité.

À ce titre, on pourrait presque aller jusque déceler un élément ludique à cette *ekphrasis*, considérant qu'il s'agit d'un jeu des erreurs, à savoir un travail sur le détail, comme quand on joue à repérer les différences entre deux images. La nouvelle de Josipovici paraît jouer ainsi avec le tableau de Dix : la rose a été remplacée par un lys, la casquette de militaire est devenue une tête nue, le palais des glaces n'est plus à Bruxelles, mais à Hambourg. Aussi l'intertexte interartistique constitue-t-il une présence spectrale, périphérique, une quasi-présence ludique.

La troisième nouvelle que je souhaite examiner s'intitule « Fuga ». Dès le titre, elle fait référence à la musique. Pour décrire la technique de la fugue, les anciens traités³⁷ remotivent étymologiquement l'idée de fuite et celle de poursuite à la fois (du lat. *fugere* ou *fugare*). Cette métaphore est souvent utilisée pour exprimer la superposition et le déroulement des voix dans la composition polyphonique. Ce sens musical nous rapproche du type formel d'intermédialité musico-littéraire qu'est la *musicalisation de la fiction*³⁸. Néanmoins, parallèlement à la signification musicale, une forte intertextualité picturale se fait jour.

« Fuga » est un récit à la première personne qui déploie trois voix différentes. Le noyau de la nouvelle est une rencontre : un personnage présente sa mère et sa sœur à un ami. Le texte, dépourvu de marques de ponctuation, fait défiler les trois voix l'une après l'autre. L'absence de ponctuation les fait fusionner,

³² « Ses bras autour de mon | Son corps avachi sur mes | Ses bras autour de mon | Chair sur mes | Lève son verre et | Autour de mon cou ses lèvres sur » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.23.

³³ Otto Dix, *Erinnerung an die Spiegelsäle in Brüssel* (1920), collection Poppe, Hambourg.

³⁴ « L'orifice. L'orifice de son corps reflété dans le sol. Le sol dans le plafond » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, « Memories of a Mirrored Room in Hamburg », *op.cit.*, p.24.

³⁵ Otto Dix, *Der Krieg* (1929-1932), Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde.

³⁶ « Réchauffe-moi, dit-elle. Réchauffe-moi réchauffe-moi réchauffe-moi réchauffe-moi » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, « Memories of a Mirrored Room in Hamburg », *op.cit.*, p.26.

³⁷ Voir Alfred Mann, *The Study of Fugue*, New York, Norton and Company, 1965.

³⁸ Voir Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

empêchant le lecteur de trancher nettement leurs occurrences et d'interrompre sa lecture. Sans transition aucune, les narrateurs se relaient pour donner chacun leur point de vue. Je ne m'attarderai pas sur l'aspect musical de ce texte³⁹. Il suffira de remarquer que la structure narrative du texte semble se mouler sur le formalisme musical de la fugue par la multiplication des sources énonciatives (points de vue). Autrement dit, la polyphonie musicale ferait écho à la polyphonie énonciative.

Certes, mais tout comme les effets picturaux formels, les effets de forme musicale restent de l'ordre de métaphore critique. Boulez, justement, souligne à quel point la fugue est une chose précise, « une sorte de carafe qui peut contenir telle chose et pas telle autre⁴⁰ ». Par ailleurs, que faire de l'élément pictural dans le texte, véhiculé par l'image d'étoffes et par la couture, activité à laquelle s'adonnent les deux personnages féminins ? Et quid de cet aspect frappant qui fait que le personnage se fond dans l'arrière-plan, à force de coudre, ne faisant plus qu'un avec le papier-peint et les étoffes alentour : « There was cloth all over the place and the wallpaper crying out it seemed like a continuation of the materials of the dresses. [...] The sister was cowering against the flowery paper it was as if she was trying to disappear altogether⁴¹ ». N'est-ce pas là un clin d'œil métatextuel à l'acte de conter une histoire par un jeu de mots anglais sur *spin a story/a yarn*⁴² ? N'y a-t-il pas là une dimension non pas polyphonique, mais plutôt rhapsodique, due au lien étymologique avec la couture, justement (gr. *rhaptein*, coudre, et *ôdè*, chants) ? Que faire de la dimension méta-artistique, mentionnant l'acte de peindre : « I will paint her at the moment when she realized she belonged to the room the moment the wallpaper claimed her⁴³ » ? N'existe-t-il pas là un parallèle avec un tableau ?

C'est en visitant récemment une exposition sur Debussy et les arts au Musée de l'Orangerie⁴⁴ que je suis tombé sur un tableau d'Édouard Vuillard, *La musique*. Connaissant la nouvelle, je me suis tout de suite dit que s'il devait exister un tableau dont l'auteur se serait inspiré, ce serait sans doute celui-ci. Si mon hypothèse est correcte, il y a bien là un processus d'identification qui fonctionne et qui se prolonge bien au-delà du texte, pas forcément de manière simultanée, mais en l'occurrence *a posteriori*.

Le tableau en question fait partie d'une série d'œuvres que l'on regroupe sous le nom de *Quatre panneaux Vaquez*, commandés par un ami de Vuillard, le médecin Henri Vaquez, pour la bibliothèque de son appartement. La série, également connue sous le nom de *Personnages dans un intérieur*⁴⁵, fait intervenir un huis clos – un atelier de couture – à l'atmosphère assez étouffante, où les tapisseries et les étoffes envahissent tout et semblent englober les personnages. Ce qui m'était resté en mémoire, permettant à la reconnaissance d'opérer, c'est précisément cette atmosphère, cet atelier de couture et cet empiètement du décor sur les personnages. Les quatre panneaux mettent en place des échos entre les tissus et les tapisseries par des effets de ressemblance. L'effet d'oppression passe par la saturation de certaines teintes, mais aussi par la proximité des cadres, comme dans *L'intimité* où le cadre du tableau représenté touche pratiquement l'embrasure de la porte. Tout y est calfeutré, emmitoufflé, comme protégé, et, hormis les visages et les bras des personnages, il n'y a pas d'espace vide, comme il n'y a pas de ponctuation dans la nouvelle de Josipovici. L'œuvre possède également un aspect synesthésique. Les cinq sens y sont suggérés, un peu à la manière des anciennes natures mortes : l'odorat avec les fleurs dans *Le choix des livres* ; le toucher avec la couture ; l'ouïe avec le piano dans *La musique* ; la vue avec le tableau dans *L'intimité* ; le goût avec le thé dans *Le travail*. Cette impression synesthésique peut être lue en lien avec l'intermédialité multiple dans cette nouvelle, intermédialité faite d'effets musicaux et picturaux à la fois.

Ces trois textes nous montrent l'aspect à la fois thématique et formel de l'intermédialité ainsi que l'articulation entre plusieurs arts, soulevant la question de structure et de sa reconnaissance.

SOIT VU EN PASSANT

Cette question trouve un élément d'explication dans la problématique que je souhaite aborder en deuxième partie et qu'est le rapport de l'art et de l'ordinaire. Certains textes de Josipovici ne portent pas

³⁹ Werner Wolf, *op.cit.*, p.217-228.

⁴⁰ Boulez, *op.cit.*, p.92.

⁴¹ « Il y avait du tissu partout et le papier peint ressortait comme s'il était le prolongement des tissus dont étaient confectionnées les robes. La sœur s'adossait contre le papier peint à fleurs, et on aurait dit qu'elle cherchait à disparaître complètement » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, « Fuga », *op.cit.*, p.51.

⁴² Angl. « spin a story » ou « spin a yarn » signifie le fait de raconter une histoire et joue sur l'idée de tisser (« spin », « yarn »).

⁴³ « Je vais la peindre au moment où elle se sera rendu compte qu'elle fait partie de la pièce, au moment où le papier peint l'aura absorbée » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.54.

⁴⁴ Exposition « Debussy, la musique et les arts », 22 février-11 juin 2012, Musée de l'Orangerie.

⁴⁵ Édouard Vuillard, *Personnages dans un intérieur : Le travail, Le choix des livres, L'intimité et La musique* (1896), le Petit-Palais.

directement sur l'œuvre d'art. Je pense aux romans qui sont fondés sur la technique du dialogue et sur le récit minimaliste et à propos desquels il est extrêmement difficile de parler d'intrigue, car ils sont fragmentaires, répétitifs ou motiviques. Ces écrits donnent à lire des processus plutôt que des événements. On pourrait alors remarquer que l'œuvre d'art y est reléguée au rang de détail. Ces romans, comme *The Present*⁴⁶, *Migrations*⁴⁷, *The Echo Chamber*⁴⁸, *Now*⁴⁹, contrastent avec ceux qui mettent l'art au premier plan, comme *Contre-Jour*⁵⁰, *The Big Glass*⁵¹, *Moo Pak*⁵², *Goldberg: Variations*⁵³ et *Infinity*⁵⁴.

Il n'empêche que, même dans les romans sans intermédialité manifeste, l'art maintient une présence sur un tout autre mode qu'est celui du *vu-en-passant*. C'est l'entre-aperçu, ce qui, tout en étant moins facilement perceptible, n'est pas pour autant d'importance moindre. Cette notion est abordée de manière thématique, par exemple, dans le paradigme de la présence fugitive et celui de la vision incidente. Dans *Contre-Jour*, le peintre objecte la frontalité du regard, faisant un clin d'œil à l'œuvre d'Édouard Bonnard⁵⁵ :

[...] 'But what I want to paint,' he would say, 'what excites me as I sit or walk, is the way things are seen out of the corner of the eye, are felt at the edges of consciousness. Art in the West has for too long been the victim of a mad idea, the idea that objects and people face you squarely, that you have all the time in the world to gaze at them. But life isn't like that. It slips by. There is light, there is movement, like the dog entering the room while I look out at the mimosa' [...]⁵⁶.

S'inspirant du *Grand Verre* de Marcel Duchamp⁵⁷, le roman *The Big Glass* nous invite à la rencontre fortuite avec l'œuvre dans la quasi-transparence du dispositif non-figuratif. C'est l'appareil optique à travers lequel on observe d'autres œuvres, on observe d'autres observateurs, on se regarde regarder :

That is the point of the glass, he wrote. Not a surface to be covered. Not an object to be made. Not a picture of, he wrote, and not the thing itself. Shadow and projection, he wrote. Present and absent at the same time. Existent and non-existent. A shadow has to be cast by something, he wrote. Every shadow implies an object and a source of light. On the glass the shadow, but shadow of what? What will the viewer see? He wrote. Something on the glass. And the glass. And something through the glass. The wall of the gallery, the other exhibits hanging on it. People moving, standing, leaning forward. And his reflection. Himself bending forward and looking. Looking at. Looking through. Looking back at himself looking (souligné dans le texte)⁵⁸.

Le *Grand Verre* est cet espace de transition optique. C'est là qu'intervient *l'infra-mince*⁵⁹ de Duchamp qui nous dévoile quelque chose de l'instant du basculement.

Dans *Goldberg: Variations*, la figure de l'artiste aperçue dans le passage joue un rôle clef pour ce roman musical et pictural à la fois. C'est le *Wander-artist*⁶⁰ de Klee qui figure cette présence et auquel il est fait référence dans le texte:

Here I am, [...], on my way to the other side. The other side of what? It does not matter. The other side. [...] You do not listen to what I say. You are too busy watching me cross over [...]. Yet here I am, on my way, arm raised in greeting, and then I am no more⁶¹.

Enfin, il y a ce paradoxe de boucle étrange dans *Moo Pak* où l'œuvre se révèle, à la fin, inexistante, comme si l'auteur avait raté le bon moment pour la concevoir : « Perhaps there was a moment when I might have

⁴⁶ Gabriel Josipovici, *The Present*, Manchester, Carcanet, 1975.

⁴⁷ Gabriel Josipovici, *Migrations*, Brighton & Hassocks, Harvester Press, 1977.

⁴⁸ Gabriel Josipovici, *The Echo Chamber*, Brighton & Hassocks, Harvester Press, 1980.

⁴⁹ Gabriel Josipovici, *Now*, Manchester, Carcanet, 1998.

⁵⁰ Gabriel Josipovici, *Contre-Jour: A Triptych After Pierre Bonnard*, Manchester, Carcanet, 1986.

⁵¹ Gabriel Josipovici, *The Big Glass*, Manchester, Carcanet, 1991.

⁵² Gabriel Josipovici, *Moo Pak*, Manchester, Carcanet, 1994.

⁵³ Gabriel Josipovici, *Goldberg: Variations*, op.cit.

⁵⁴ Gabriel Josipovici, *Infinity: The Story of a Moment*, Manchester, Carcanet, 2012.

⁵⁵ Pierre Bonnard, *Nu à contre-jour ou l'eau de Cologne*, 1908.

⁵⁶ « Mais ce que je veux peindre, disait-il, ce qui m'intéresse, lorsque je suis assis ou quand je marche, c'est la manière dont les choses peuvent être aperçues du coin de l'œil, la manière dont elles peuvent être saisies aux confins de la conscience. Pendant trop longtemps, l'art occidental a été victime d'une folle idée, l'idée que les objets et les gens s'offrent à la vue de face et qu'on a tout le temps du monde pour les contempler. Mais la vie n'est pas comme ça. Elle se dérobe. Il y a la lumière, il y a le mouvement, comme ce chien qui vient d'entrer alors que j'étais en train d'observer le mimosa » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, *Contre-jour*, op.cit., p.20.

⁵⁷ Marcel Duchamp, *Le Grand verre* (1915-1923), The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

⁵⁸ « Voilà l'idée du verre, écrivit-il. Pas une surface à couvrir. Pas un objet à fabriquer. Ni une image de l'objet, écrivit-il, ni l'objet lui-même. L'ombre et la projection, écrivit-il. À la fois présence et absence. L'être et le néant. Il doit bien y avoir quelque chose qui projette l'ombre. À chaque ombre son objet et sa source de lumière. Ombre sur verre, mais ombre de quoi? Que verra le spectateur? écrivit-il. Quelque chose sur le verre. Et le verre lui-même. Et quelque chose de l'autre côté du verre. Le mur de la salle d'exposition, les autres objets exposés sur le mur. Les gens en train de marcher, s'arrêtant, se penchant. Sa réflexion alors qu'il parcourt le verre du regard. Transperçant le verre du regard. Se regardant regarder » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, *The Big Glass*, op.cit., p.22.

⁵⁹ Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, 1999, p.24.

⁶⁰ Paul Klee, *Wander-artist* (1940), Zentrum Paul Klee, Berne.

⁶¹ « Me voici, [...], en chemin pour passer de l'autre côté. L'autre côté de quoi? Peu importe. L'autre côté [...]. Vous n'écoutez pas ce que je dis. Vous êtes bien trop occupés à me regarder passer de l'autre côté. Pourtant, je suis là, le bras tendu en guise de salut, puis me voilà parti » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, *Goldberg: Variations*, op.cit., p.179-180.

written it, he said, but that moment passed a long time ago⁶²». Or le roman que le lecteur vient de lire est bien là – livre de passages, de conversations sur l'art non abouti. L'enjeu c'est donc aussi la difficulté d'écrire, le paradoxe du besoin de créer se heurtant à l'impossibilité de créer, thème récurrent chez Josipovici, omniprésent dans ses essais sur Sterne, sur Kafka, sur Proust⁶³.

L'idée de passage est en rapport direct avec la représentation de l'ordinaire. Georges Perec, dans *L'infra-ordinaire*, prend le contre-pied de l'absence d'intérêt pour le banal et de notre fascination devant « l'historique, le significatif, le révélateur⁶⁴ ». Ce qui compte alors, c'est l'anti-catastrophique, cet *infra-ordinaire*, non « plus l'exotique, mais l'endotique⁶⁵ ». Je pense que toute l'œuvre de Josipovici pourrait être lue à l'aune de ce texte de Perec. « It's to do with the infra-ordinary, as I like to call it », lance un personnage dans *After*⁶⁶. L'ordinaire est à la fois thème et forme. Le formalisme de l'ordinaire passe par le fragment, la discontinuité, le dialogue, la brièveté, la simplicité du vocabulaire, des temps verbaux et des noms propres. L'ordinaire, c'est aussi une question de style. C'est dans ce contexte que la présence de l'œuvre d'art chez Josipovici fait sens autrement.

L'art s'inscrit dans cet *infra-ordinaire*, se perçoit comme dans l'espace de l'*infra-mince* duchampien, advient dans la transition, s'écrit entre parenthèses. Dans *Everything Passes*, un dialogue autour de la littérature souligne la parenthèse en tant qu'espace d'inscription de l'œuvre dans les interstices et en tant qu'interstice :

The trouble with most works of literature [...] is that they face you head on. It's never like that in real life. Things just slip by and we're hardly aware of them before they've gone. [...] I wanted it to be something seen out of the corner of the eye, so one's not sure one's even seen it. [...] Sterne knew that living one's life isn't like sitting in the theatre and watching a play [...]. And then it was forgotten till Virginia Woolf killed Mrs Ramsay off in a bracket⁶⁷.

On le voit, c'est aussi une question de réalisme et de jeu. Dans *Only Joking*⁶⁸, l'art s'associe doublement à l'ordinaire. La photographie est représentée à la fois dans ses aspects utilitaire et artistique. Un des personnages crée une œuvre de l'ordinaire, en photographiant des portes et les gens qui passent quotidiennement par cet espace de transition. À la fin du roman, on assiste à un vernissage, lors duquel un critique d'art prononce un discours sur l'œuvre exposée. Suivent une longue *ekphrasis* et un commentaire de cette œuvre contemporaine. L'exposition s'appelle « Ajar » (angl. « entrouvert »). Il s'agit d'une série de photos de portes et d'une œuvre vidéo, traitant également de portes. L'œuvre s'inscrit en plein dans la notion de transition, notion que le discours critique sur l'œuvre souligne et analyse. Néanmoins, l'art de Josipovici consiste à nous faire adhérer à cette esthétique de l'ordinaire, pour ensuite, abruptement, nous en arracher, en déconstruisant le discours sur l'ordinaire. Le dialogue qui suit fait tomber à plat toute la surinterprétation critique qui voudrait faire de cet ordinaire l'incarnation d'une tradition chrétienne. Or il n'y a rien que des portes ordinaires dans cette œuvre sur des portes ordinaires : « it just looks like doors to me⁶⁹ », conclut un personnage.

Cette contextualisation me semble nécessaire pour comprendre l'inscription de l'intermédialité dans les textes de Josipovici. La référence à l'art est souvent mi-voilée, apparaissant au détour d'une phrase, dans les dialogues, donc surtout comme un acte de parole lié à la conversation ordinaire et non pas comme une description. L'*ekphrasis* se trouve en porte-à-faux entre l'esthétique et l'ordinaire, ou alors elle doit être conçue en dehors des termes traditionnels du descriptif. L'ordinaire est anti-descriptif, comme il est anti-téléologique. La référence à l'art dans l'ordinaire est épisodique, anecdotique, voire satirique ; elle est non explicitée, voire erronée.

Cela dit, cette forme de banalisation de la référence à l'art ne convoque pas n'importe quel ordinaire. Il n'est pas anodin que les personnages de Josipovici appartiennent le plus fréquemment à une classe moyenne, faisant montre d'un certain niveau d'éducation : on les voit capables de s'amuser à danser en

⁶² « Peut-être y a-t-il eu un moment où j'aurais pu l'écrire, dit-il, mais ce moment s'est écoulé depuis longtemps » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, *Moo Pak*, op.cit., p.149.

⁶³ Voir Gabriel Josipovici, *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*, Stanford UP, 1971 ; Gabriel Josipovici, *Text and Voice: Essays 1981-1991*, Manchester, Carcanet, 1992 ; Gabriel Josipovici, *The Singer on the Shore: Essays 1991-2004*, Manchester, Carcanet, 2006 ; Gabriel Josipovici, *What Ever Happened to Modernism?* New Haven, Londres, Yale UP, 2010.

⁶⁴ Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Seuil, 1989, p.10.

⁶⁵ *Ibid.*, p.12.

⁶⁶ « Ça a à voir avec l'infra-ordinaire, comme j'ai l'habitude de l'appeler » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, *After & Making Mistakes*, Manchester, Carcanet, 2009, p.132.

⁶⁷ « Le problème de la plupart des œuvres d'art, c'est qu'elles s'offrent à nous de face. Ce n'est jamais comme ça dans la vie. Les choses n'arrêtent pas de se dérober à nous, et nous ne nous en rendons compte qu'après coup. Je voulais qu'on voie les choses du coin de l'œil, de sorte que l'on ne soit même pas sûr qu'on ait vu quoi que ce soit. Sterne, lui, savait que vivre sa vie n'est jamais comme aller voir une pièce de théâtre. Puis, cette idée a été oubliée jusqu'à ce que Virginia Woolf ne tue Mrs Ramsay entre parenthèses » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, *Everything Passes*, Manchester, Carcanet, 2006, p.28-29.

⁶⁸ Gabriel Josipovici, *Only Joking*, Londres, CB Editions, 2010.

⁶⁹ « On dirait des portes, voilà tout » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.147.

sifflant des thèmes du *Messie* d'Haendel, on les voit mener des conversations sur la téléologie dans un pub de Southwark ou citer de mémoire des chiffres du *Domesday Book*⁷⁰. La référence ne requiert pas forcément de commentaire, mais s'apprécie, au contraire, comme allusion, comme mention partielle et non explicitée ou comme plaisanterie intime : l'œuvre devient à la fois code et jouet d'un milieu social spécifique.

Cet ordinaire n'est donc pas un espace rhétorique. Il ne s'agit pas d'être exhaustif, précis ou logique. Que faire de la référence à un retable de Hans Hocker de Bressanone dans *In a Hotel Garden*⁷¹ ? Est-ce une erreur ou un jeu avec le lecteur ? Car le véritable artiste dont il est question est Hans Klocker de Bressanone. Comment interpréter la référence à l'art dans *Everything Passes* quand lors d'une visite de la Pinacothèque de Munich, un des personnages, au détour d'une phrase, fait l'analogie entre la poitrine de sa compagne et *Danaé* de Mabuse⁷² ? Là aussi, l'important semble être l'aspect ordinaire de l'approche à l'art – à savoir une visite quelconque, un couple quelconque, appréciant l'art sans façons, librement, joyeusement. Là encore, c'est l'œuvre vue *en passant* et dans la simplicité du passage.

Mais s'il y a farce et jeu entre le réel, l'ordinaire et l'esthétique, il n'empêche que même saisie en passant, il arrive que l'œuvre se mette à rayonner et à prolonger le sens du texte. Dans *In a Hotel Garden*, le pavement intérieur du Duomo de Sienne⁷³, décrit dans un dialogue, participe pleinement à la thématique biblique et hébraïque du roman grâce à l'évocation de la fuite et du refuge dans l'histoire de la mort d'Absalom. Dans *Migrations*, l'histoire de Lazare passe par la référence à une sculpture de Jacob Epstein⁷⁴ qui vient figurer la migration, la transition, le perpétuel état de mobilité.

C'est dans *Conversations in Another Room*⁷⁵ que l'on trouve un bel exemple de cette idée du *vu-en-passant*. Ce roman met en scène un huis clos où une femme âgée, Phoebe, reçoit régulièrement la visite de sa nièce. Toutes les deux mènent des conversations conflictuelles. L'intrigue est centrée autour des relations humaines, de la solitude, de la vieillesse et de la mémoire. Or, parallèlement, comme un détail accessoire, apparaît un personnage secondaire qu'est le compagnon de la nièce de Phoebe, Mike. Au cours du roman, il sera ainsi représenté de manière statique, en attente, assis dans le hall. De temps à autre, il regardera ses chaussures bien polies. Il s'ennuiera. Or, cette figure secondaire se mue peu à peu en un motif pictural : l'homme est assis à droite de la porte d'entrée du hall ; au-dessus de lui se trouve un miroir convexe qui reflète sa nuque ; en face, il y a la chambre de la vieille femme et d'autres portes, dont celle du cabinet de toilettes, où se trouve un miroir, là aussi ; sur le mur du hall d'entrée, on voit trois tableaux, une aquarelle peinte par Phoebe, le portrait de son oncle en uniforme, une gravure représentant le château d'Arundel, dans le Sussex. On y trouve aussi un buffet avec de la porcelaine et des pichets. Tous ces détails apparaissent dans le livre de manière fragmentaire et parcellaire.

La technique narrative motivique et les jeux de miroirs font basculer le secondaire dans le principal, attirant l'attention du lecteur. En imaginant cet intérieur, avec ses cadres, ses miroirs, ses portes, il est difficile de ne pas penser aux tableaux de Vermeer ou aux *Ménines* de Velázquez⁷⁶. Il est difficile de ne pas convoquer certains *topoi* picturaux. Le miroir convexe, par exemple, peut nous rappeler l'*Autoportrait* de Parmigianino⁷⁷. À la fin du roman, une nouvelle voix narrative fait irruption : « And now at last I can speak⁷⁸ ». Tout se passe comme si le roman opérait une métalepse narrative nous donnant l'impression d'être en présence de l'auteur du récit que l'on lit, comme si la figure secondaire devenait celle de l'écrivain du livre en train d'être lu. C'est donc une forme d'autoportrait déformé à la manière de Parmigianino. Le texte, d'ailleurs, semble chercher à produire un effet pictural, rappelant cette même peinture : « My gaze is like water. It moves over the surface of that face, that hand, it spreads over the surface of the mirror⁷⁹ ».

Mais la présence du miroir convexe peut convoquer un autre tableau célèbre. Dans le roman, lors d'une conversation il s'agit de décider si le couple que l'on voit sur la photo se tient par la main. Une dispute porte sur le prénom de Kurosawa. Est-ce Akiro ou est-ce Alfredo ? De dispute en dispute, on retient l'assonance de quelques prénoms simples : Alfredo ou Amanda, ou des noms de lieu comme Amalfi. Puis, dans une conversation, on lit cette phrase : « Amalfi or no Amalfi [...] Never mind⁸⁰ ». Que

⁷⁰ Gabriel Josipovici, *The Present*, *op.cit.*, p.54.

⁷¹ Gabriel Josipovici, *In a Hotel Garden*, Manchester, Carcanet, 1993.

⁷² Jan Gossaert, dit Mabuse, *Danaé* (1527), Pinacothèque de Munich.

⁷³ Pietro di Tommaso del Minella, *Mort d'Absalom*, pavement intérieur de la cathédrale de Sienne.

⁷⁴ Jacob Epstein, *Lazarus* (1947-48), New College, Oxford.

⁷⁵ Gabriel Josipovici, *Conversations in Another Room*, Londres, Methuen, 1984.

⁷⁶ Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656-7), Museo del Prado, Madrid.

⁷⁷ Girolamo Francesco Maria Mazzola, dit il Parmigianino, *Autoritratto entro uno specchio convesso*, 1524, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

⁷⁸ « Maintenant, je peux enfin parler » (C'est moi qui traduis). Gabriel Josipovici, *Conversations in Another Room*, *op.cit.*, p.101.

⁷⁹ « Mon regard ressemble à de l'eau. Il glisse sur la surface de ce visage, de cette main ; il glisse sur la surface de la glace » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.101.

⁸⁰ « Amalfi ou pas. Peu importe » (C'est moi qui traduis). *Ibid.*, p.72.

l'anagramme de ces noms et de cette réplique aboutisse au nom « Arnolfini » est peut-être une coïncidence qui rappelle le célèbre tableau de Jan van Eyck⁸¹. En tout cas, comme le miroir convexe qui montre le hors-champ, le texte nous conduit à chercher du côté du pictural, et ce de manière plus globale, et non pas exclusivement du côté d'une seule œuvre dont le texte présenterait une *ekphrasis*.

Ce qui importe dans cet exemple, c'est l'appel à l'intermédialité. Cet appel intervient dans la *mise en cohérence* faite par le lecteur à partir de ses connaissances propres. Cette mise en cohérence est une forme de *re-picturalisation*, au sens fort de modification, de transformation, qui passe ici par l'appréhension d'un fil de récit secondaire et éclaté, saisi *en passant*, sur lequel il s'agit de revenir et dont il convient d'unifier les éléments, de préciser la nature, comme une illusion qu'on tente de comprendre, une visualisation imaginaire, celle qu'actualisera le lecteur comme un tableau imaginaire.

Pour terminer, je souhaite aborder brièvement une réécriture intermédiaire reconditionnée par l'image. En 2007, dans un magazine littéraire paraît une nouvelle de Josipovici « He Contemplates a Photo in a Newspaper⁸² ». Ce texte convoque alors la photographie non seulement dans le titre, mais aussi parce que la nouvelle est accompagnée d'une photo intitulée *Leaf Man* de Calum Colvin. Cette photographie, en noir et blanc, montre une silhouette de feuilles, sur un lit, ainsi qu'une veste suspendue à un cintre. Cette mise en scène fantomatique de corps absents que signe la photo vient illustrer la nouvelle, mais à la lecture on a presque l'impression que l'image déconstruit le texte. La nouvelle, elle, décrit un décor sylvestre au milieu duquel on voit une femme debout. De proche en proche, le texte dévoile le leurre de cette perception qui devient illusion d'optique. Les feuilles masquent la partie inférieure du corps de la femme, si bien qu'une vision différente permettrait de voir que cette femme est pendue à un arbre : « She must, he suddenly realises, be hanging from a branch of the large tree [...]. Now he understands what he is seeing he can sense how her body would move, turning a little this way and that in the breeze⁸³ ». Tandis que la photo de Colvin nous montre un univers plastique esthétisée et photographiée, ce que raconte la nouvelle, c'est la transformation de la vision, comme par une anamorphose.

Or, en 2010, cette nouvelle paraît à nouveau dans le recueil *Heart's Wings*⁸⁴. Mais Josipovici la réécrit en changeant la portée de l'image dans le texte. Si l'incipit de la première version structure le regard par la description de la scène, la deuxième version, elle, constitue une mise en garde pour qui regarderait la photo : « It takes time to look at an image⁸⁵ ». Tout se passe comme si l'enjeu de l'anamorphose dans la première version risquait de ne pas être saisi. C'est une mise en garde pour le lecteur, pour l'observateur, pour le personnage-liseur d'un journal. Aucune illustration n'accompagne le texte. Ce qui change tout, c'est que la fin de la nouvelle nous arrache à l'esthétisme de l'*ekphrasis* pour nous plonger, en l'espace de quelques mots, dans le *punctum* dont parle Roland Barthes⁸⁶, ne tardant pas à poindre vers nous à travers l'image dans le texte. La nouvelle se termine par la légende d'une image absente : « A refugee from Srebrenica who hanged herself after the Serb capture of the town⁸⁷ ». On bascule d'emblée dans la photo journalistique, dans *ça a été* : selon toute probabilité, c'est la photo de Ferida Osmanovic, prise par Darko Bandic, en juillet 1995. Cette femme s'était pendue à un arbre, à l'époque du génocide, après l'expulsion des 25 000 Bosniaques de l'enclave de Srebrenica par les Serbes de Bosnie. Le *punctum*, c'est donc ce glissement anamorphique du regard. On glisse soudain de l'image artistique à l'image absente, puis à cette photo journalistique qui ne dit pas tout tout de suite. Là aussi, on voit d'abord une femme fixant le vide comme spectatrice d'une absence. Puis, vient la réalisation par laquelle on devient soi-même spectateur de la mort. Mais ce qui est insupportable dans cette photo, c'est que l'on est amenés à s'y arrêter, à y demeurer, comme happés, incrédules. Le *vu-en-passant* ici, c'est ce risque de passer à côté, de ne pas voir, c'est ce risque d'indifférence face à l'image, mais c'est aussi celui de trop y regarder, malgré soi.

En somme, on le voit bien, les textes de Josipovici convoquent sans cesse des présences intermédiaires, qu'elles soient liées à la peinture, à la musique ou à d'autres arts. On peut être frappé par une forme d'intermédialité généralisée. Le rapport texte/image qui retient mon attention est surtout celui qui a trait à

⁸¹ Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini* (1434), National Gallery, Londres.

⁸² Gabriel Josipovici, « He Contemplates a Photo in a Newspaper », *The International Literary Quarterly*, vol.1, 2007, disponible en ligne, consulté le 9 janvier 2012 <http://interlitq.org/issue1/gabriel_josipovici/job.php#>.

⁸³ « Soudain, il prend conscience qu'elle est probablement pendue à une branche du grand arbre. Maintenant qu'il comprend ce qu'il voit, il arrive à se faire une idée de la manière dont son corps se mouvrait, oscillant légèrement dans la brise » (C'est moi qui traduit). *Ibid.*

⁸⁴ Gabriel Josipovici, « He Contemplates a Photograph in a Newspaper », dans *Heart's Wings*, Manchester, Carcanet, 2010, p.167-168.

⁸⁵ « Il faut du temps pour regarder une image » (C'est moi qui traduit). *Ibid.*, p.167.

⁸⁶ Roland Barthes, *La chambre claire : Notes sur la photographie*, Gallimard, 1980.

⁸⁷ « Une réfugiée de Srebrenica qui s'est pendue après le siège de la ville par les Serbes » (C'est moi qui traduit). Gabriel Josipovici, « He Contemplates a Photograph in a Newspaper », *op.cit.*, p.168.

la structure. C'est là que Boulez voyait le *pays fertile* de la transposition intersémiotique, non pas comme calque, mais comme pensée de rapports à un certain niveau d'abstraction. Ceci rejoint le *tiers pictural* dont parle Liliane Louvel. La poétique de l'ordinaire est la clef de voûte de l'appréhension de l'art chez Josipovici. S'il y a *ekphrasis*, c'est qu'elle est parcellaire et non monumentale. La présence intermédiaire est parfois évasive, semblant relever d'un *inconscient* du texte. Même *en passant*, l'art, la musique, l'image, sont, dans les œuvres de Josipovici, pour emprunter son propre langage, le *vibrant espace* d'un entre-deux⁸⁸.

⁸⁸ Gabriel Josipovici, « Vibrant Spaces », dans *The Singer on the Shore*, Manchester, Carcanet, 2006, p.25-45.