

L'UTILISATION DE L'EKPHRASIS DANS LA CONSTRUCTION DU PORTRAIT DE L'ARTISTE. VINCENT QU'ON ASSASSINE (MARIANNE JAEGLÉ)

Maria-Lorena RACOLȚA¹ 

*Article history: Received 5 April 2024; Revised 15 July 2025; Accepted 20 August 2025;
Available online 24 September 2025; Available print 30 September 2025.*

©2025 Studia UBB Philologia. Published by Babeș-Bolyai University.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

ABSTRACT. *The Use of Ekphrasis in the Construction of the Artist's Figure. Vincent qu'on assassine (Marianne Jaeglé).* The following study focuses on the use of the *ekphrasis* in the portrayal of the main character and in the construction of the narrative structure in the case of the novel *Vincent qu'on assassine* by Marianne Jaeglé. The main hypothesis is that the *ekphrasis* goes beyond its canonical function, as descriptive element, and serves other roles. We focus on its narrative and chronotopic purposes as the element that creates the frame of the story, the space of virtual dialogue between characters and the background needed for the artistic vision of Vincent Van Gogh. One by one, we analyze the situation in which the Greek concept shapes the space of conflict, of ideas exchange, of death and of an imaginary, subjective reality. As a methodological approach, we use the concept of intermediality to prove that there is a strong connection between literature and the transposition of visual arts in the narrative structure. The main conclusion of the study is that Marianne Jaeglé's book is fundamentally based on the use of *ekphrasis* and the character cannot be separated from the novelistic depiction of his canvases because that is the central element, the one that gives coherence to the entire plot.

Keywords: *ekphrasis, intermediality, ekphrastic novel, character construction, narrative function.*

¹ **Maria-Lorena RACOLȚA** est doctorante à la Faculté des Lettres de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie et membre du Centre d'étude du roman français actuel dans le cadre de la même université. Sa thèse, sous la coordination scientifique de Simona Jișă, a comme sujet les avatars romanesques des peintres Caravage et Vincent van Gogh dans les livres de Dominique Fernandez, Alain Le Ninèze, Yannick Haenel, Pierre Michon, Marianne Jaeglé et David Haziot. Ses recherches portent en grande partie sur la relation entre la littérature et les arts visuels, particulièrement sur l'emploi de l'*ekphrasis* dans le roman français contemporain. Courriel: maria.racolta@ubbcluj.ro.

REZUMAT. *Utilizarea ekphrasis-ului în construcția portretului artistului. Vincent qu'on assassine (Marianne Jaeglé).* Prezentul studiu se concentrează asupra utilizării *ekphrasis*-ului în construcția portretului personajului principal și în cea a structurii narative în cazul romanului *Vincent qu'on assassine* de Marianne Jaeglé. Ipoteza principală este aceea că *ekphrasis*-ul își depășește funcția sa canonică, de element descriptiv, îndeplinind și alte roluri. Ne concentrăm asupra utilizărilor sale narative și cronotopice, devenind astfel un element ce conturează cadrul romanului, spațiul de dialog virtual între personaje și fundalul necesar expunerii viziunii artistice a personajului-pictor Vincent Van Gogh. Rând pe rând analizăm exemple în care conceptul grec modelează spațiul conflictual, cel al schimbului de idei, al morții și al unei realități imaginare, subiective. Ca demers metodologic, folosim intermedialitatea pentru a dovedi că există o strânsă legătură între literatură și transpunerea artelor vizuale în structura narativă. Principala concluzie a studiului este aceea că volumul autoarei franceze este construit în jurul *ekphrasis*-ului, iar personajul nu poate fi separat de reprezentarea romanescă a picturilor sale, deoarece aceasta este elementul central, cel care dă coerență universului ficțional.

Cuvinte-cheie: *ekphrasis, intermedialitate, roman ekphrastic, construcție personaj, funcție narativă.*

1. Introduction

La fusion artistique entre la parole et la couleur a toujours suscité la curiosité des gens, plaçant sous la lentille critique des chercheurs les œuvres littéraires qui utilisent les éléments descriptifs picturaux. Le mélange entre la littérature et les arts visuels apparaît très tôt dans l'histoire de la culture, notamment sous la forme de *l'ekphrasis*, concept que nous avons choisi comme fil rouge de notre démarche critique. Vu l'intérêt contemporain accru pour le concept d'intermedialité et pour le croisement des domaines, nous décidons de consacrer la présente étude à l'analyse critique de la manière dont un personnage littéraire est esquissé à travers *l'ekphrasis*.

Nous désirons premièrement passer en revue de façon ponctuelle les moments historiques et littéraires cruciaux dans l'évolution de ce concept dans la littérature, pour nous lancer ensuite dans l'analyse d'un roman contemporain, *Vincent qu'on assassine* (Marianne Jaeglé), dont la construction se fonde sur l'utilisation de *l'ekphrasis*. Nous nous proposons de montrer comment *l'ekphrasis* devient le principe fondateur du portrait de l'artiste-personnage choisi comme étude de cas.

Dans la théorie littéraire, le terme d'*ekphrasis* est connu dès l'Antiquité par la description que Homère fait, dans l'*Illiade*, du bouclier d'Achille forgé par le dieu Héphaïstos. Comme Klára Csürös le remarque dans son article « La fonction de l'*ekphrasis* dans les longs poèmes », l'*ekphrasis* était conçue à l'époque comme une description exacte et détaillée d'un objet, d'un paysage, d'une personne ou d'une scène, qui était réalisée par hypotypose :

L'ekphrasis est aussi vieille que l'épopée homérique : la première réalisation, le bouclier d'Achille au chant XVIII de l'*Illiade*, en est devenu à jamais le parangon classique. [...] En tant que littéraire, elle se distingue donc de tout discours critique ou technique sur les œuvres d'art, et, en tant que description d'une œuvre d'art, elle occupe une place à part parmi les diverses variantes de la description, notamment l'hypotypose, avec laquelle elle est souvent confondue. (Csürös 1997, 169)

Ensuite, dans la première moitié du troisième siècle, le sophiste romain, de langue grecque, Philostrate de Lemnos l'utilise dans son ouvrage intitulé *Eikones* en tant qu'exercice littéraire : il décrit, dans un discours adressé à des enfants, 64 tableaux exposés réellement ou fictivement dans une galerie. C'est le moment qui marque le glissement sémantique du terme qui s'imposera pendant les siècles suivants comme évocation d'une œuvre d'art, réelle ou fictionnelle, cette description étant enchâssée dans un récit. Le critique Sandrine Dubel marque cette transposition générique de l'*ekphrasis* de la poésie vers le domaine du récit :

Les Images (Eikones) de Philostrate l'Ancien constituent le premier recueil de descriptions d'art autonomes en prose que nous connaissons. Écrite dans le courant du III^e siècle de notre ère [...] cette collection de tableaux suscite dans l'Antiquité même au moins deux imitations directes : elle fonde ainsi un genre, à la coïncidence du sens antique d'*ekphrasis*, description rhétorique définie par son effet, l'évidence, et de l'emploi moderne du mot *ekphrasis*, description définie par la spécificité de son objet, l'œuvre d'art figurative. [...] ce premier recueil s'appuie sur une fiction narrative : nos *Images* racontent la visite d'une pinacothèque privée [...] Le sujet en est donc moins la description d'une collection que la découverte de cette collection par ses spectateurs, soit une expérience collective du regard [...] (Dubel 2014,13)

C'est Leo Spitzer qui offre la définition moderne du terme d'*ekphrasis*. La définition proposée par le théoricien autrichien envisage l'*ekphrasis* comme « la description poétique d'une œuvre d'art picturale ou sculpturale [...] la reproduction d'objets d'art perceptibles, par l'intermédiaire des mots ». (Spitzer

1955, 207) Nous observons donc que la définition de Leo Spitzer met l'accent plutôt sur le côté descriptif du terme. Au contraire, l'œuvre que nous allons analyser illustre la fonction narrative de *l'ekphrasis*.

En partant de ce cadre théorique général, nous nous proposons de passer en revue quelques manifestations de *l'ekphrasis* et de son rôle ou plutôt de ses rôles dans le roman *Vincent qu'on assassine* écrit par l'écrivaine française Marianne Jaeglé. Elle y réalise un portrait littéraire du peintre Vincent Van Gogh, saisi pendant ses deux dernières années de vie, qui correspondent à la période de son activité artistique la plus intense. Il faut remarquer que l'auteure insiste plutôt sur les moments qui ont conduit à la fin tragique du peintre hollandais. Incompris par le public, abandonné par la communauté qu'il désirait former, le personnage vit une existence vouée à la solitude et à la dépression. Comme intrigue, la romancière élucide l'énigme de la mort du peintre, en abordant la supposition historique du meurtre. Dans le livre, la vie de Vincent est brusquement arrêtée suite au conflit possible avec un jeune homme. Nous partons de l'hypothèse que l'autrice s'appuie souvent sur la technique de *l'ekphrasis*, en allant de l'œuvre vers l'homme et l'artiste, pour faire comprendre au lecteur non seulement la vie, mais notamment la signification de son œuvre et la vision unique du peintre. Dans la partie suivante de notre recherche, nous proposons de discuter l'encadrement littéraire du livre de Marianne Jaeglé dans la catégorie du roman ekphrastique, ce qui nous permettra par la suite de construire un cadre théorique plus complexe concernant *l'ekphrasis*.

2. Vincent qu'on assassine - roman ekphrastique

Nous observons tout d'abord que Marianne Jaeglé illustre la forte liaison entre le créateur et sa création en choisissant de transposer dans la fiction la grande figure mythique du domaine pictural, Vincent Van Gogh. Nous nous proposons de démontrer qu'elle utilise comme procédé principal la description des tableaux en les mettant en rapport avec le personnage. Cela nous détermine à considérer le livre *Vincent qu'on assassine* comme roman ekphrastique, genre littéraire défini ainsi par Alexandra Vrânceanu : « un texte structuré autour de la description d'une œuvre d'art, un texte qu'on ne pourrait pas concevoir en dehors de *l'ekphrasis*, à qui *l'ekphrasis* donne la signification, le sujet, le thème, la structure, parfois même le titre et les personnages. » (Vrânceanu 2011, 12) Ce cadre théorique est justifié par l'impossibilité d'ignorer le poids de *l'ekphrasis* dans l'économie du roman, car elle est, d'après nous, un élément fondateur dans la trame narrative et dans la construction littéraire du personnage Vincent Van Gogh.

Les critiques Julie Dainville et Lucie Donckier de Donceel placent l'*ekphrasis* à « mi-chemin entre la description et la narration » (Dainville et de Donceel 2021, 2), mais nous nous proposons de montrer que dans le cas de Marianne Jaeglé, ce concept est utilisé plutôt comme technique narrative, en dépassant son emploi purement descriptif. Dans ce qui suit, nous allons montrer les principaux rôles que l'*ekphrasis* remplit dans la construction du protagoniste, pour prouver notre hypothèse : elle définit la condition de l'artiste, elle se constitue comme un espace de dialogue virtuel entre l'artiste et ses confrères, elle remplit la fonction de topos symbolique de la mort et non des moindres, elle évoque une réalité absente.

3. L'*ekphrasis* – porteur du credo artistique

3.1. La condition de l'artiste

Premièrement, l'*ekphrasis* est utilisée en tant que description des autoportraits de Vincent Van Gogh, mais aussi de Paul Gauguin et d'Émile Bernard, en soulignant d'une manière comparative leur vision sur l'art et sur la condition de l'artiste. L'image que Vincent Van Gogh (Figure 1) offre de lui-même dans ses autoportraits est appréhendée par Marianne Jaeglé qui souligne son hypostase humble, modeste, son apparence physique pauvre, renvoyant à celle d'un ermite : « Un halo semble se dégager de son crâne rasé comme celui d'un moine. » (Jaeglé 2014, 20) L'hypostase de moine suggère son inadaptation au monde et sa solitude. Il est à remarquer que l'autrice note la réalisation de cet autoportrait en double exemplaire, élément qui peut être associé à l'obsession du peintre pour le motif du double. Cette obsession renvoie à un événement biographique qui a hanté Van Gogh toute sa vie, celui de la mort de son frère aîné, une année jour pour jour avant sa naissance, frère dont il portait le nom. D'ailleurs, le motif du double explique l'étroite relation du peintre avec son frère cadet, Théo, le seul qui croit dans son talent et qui apprécie sa vision différente sur la création artistique. La fratrie y est vue comme un véritable organisme symbiotique, étant donnée l'étroite liaison affective des deux frères Van Gogh : « Les chagrins de Vincent étaient ses chagrins, ses échecs étaient les siens, à lui, Théo. Ils n'étaient pas trop de deux pour porter ce fardeau si lourd, du premier Vincent. » (Jaeglé 2014, 209) Marianne Jaeglé réussit à donner une dimension littéraire à cette relation si spéciale, à laquelle l'histoire de l'art a dédié des pages entières.

La belle-sœur de Vincent Van Gogh, Johanna, observe, elle aussi, cette liaison inhabituelle en termes de peinture : « Vous êtes comme deux versions légèrement différentes d'un même portrait. » (Jaeglé 2014, 150) La superposition des images des deux frères, remarquée par les personnages trouve son inspiration dans l'œuvre réelle de Van Gogh, comme le remarque Harold Blum : « Théo était inconsciemment représenté dans les autoportraits, aussi comme cocréateur de l'art de Vincent et quelqu'un qui le partage. » (Blum 2003, 681)

Il y a d'autre part des situations dans le roman où l'*ekphrasis* semble avoir une utilisation neutre. C'est-à-dire la description d'un tableau réalisé ne renvoie qu'à elle-même. En effet c'est juste une apparence, car la technique permet à l'autrice de présenter la vision sur l'art de Vincent d'une manière plus subtile. Il s'agit de la description du tableau *L'Église d'Auvers-sur-Oise* (1890) (Figure 2) qui exprime le crédo du peintre selon lequel il doit représenter sur ses toiles ce coin de terre tel qu'il le voit :

Il s'est efforcé de rendre la silhouette trapue de l'église sur le fond bleu cobalt du ciel d'été, sa forme un peu lourde, semblable à celle d'une femme de la campagne, la rugosité de la pierre grise, l'éclat des vitraux colorés. Il a donné à voir sa présence minérale, l'air vibrant de chaleur, et le fait que le ciel semble avoir été fait dans le même matériau que le fond du vitrail. C'est la rude simplicité d'Auvers et de ses habitants qu'il a ainsi représentée. [...] son église ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même, à ce monde paysan, à la foi naïve de ses habitants, mais cela, il a tâché de le lui faire exprimer avec force, avec toute la justesse dont il est capable. (Jaeglé 2014, p. 147)

D'autres toiles de Vincent van Gogh décrites dans le roman reflètent l'existence de misère du peintre, son inadaptation à la vie bourgeoise. D'une manière symbolique, la nature morte intitulée *Souliers* (1887) (Figure 3) peut être considérée comme l'expression de la précarité de l'apparence du peintre lui-même, vu par les yeux de ses contemporains. D'autre part, cette séquence ekphrastique est associée par l'écrivaine à une lecture plus large attribuée au frère du peintre, celle d'image du destin humain en général, de la route de l'existence :

une paire de chaussures d'homme, usagées, montant haut sur la cheville, ses propres souliers, que Vincent a peints. Le cuir est brun avec des touches d'orange pour l'intérieur, les lacets et la semelle. Ils reposent sur un fond bleu sombre, devant un mur d'un marron qui s'éclaircit sur le côté gauche. Le soulier droit est renversé et montre une semelle garnie d'une double rangée de clous couleur argent ; celui de gauche est posé

d'aplomb, le lacet défait serpente tandis que la partie haute bâille, révélant l'intérieur. Le cuir est marqué par l'usage, la forme du pied y a imprimé des bosses et des creux mais l'ensemble donne une impression de solidité. Ces chaussures peuvent encore servir. Théo y voit une image de la vie, comme route à parcourir, de la fatigue de l'existence, de l'espoir à conserver dans les moments de doute. (Jaeglé 2014, 98-99)

Dans ce cas-là, le Théo romanesque est le premier spectateur du tableau. D'après la vision de l'autrice, il envisage déjà la prochaine perception collective du tableau, le moment où il va être montré au public consommateur d'art. Les impressions que la toile du protagoniste dégage renvoient à la précarité et à la modestie, en étant en accord avec la vision artistique du Vincent-le personnage.

Après avoir vu comment Marianne Jaeglé illustre de manière littéraire la vision artistique de Van Gogh, la section suivante se propose de montrer comment la description romanesque des toiles devient l'espace d'un dialogue virtuel entre les peintres et « un champ de bataille » entre des idées et des croyances artistiques différentes.



Figure 1. *Autoportrait dédié à Paul Gauguin (1888), Musée Fogg, Massachusetts*

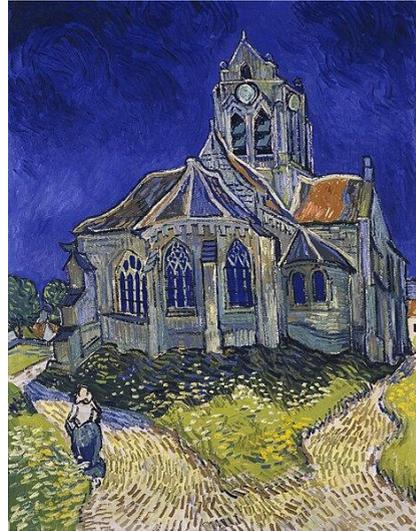


Figure 2. *L'Église d'Auvers-sur-Oise (1890), Musée d'Orsay, Paris*



Figure 3. *Les Souliers* (1887),
Musée d'art, Baltimore

3.2. *Ekphrasis* – espace de dialogue

La même fonction de représentation du destin singulier de l'artiste, marqué de difficultés, est remplie par l'*ekphrasis* du paysage de montagne intitulé *Le Ravin* (1889) (Figure 4), dont la contemplation pousse la version romanesque de Paul Gauguin à reconnaître l'unicité de la vision de Van Gogh, en dépit du fait que celui-ci peint encore selon la nature. Le symbolisme de l'art de Van Gogh s'avère ici plus subtil par rapport à celui très évident manifesté dans les toiles de Gauguin. L'*ekphrasis* devient donc le point de départ d'une réflexion sur les différentes manières d'utiliser les symboles dans la peinture, en d'autres mots, d'un dialogue virtuel entre les deux peintres :

c'est un paysage de montagne, où deux voyageurs minuscules montent, semble-t-il, à la recherche de l'inconnu. De-ci, de-là, des notes rouges comme des lumières, le tout baigné dans une clarté violette. L'horizon est partout bouché par la montagne, et pourtant, munis de leur bâton de pèlerin, ils avancent, ils attaquent la pente rocheuse, ils ne semblent pas découragés. Il entend la voix de Vincent répéter : « Là où il y a une volonté, il y a un chemin. » [...] C'est comme s'il se contentait de faire voir comment il perçoit le monde, alors que tous, autour de lui, s'acharnent à inventer de la nouveauté, des façons inédites de le représenter. Et pourtant... Quelque chose dans sa façon de faire est si profondément singulier... (Jaeglé 2014, 138)

Toujours par la description d'un tableau, Marianne Jaeglé essaie d'esquisser l'admiration de Vincent Van Gogh pour Paul Gauguin, dans lequel le peintre hollandais voit un modèle à suivre et un chef d'école artistique. C'est donc par la description d'un tableau, *Le salle de danse à Arles* (1888) (Figure 5), que Van Gogh

adhère à la vision de Gauguin, changement de vision qui est marqué dans le roman comme un abandon de soi. L'*ekphrasis* devient cette fois-ci la scène d'un dialogue entre les voix qui émergent de la toile et que Vincent entend dans sa tête. Il s'agit ici, au-delà de la référence à la maladie mentale de Van Gogh, de la suggestion à une autre réalité dans laquelle l'artiste vit : le peintre entre effectivement dans le monde de ses tableaux, il dialogue avec les personnages qu'il peint et, encore plus, il dialogue avec la réalité qu'il représente. D'une part, il y a des dizaines de figures qui lui reprochent son style à lui, sa manière de voir le monde par la peinture : « Mais ce que tu faisais n'a aucune valeur. Tu as perdu ton temps ! répètent en chœur les silhouettes du bal, sur un air de fanfare, en poursuivant leur danse effrénée. Tu as perdu ton temps ! » (Jaeglé 2014, 72) D'autre part, il y a la figure de Madame Augustine Roulin qui lui reproche justement l'envers, d'avoir renoncé à sa vision, à sa manière de représenter le monde : « Vous n'auriez pas dû abandonner, répète-t-elle et il sait d'instinct que c'est de son travail qu'elle parle, de sa façon de peindre. Quelque chose comme une douloureuse révélation se fait en lui. Augustine Roulin le contemple impuissante, avec une nuance de compassion dans le regard. » (Jaeglé 2014, 72) Il est important de souligner le fait qu'à travers l'*ekphrasis* de ce tableau, l'autrice réussit à illustrer le conflit intérieur de son personnage et les tendances artistiques contraires qui s'imposent sur son imaginaire pictural.

L'*ekphrasis* est associée par Marianne Jaeglé à la technique narrative de la mise en abyme dans la scène où les deux peintres Vincent Van Gogh et Paul Gauguin conçoivent, chacun à sa manière, les fleurs de tournesol. Dans le portrait qu'il réalise de Van Gogh (Figure 6) et où il suggère l'état maladif de celui-ci, Paul Gauguin utilise la mise en abyme pour expliquer à Vincent l'effet de perspective. Ce qu'il réussit, c'est de suggérer continuité entre la réalité représentée par les fleurs jaunes et le tableau. La vie et l'art se continuent donc et s'entremêlent en formant une unité indestructible :

Devant lui [Vincent Van Gogh], un vase contenant des tournesols, ceux-là mêmes qu'il a peints avec ardeur, des semaines durant, s'efforçant de rendre leur splendeur solaire, leur vitalité, le tournoiement qui le fascine. Et juste à sa droite, comme dans une continuité, la toile sur laquelle ces mêmes tournesols sont représentés. Mais l'effet de la perspective est tel que le peintre semble appliquer directement les tournesols eux-mêmes sur la toile plutôt que de les dessiner. (Jaeglé 2014, 59)

L'*ekphrasis* vient se mélanger à la description du processus de création artistique proprement dit, afin d'offrir au lecteur une image réelle, palpable de l'acte artistique, et des personnages tout à fait particuliers, chargés de profondeur psychologique. Dans le cas du Vincent de Marianne Jaeglé, la série de tableaux qui ont

comme sujet le tournesol (Figure 7), leitmotiv dans l'art de notre personnage, est cruciale dans notre analyse. Si au début les fleurs ont été l'instrument par lequel Paul Gauguin enseignait à Vincent la notion de perspective picturale, le protagoniste revendique cet élément floral et lui confère le rôle de porteur de son crédo artistique :

Il en fera une demi-douzaine de toiles au moins, jusqu'à posséder totalement le motif. Il aime ces fleurs du Midi qui s'orientent vers le soleil, en adoratrices humbles et passionnées. Il aime leur rotation fervente, mais aussi le fait que leur admiration se traduit par une imitation modeste de leur divinité : leur cœur et leurs pétales ne sont rien d'autre qu'un hommage coloré et vibrant au soleil. En tant que peintre, il est lui aussi un admirateur, celui de la nature à la beauté de laquelle il exprime son adoration. Il est donc juste que le tournesol soit sa fleur. Comme à son habitude, il se lance dans l'entreprise avec frénésie. Il a enduit six toiles de 30, et les envisage sur fond cobalt, puis sur fond jaune cadmium, cherchant ce qui exaltera le mieux leur solaire éclat. (Jaeglé 2014, 28)

Le personnage montre un intérêt à part pour le jaune, couleur chargée de symbolisme. Vincent est fasciné par cette nuance qui n'est pas seulement un élément chromatique fondateur pour son œuvre, mais qui donne aussi, d'un point de vue symbolique, une certaine matérialité à ses rêves (par exemple : la Maison Jaune, espace de rencontre de la communauté artistique imaginée par Van Gogh). En analysant le symbolisme de cette couleur donné par le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrant, nous observons que le jaune illustre les caractéristiques de la peinture de Van Gogh, parmi lesquelles cette intensité chromatique est la plus ponctuée dans le récit :

Intense, violent, aigu jusqu'à la stridence, ou bien ample et aveuglant comme une coulée de métal en fusion, le jaune est la plus chaude, la plus expansive, la plus ardente des couleurs, difficile à éteindre, et qui déborde toujours des cadres où l'on voudrait l'enserrer. [...] Il est le véhicule de la jeunesse, de la force, de l'éternité divine. » (Chevalier et Gheerbrant 1969, 835)

Nous devons souligner le fait que la couleur devient ici un miroir du personnage, miroir qui reflète en fait ses pulsions créatrices placées sous le signe du chaos et de l'exubérance expressive.

Si les toiles aux tournesols illustrent à travers leur couleur la vie agitée et créative de Vincent, le tableau *Champs de blé aux corbeaux* (1890) va renverser le symbolisme du jaune, en lui donnant une dimension thanatique, dimension qui fait l'objet d'analyse de la section suivante.



Figure 4. *Le ravin* (1889),
Musée Kröller-Müller, Otterlo

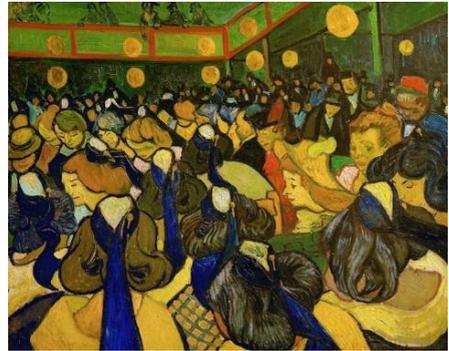


Figure 5. *La salle de danse à Arles*
(1888), Musée d'Orsay, Paris



Figure 6. *Van Gogh peignant des
tournesols* (1888), par Paul Gauguin,
Musée Van-Gogh, Amsterdam



Figure 7. *Les tournesols*
(1888), Musée Sompō,
Tokyo

4. L'ekphrasis – antichambre de la mort

Comme nous l'avons déjà remarqué dans les interprétations précédentes, Marianne Jaeglé convertit *l'ekphrasis* en élément de technique narrative. En s'appuyant sur la description du tableau *Champs de blé aux corbeaux* (1890) (Figure 8), elle raconte les événements qui mènent à la fin de Vincent Van Gogh, en racontant effectivement son agonie par l'intermédiaire de la toile, jusqu'à traduire en couleurs les sons entendus et les douleurs éprouvées par Vincent. L'écrivaine crée l'impression que Vincent, blessé, agonisant, parcourt son tableau, en devenant un personnage invisible :

Sur le chemin poudreux qui sent bon l'herbe sèche, les fleurs, la terre chaude, il titube. Devant lui, bordée de part et d'autre par les champs, la sente semée de cailloux et blanche de poussière s'allonge, à l'infini, lui semble-t-il. De part et d'autre, les champs aux formes géométriques alignent leurs surfaces de couleurs variées : jaune foncé pour le blé mûr, vert intense pour la luzerne, vert Véronèse pour les seigles. De loin en loin, un arbre découpe sa silhouette noire sur le ciel bleuissant. À l'est, un mince croissant de lune et l'étoile du berger sont apparus, qui jettent une clarté pâle et froide sur le chemin qu'il doit parcourir. Qu'elle est longue cette route, jusqu'au village ! Il avance, pas après pas, serrant les dents sur sa douleur, sur le froid qu'il ressent et qui le fait grelotter malgré la douceur de l'air. (Jaeglé 2014, 195)

Dans les pages suivantes, Marianne Jaeglé convertit un élément de la description de ce tableau, la présence des corbeaux, en élément d'enquête policière autour de la mort de Vincent. Son frère Théo fait observer aux policiers que Vincent n'aurait jamais pris un pistolet pour éloigner les corbeaux, puisqu'il les avait peints, donc il les considérait comme une partie intégrante du tableau qu'il avait saisi :

Qui peut croire que Vincent était dérangé par les corbeaux ? Sa dernière toile le montre, les corbeaux font partie intégrante de ces paysages, leur note noire et vernissée au-dessus de la blondeur des blés donne son sens à l'ensemble, équilibre et ponctue la lumière qui inonde le tableau. Vincent ? Être dérangé par les corbeaux ? Il a peint pendant un an parmi les fous, leurs clameurs, leurs hurlements ! Il a peint en pleine chaleur à Arles, il a travaillé sans manger des jours durant... Non, son frère n'était pas un peintre d'atelier que les oiseaux dérangent, ou que les mauvaises conditions empêchent de travailler. (Jaeglé 2014, 208)

Une fois de plus, la technique de *l'ekphrasis* souligne le rapport que le peintre-personnage Vincent Van Gogh entretenait avec la réalité extérieure – il intériorise et intègre cette réalité dans ses toiles, en vivant en fait à l'intérieur de sa création, pas dans le monde.

La relation étroite du peintre avec la nature est présente aussi dans la critique d'art par la voix de Graciela Prieto qui souligne son programme artistique consistant dans une identification avec les éléments naturels et dans leur traduction en langage pictural : « Dans sa correspondance, Van Gogh parle beaucoup de ce qu'il fait, décrit les tableaux, explique ses choix plastiques ou techniques. Il établit une réciprocité entre le visible et l'audible, la nature lui parle [...] La peinture devient ainsi une sorte d'écriture du message, une écriture qui chiffre la jouissance. » (Prieto 2013, 274) Il faut mettre en évidence le fait

que la vie de Vincent se déroule à travers ses toiles, car Marianne Jaeglé crée une relation symbiotique entre le peintre et son œuvre. Notre personnage traduit le monde à travers la peinture, même en ses derniers moments.

L'ekphrasis est utilisée de nouveau à fonction narrative dans la scène du délire de Théo Van Gogh qui est marqué par la perte de son frère. Le cadet de Vincent s'imagine entrer dans le tableau de l'église peint par son frère, converti en espace de leur rencontre au-delà de la mort :

[...] l'église d'Auvers projette sur lui son ombre protectrice. Il la contourne afin d'en trouver l'entrée, la voici, une porte de bois en forme d'ogive. Vincent est à l'intérieur, il l'attend. Ils vont se retrouver. Théo pousse la porte, Dieu qu'elle est lourde. Il faut pourtant qu'il entre, qu'il aille rejoindre son frère, sinon que croira Vincent ? » (Jaeglé 2014, 217)

Marianne Jaeglé utilise *l'ekphrasis* en tant qu'élément constituant du topos du livre, car elle esquisse le lieu thanatique de rencontre entre les deux frères dont la relation reste indestructible jusqu'à la fin.



Figure 8. *Champs de blé aux corbeaux* (1890),
Musée Van Gogh, Amsterdam

5. *L'ekphrasis* – « la réalité absente »

Nous achevons notre analyse par deux tableaux imaginaires décrits dans les pensées du peintre. Nous associons ces épisodes ekphrastiques à l'observation faite par Emmanuelle Danblon selon laquelle « *l'ekphrasis* est répertoriée dans la littérature comme une description vivante destinée à placer sous les yeux de l'auditoire une réalité absente pour en figurer la présence. » (Danblon 2021, 93) Marianne Jaeglé utilise donc cette fonction de *l'ekphrasis*,

celle de rendre l'invisible visible, dans la construction des derniers moments de Vincent. Le premier c'est le visage du meurtrier. Dans ce moment critique, le peintre hollandais regarde le jeune homme et commence à s'imaginer la manière dans laquelle il peut transposer son expression sur la toile : « Il observe sans répondre le sourire froid sur le visage juvénile, distrait par le contraste, se demandant s'il serait capable de rendre cela sur la toile » (Jaeglé 2014, 194.) Il anticipe, en fait, les réactions de son agresseur après son acte meurtrier sous la forme d'un tableau potentiel. La deuxième toile imaginaire est conçue juste avant sa mort, au moment où Vincent regarde son frère Théo pour la dernière fois :

Alors Théo se laisse tomber sur la chaise en paille qu'on a installée au chevet de son frère, cache sa tête dans ses mains et, à son tour, il se met à attendre. Vincent le regarde et grimace un sourire. S'il en avait la force, il dessinerait Théo dans cette pose, et ce portrait-là pourrait s'appeler *Inquiétude*², ou de tout autre nom dramatique. (Jaeglé 2014, 205.)

À travers l'imagination de son protagoniste qui pense et s'exprime d'une manière ekphrastique, Marianne Jaeglé illustre une réalité deux fois absente : absente devant les yeux du lecteur, mais aussi absente devant les yeux des amateurs d'art, car les tableaux décrits ne seront jamais peints. Nous désirons souligner que nos hypothèses concernant les toiles fictives du personnage trouvent leur point d'ancrage théorique dans les remarques de Liliane Louvel, théoricienne qui considère l'*ekphrasis* comme un élément intermédiaire qui reflète : « la superposition de deux moments [...] où passé et présent, vision imaginaire et réelle, se superposent. » (Louvel 2014, 20) D'après les mots de Louvel, ce concept grec devient l'outil de l'intermédialité, pas seulement entre la peinture et la littérature, mais aussi entre la fiction et le réel.

6. Conclusion

Pour conclure, l'*ekphrasis* s'avère la principale manière de construction du portrait littéraire du personnage romanesque Vincent Van Gogh tel qu'il est présenté dans le livre de Marianne Jaeglé. Cette technique dépasse la fonction purement descriptive et devient le procédé principal de l'avancement de la narration qui se tisse autour de la figure du peintre maudit. En plus, l'*ekphrasis* enrichit les biographèmes de Vincent Van Gogh, en donnant au personnage de Marianne Jaeglé une dimension psychologique plus profonde.

² Ce dernier tableau imaginaire décrit dans le roman peut être pourtant associé à l'une des dernières toiles de Van Gogh, *Devant la porte de l'éternité* (1890), peinte un mois avant sa mort.

L'ekphrasis constitue dans ce cas un vrai fil rouge de la trame narrative, en dévoilant la manière propre au personnage Vincent Van Gogh de traduire le monde à travers sa peinture : celui-ci intériorise la réalité pour la transposer ensuite sur la toile blanche. La description de l'œuvre picturale devient ainsi l'espace de la narration et de la construction du portrait psychologique du personnage, en racontant des épisodes de sa vie. Elle suggère au lecteur le plan de l'action et parfois retrace, symboliquement parlant, le dialogue entre plusieurs visions artistiques différentes. L'œuvre de Van Gogh expose sa vie et sa mort, en gagnant le statut d'un *axis mundi* personnel, individualisé, autour duquel se tisse l'existence du peintre-personnage. La vie, la fin et les croyances artistiques de celui-ci sont illustrées dans le récit à travers *l'ekphrasis* qui devient le principe fondateur du portrait littéraire du Vincent Van Gogh envisagé par Marianne Jaeglé.

BIBLIOGRAPHIE

- Blum, Harold. 2003. « De l'auto-portrait chez Vincent Van Gogh ». *Revue française de psychanalyse* 67, no. 2 : 673-683. DOI : <https://doi.org/10.3917/rfp.672.0673>.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. 1969, 1982 (édition revue et corrigée). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.
- Csürös, Klára. 1997. « La fonction de l'ekphrasis dans les longs poèmes ». *Nouvelle Revue du XVIIe Siècle* 15, no. 1 : 169-183. URL : <https://www.jstor.org/stable/25598845>.
- Dainville, Julie, et Lucie Donckier de Donceel. 2021. « Les usages de l'ekphrasis. Introduction ». *Exercices de rhétorique*, no. 17 : 5-17, DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.1242>.
- Danblon, Emmanuelle. 2021. « L'ekphrasis au secours du sens commun : analyse d'un défi testimonial ». *Exercices de rhétorique*, no. 17 : 93-109, DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.1209>.
- Dubel, Sandrine. 2014. « Mises en scène du regard dans les Images de Philostrate l'Ancien ». *Le Regard à l'œuvre. Lecteurs de l'image, spectateurs du texte*, pp. 13-26. URL : <https://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/1%20-%20DUBEL.pdf>.
- Jaeglé, Marianne. 2014. *Vincent qu'on assassine*. Paris : Gallimard.
- Louvel, Liliane. 2014. « Déclinaisons et figures ekphrastiques : quelques modestes propositions ». *Arborescences*, no. 4 : 15-32. DOI : <https://doi.org/10.7202/1027429ar>.
- Prieto, Graciela. 2013. « Van Gogh, le sans nom ». *Cliniques méditerranéennes* 2, no. 88 : 267-28. DOI : <https://doi.org/10.3917/cm.088.0267>.

- Spitzer, Leo. 1955. « The “Ode on a Grecian Urn”, or Content vs. Metagrammar ». *Comparative Literature* 7, no. 3 : 203-225. URL : <https://www.jstor.org/stable/1768227>.
- Vrânceanu, Alexandra. 2011. *Quelques aventures de l'« ekphrasis » dans la fiction contemporaine*. Bucarest : Éditions universitaire de Bucarest.