

Reprezentarea orașului invizibil în romanul ekphrastic contemporan

Alexandra VRÂNCEANU

În ultimul deceniu au apărut foarte multe romane în care operele de artă – picturi, fresce, sculpturi, tapiserii – ocupă un loc esențial. Romane ca *Fata cu cerceul de perlă* sau *Doamna cu licorna* de Tracy Chevalier, *Tabloul flamand* sau *El pintor de batallas* de Arturo Perez-Reverte (2006), *La princesse de Mantoue* de Marie Ferranti (2002), *Le Rendez-vous de Venise* de Philippe Beaussant (2003), *La bulle de Tiepolo* de Philippe Delerm (2005) sau Ben Okri, *În Arcadia* (2007) se constituie într-un gen aparte, pe care îl numesc roman ekphrastic. Nu mă voi opri în studiul de față decât razant la caracteristicile acestui tip de roman (vezi Vranceanu 2006, 2007), și îl voi defini doar drept acel roman care acordă un rol major descrierii operei de artă, fie la nivel structural, fie la nivelul semnificației. *Ekphrasis* este un topos care apare în Antichitate cu *Iliada* homerică (descrierea scutului lui Ahile), care se dezvoltă mai ales cu a doua sofistică și care se constituie odată cu *Imaginile* lui Philostrate într-un gen literar minor. Vom defini deci *ekphrasis* ca majoritatea cercetătorilor în domeniu, drept descrierea unei opere de artă, pictură, frescă, sculptură, tapiserie etc. (Philippe Hamon, Roland Barthes, James Heffernan, Tamar Yacobi).

Faptul că în ultimul deceniu romanul ekphrastic s-a transformat într-o formulă literară de succes, extrem de răspândită în lumea occidentală, uimește la prima vedere, deoarece la origine genul ekphrastic aparținea unui univers restrâns: în Antichitate, acest tip de literatură înflorește în cercurile sofiste și este gustat îndeosebi de cei care au cunoștințe de artă și de retorică, iar în poezia manieristă, când re apare în centrul atenției odată cu *Galeria* lui Marino, poezia ekphrastică se adresează și ea umaniștilor și mai puțin publicului larg. Or, ceea ce se întâmplă în secolul XX și în ultimii ani este uimitor. *Ekphrasis* a hibridat romanul și a produs o formă surprinzător de populară, un bestseller. Nu mă voi opri aici asupra strategiilor literare și culturale prin care s-a ajuns la acest fenomen, ci voi analiza relația foarte interesantă care apare între toposul ekphrastic și descrierea spațiului citadin. Am ales pentru aceasta romanul lui Emili Rosales, *Orașul invizibil*. Nu este singurul exemplu de acest tip, aceeași trecere subtilă și imperceptibilă de la descrierea operei de artă la descrierea orașului se face și în romanul lui Pascal Quignard, *Terasă la Roma* (2000), în *La princesse de Mantoue* de Marie Ferranti, *Le Rendez-vous de Venise* de Philippe Beaussant sau *La bulle de Tiepolo* de Philippe Delerm.

1. Filtrele culturale și peregrinările turistului contemporan

Descrierea orașului se integrează în aceste romane într-o manieră foarte interesantă, căci *ekphrasis* introduce un spațiu citadin generat de *phantasia*, creat prin

„Philologica Jassyensia”, An III, Nr. 1, 2007, p. 263-270

dubla referință pe care o impune descrierea nu direct a unui spațiu real, ci a unui spațiu pictural. Spațiul orașului este descris prin numeroase ocoluri, cu diverse paranteze culturale care construiesc un univers multiplu filtrat; așa cum spunea bunica lui Marcel atunci când îi cerea lui Swann să nu trimită doar vederi cu locuri frumoase, ci vederi care să reproducă tablouri care reprezintă locuri frumoase, *un degré d'art de plus* (Proust: 1968:51).

Aceasta explică poate și de ce romanul *ekphrastic* a ajuns un bestseller. În ultima parte a secolului XX s-a produs o transformare importantă în receptarea ficțiunii care are la bază modificarea gustului cititorilor contemporani: turismul cultural care ocupă o mare parte din bugetul și timpul destinat vacanței de către clasa medie, obișnuința de a citi ghiduri de călătorie sau de a urmări emisiuni explicative la televizor, vizitarea muzeelor, unde suntem întâmpinați de un traseu inițiativ care ne conduce către operele considerate esențiale, toate aceste fenomene au condus la deschiderea apetitului de lectură pentru texte care au ca personaj principal artele plastice. Aici mai trebuie adăugat și gustul cititorilor contemporani pentru texte care au aparențe de non-ficțiune, biografii de oameni celebri, istorie (teorii ale conspirației), „întâmplări adevărate”. Poate de aceea, la fel ca în secolul al XVIII-lea în romanul englez sau în secolul al XIX-lea în cel francez, romancierii încearcă să-și convingă cititorii că în romanele lor se găsesc informații adevărate, care, alături de o istorie fascinantă, îi vor educa și pregăti pentru a înțelege mai bine istoria culturală. Romanul *ekphrastic* se legitimează astfel prin frecvențele referiri la istorie, istoria artei, arhitecturii sau urbanismului, prezentate într-un cadru ficțional atractiv. Aș mai adăuga la aceste ingrediente pentru o formulă de succes că, începând cu Avangarda istorică s-a produs o mutație importantă, care se manifestă într-o importantă schimbare de paradigmă: imaginile au hibridat textele și, odată cu răspândirea tehnicilor de reproductibilitate tehnică a operelor de artă, receptarea acestor două forme de expresie, verbal și vizual, au început să se împletească în mod constant¹.

Toate aceste elemente arată în același timp de ce tema descrierii orașului se leagă atât de bine de toposul *ekphrastic*: există o continuitate între descrierea frescelor, tablourilor, sculpturilor și descrierea palatelor, străzilor și orașelor. Altfel spus, naratorul trece pe nesimțite de la descrierea operelor de artă din muzee la descrierea unor oraș-muzeu. Fenomenul apare spre exemplu în *La bulle de Tiepolo* de Philippe Delerm, unde personajele se plimbă prin Veneția, sau în *La princesse de Mantoue* unde, pornind de la fresca lui Mantegna din Palazzo Ducale, Marie Ferranti reface imaginea Mantovei renascentiste, sau în *Fata cu cerceul de perla*, unde, alături de biografia lui Vermeer, se descrie detaliat orașul Bruges. Cauza acestor inserții este simplă: formula romanului *ekphrastic* conține, alături de importante fragmente de istorie a artei, și elemente de istorie și istoria mentalităților. Or, pentru a putea imagina viața artiștilor și a reînvia epoca lor este necesară descrierea cadrului în care aceste evenimente aveau loc.

În cele ce urmează am să mă opresc la două concepte care mi se par esențiale pentru a explica felul în care descrierea orașului se leagă de toposul *ekphrastic*: *l'errance* și *phantasia*. *L'errance*, hoinăreala, peregrinarea, plimbarea fără scop aparent este un principiu generator al unui text de acest fel deoarece naratorul se plimbă prin oraș, pe care îl descrie ca pe o operă de artă, pentru frumusețea sau originalitatea lui. În

¹ M-am ocupat de acest aspect în Vranceanu 2007.

acest fel, orașul este mai mult decât un cadru al acțiunii, devine un personaj. *Phantasia* este facultatea care îi permite artistului să nu copieze lumea sensibilă și este un concept cheie pentru *ekphrasis* deoarece plasează acțiunea textului și implicit descrierea orașului, sub semnul imaginației creatoare și nu al imitației, *mimesis*. Orașele pe care le descriu naratorii lui Emili Rosales sunt niște orașe visate/imaginate/crete de *phantasia* unor artiști și scriitori.

2. Peregrinarea în căutarea orașului ideal

Intriga romanului *Orașul invizibil* de Emili Rosales este concepută pe două axe temporale paralele: una se petrece în Barcelona contemporană și îl are în centru pe galeristul Emili Roselli, proprietarul unei galerii de artă, un tânăr cu o pregătire universitară atât în domeniul literelor, cât și în cel al artelor, care primește în mod misterios copia unui manuscris în italiană intitulat *Memorialul orașului invizibil*. Începe să-l traducă și din acest moment planurile narative alternează. Acțiunea din *Memorial* se petrece în mai multe orașe, printre care Napoli, Veneția, Barcelona, Madrid, Sankt Petersburg, San Carles, în secolul al XVIII-lea, iar protagonistul și naratorul este un arhitect pe nume Andrea Roselli. Ceea ce-i leagă pe cei doi naratori, galeristul din secolul XXI și arhitectul din secolul al XVIII-lea, este *Orașul invizibil*, care ne este prezentat cu această denumire din chiar primele pagini ale romanului. Este vorba despre ruinele unui oraș misterios, început și apoi abandonat, în care Emili Roselli se juca atunci când era mic, și care îl obsedase în adolescență. Emili va afla traducând manuscrisul că bizarul oraș este de fapt ceea ce a mai rămas din proiectele lui Andrea Roselli, care fusese însărcinat de Carlos al III-lea să construiască un oraș regal în golful Alfacs din Catalunya. Emili va afla și de ce Andrea a început construcția, a trasat câteva străzi, a început construcția câtorva monumente, dar apoi totul a rămas neterminat. Aici intră în scenă arta, deoarece dezlegarea misterului acestui oraș ruinat înainte de vreme este o pictură de Tiepolo. Paralel cu descrierile de orașe, planuri de urbanism, cei doi naratori descriu numeroase picturi, care joacă un rol important în intriga manuscrisului. Arhitectul Andrea Roselli povestește călătoria pe care a făcut-o pentru a-l acompaña pe pictorul Tiepolo la curtea lui Carlos al III-lea:

„Chiar dacă nu-mi convenea să plec din Napoli, propunerea era greu de refuzat. Așa cum la la Napoli lucrările la Caserta încetineau de la o zi la alta, la Madrid, Carol al III-lea ordonase să fie grăbită terminarea noului palat regal, obosit să trăiască în căsoaia în care se transformase palatul de la Retiro. Și dacă totul mergea așa cum fusese prevăzut, în curând urma să sosească momentul mării decorațiuni. Pentru asta, regele dorea să se poată baza pe artiști în stare să oglindească măreția și gloria pe care pe care le căuta; tavanele noului palat păreau destinate să găzduiască arta celui mai mare artist mural al vremurilor noastre. Rege-l voia pe Giambattista Tiepolo”.

(Rosales 2005: 51)

Astfel se trece de la construirea unui oraș la referința la pictură. Și iată cum răspunde la această perpetuă *errance* a artiștilor unchiul lui Andrea:

„A fost o vreme în care oamenii aparțineau unui loc, știai cu cine ai de-a face,

purtau în inimă sentimente pentru rude, o datorie față de concetățeni, o legătură cu străzile pe care crescuseră, însă acum, cum s-a descoperit că lumea se-nvârte, se vede treaba că și oamenilor li s-a năzărit să se învârtă”.

(Rosales 2005: 53)

Descrierile orașelor prin care decurge călătoria, Veneția, Madrid, Barcelona, Pompei, se împletește constant cu descrierea operelor de artă întâlnite în cale: frescele sau tablourile lui Tiepolo, dar și fresce de la Pompei sau Arrezzo. Tema călătoriei așa cum apare aici este dedicată frumuseții artistice; căci nu obiceiurile locului, portul sau alte detalii ale vieții cotidiene îi interesează pe cei doi naratori, ci urbanismul și arta. Această peregrinare în căutarea frumuseții pe care o făceau altădată artiștii își găsește corespondentul în activitatea turiștilor de azi și poate aici se găsește explicația pentru succesul romanului ekphrastic: turistul care se ascunde în spatele fiecărui cititor se poate regăsi în acest nomadism cultural al personajelor.

Andrea începe memorialul la îndemnul lui Tiepolo, de care îl leagă o prietenie specială: „Giambattista afirmă că acum e momentul să-ncep să relatez călătoriile pe care le-am dus la bun sfârșit, avatarurile în care am fost târât, experiențele pe care le-am trăit” (Rosales 2005: 22). Această relație dintre un pictor și un arhitect urbanist este un cadru perfect pentru prezentarea unei *errance* (peregrinări) prin orașe cu profundă semnificație culturală. Napoli, cu palatele sale regale, Caserta și Portici este descris alături de Pompei. În acest context, apare o descriere a unei fresce pe care o descoperă Andrea aproape din întâmplare la Pompei:

„figura grațioasă a unei fete îmbrăcate cu haine de culori deschise, schițând un salut sau dansând cu mișcări pline de grație, cu chipul exprimând bunătate; fata împărțea flori, menite parcă să nu cadă niciodată pe pământ, ci să rămână suspendate și radioase, flori liliachii, roz, galbene, și evanescența tunică verde-clar, la fel ca apa mării. Atâta grație și atâta perfecțiune, atâta armonie în gesturi și atâta inocență în privire n-am văzut decât la Boticelli, la Florența. Însă florile de la Pompei poartă cu ele veacuri multe, în blânda lor cădere. Și eu încă nu știam că, într-o zi, o mare suverană a lumii avea să-mi ceară să descriu această viziune”.

(Rosales 2005: 28)

Suverana este Caterina cea Mare, pe care arhitectul o va vizita la Sankt Petersburg fiind trimis de regele Spaniei (Rosales 2005: 125). Motivul oficial al vizitei arhitectului va fi atunci dorința regelui Spaniei de a construi, la fel ca la Sankt Petersburg, un oraș regal pornind de la zero, într-un golf, Alfacs, un oraș care ar trebui să-i poarte numele, San Carles. Motivul real pentru care Roselli ajunge la Sankt Petersburg este gelozia arhitectului Sabatini, maestrul său, căruia acesta îi sedusese soția. Și aici intervine din nou Tiepolo, care va cauza fără să vrea transformarea lui San Carles dintr-un proiect promițător într-un oraș invizibil.

3. De ce a rămas invizibil orașul lui Andrea Roselli

Imaginea fetei din fresca pompeiană revine de mai multe ori, în poziție cheie. Ultima oară, este asociată cu un tablou misterios pictat de Tiepolo și care o înfățișează

pe Cecilia Vanvitelli, iubita secretă a lui Andrea, soția arhitectului Sabatini. Acest tablou este cheia în jurul căreia se învâрте toată istoria orașului invizibil și chiar motivul pentru care orașul lui Roselli este sortit să fie abandonat. Tabloul o reprezintă pe Cecilia cu atributele unei zeițe antice privind provocator și este comandat în secret lui Tiepolo de către Cecilia, care dorește să i-l trimită lui Roselli. Vocea care descrie tabloul îi aparține arhitectului Andrea Roselli care privește tabloul pe care îl primește după moartea lui Tiepolo; este o surpriză pentru Andrea acest tablou și el încă nu știe că această pânză îi va distruge cariera:

„M-am așezat înaintea mării pânze, care mă depășea în înălțime și-a cărei lărgime nu puteam s-o cuprind cu brațele întinse, și-am încercat să asimilez printr-o largă contemplare tumultul de emoții care mă năpădeau. Tiepolo o înfățișează pe Cecilia Vanvitelli, fără-ndoială, însă o pictează cu atributele unei zeițe, cu alura, și privirea, și caracterul Cleopatrei pe care am văzut-o la Pallazo Labia din Veneția; cu toate că aici nu e nici Antoniu, nici alt însoțitor. Cecilia poartă un veșmânt de culoare vișinie, care seamănă cu o tunică romană, ca aceea a fetei din fresca de la Pompei care culege flori; costumul se leagă pe un umăr și, în căderea mătăsoasă și vertiginoasă, îi acoperă un sân, dar îl lasă pe celălalt descoperit în deplină glorie. Bărbia Ceciliei se ridică suficient ca să denote sfidare, provocare, în timp ce surâde cu un aer de bucurie sau nerușinare, buzele grenă asemenea culorii rochiei. Părul, strâns în stânga, subliniază tinerețea sau senzualitatea elegantă a gâtului femeii și-i lasă fruntea dezvelită, ceea ce-i dă hotărâre gestului. Ochii însă, sunt cu totul uluitori: nu transmit vioiciunea lascivă sau interogația agresivă din restul ansamblului, ci au o lumină care pare să provină dintr-o veche ofensă în cele din urmă reconstituită, o tulburare care se rezolvă cu o privire inteligentă, înțeleaptă, pe deasupra lamentării sau a ranchiunei, ca și cum ar sărbători o victorie de mult așteptată”.

(Rosales 2005: 223)

Acest tablou care o înfățișează pe Cleopatra apare și în altă parte în text comentat astfel: „Tiepolo a pictat niște figuri volubile, a urmărit himera de-a ne arăta ce este instabil, schimbător, în singularii săi eroi” (Rosales 2005: 55). Tabloul care o înfățișează pe Cecilia și pe care cu atâta înverșunare îl caută toate personajele din povestirea cadru poartă răspunsul pentru care orașul San Carles imaginat – proiectat de Andrea Roselli și început de el va rămâne doar un vis, visat de un arhitect și materializat doar de un pictor. Tabloului lui Tiepolo o înfățișează însă nu doar pe frumoasa Cecilia, iubita arhitectului și soția maestrului său, ci ne pune sub ochii minții și singura imagine a orașului invizibil:

„Fondul tabloului reprezenta, numai insinuate cu tonuri albastrii, cupolele și fațadele nobile ale unui oraș marin, cel pe care eu i-l descriesem lui Tiepolo în nostalgicele discuții de la Madrid, în puținele scrisori de pe Ebru!”.

(Rosales 2005: 223)

Acest tablou, pe care nerușinata Cecilia l-a comandat lui Tiepolo și destinat iubitelui ei care între timp voia să se căsătorească cu altă femeie este dovada adulterului. Când află că Andrea s-a consolat în brațele altei femei după ce s-a despărțit

de ea, Cecilia îi arată acest tablou soțului ei care, era nu doar maestrul lui Andrea, ci avea și influență la curte. Acesta, gelos, simțindu-se nu doar trădat, ci și dezonorat de această pânză care consfințește o poveste de dragoste, se va răzbuna pe Andrea Roselli în felul următor: „Puteți conta pe mine că știu foarte bine cum să vă pedepsesc, cum să vă amărăsc. Vă asigur: orașul pe care l-a pictat Tiepolo pe acea pânză nu va exista niciodată, și veți fi privat de toate prerogativele care v-au fost acordate până acum” (Rosales 2005: 237). Simpatia regelui și fondurile i se retrag lui Roselli, care își continuă viața pe ruinele din San Carles și se căsătorește cu o fată de pescar.

4. Phantasia și descrierea orașului invizibil

San Carles rămâne deci doar un oraș visat, o imagine mentală, o imagine pictată, o viziune. Legătura dintre vis, imagine și viziune, fantasmă este foarte importantă pentru *ekphrasis* și ea apare încă din retorica sofistă. Spre deosebire de Platon și școala sa, care acordau o importanță redusă imaginii, fie că e picturală sau literară, sofisții „dezvoltă o întreagă filozofie a imaginii căutând să renunțe la ideea că imaginea nu e decât imitație sau reprezentare (*mimesis*) pentru a se consacra asupra statutului ficțiunii”². Sofisții teoretizează conceptul de *phantasia* care, spre deosebire de *mimesis*, conține toate posibilitățile, și nu doar verosimilul: poate descrie la fel de bine vizibilul ca și invizibilul sau ficționalul. De unde istoria pe care sofistul Filostrate o scrie în *Viața lui Apollonios din Tyana* și care spune că Fidias și Praxitele nu s-au dus în cer pentru a lua formele zeilor și a le copia aparența exterioară, ci *phantasia*, care este o muncitoare mai înțeleaptă decât *mimesis* reprezintă ceea ce nu se vede (cf. Filostrate 1997; vezi și Marin 1993: 93). Conform acestui tip de mit, prin raport cu cele ale lui Platon, în arta descrierii doar demiurgul care este *phantasia* permite explicarea puterii discursului când îl utilizăm și faptul că dă impresia auditorului sau cititorului că ceea ce este descris este viu. Remarcăm astfel că în acest mit *phantasia* devine aproape sinonimă cu o formă de inspirație: la originea retoricii și a literaturii se găsește *viziunea* înțeleasă în toate sensurile termenului. *Ekphrasis* poate descrie o fantasmă interioară, un scenariu mental, așa cum subliniază Roland Barthes în articolul său despre „l’effet de réel”. Și, cum evocă deja Aristotel, *phantasia* este condiția artei și este elementul comun al viziunii, visului, imaginației și nebuniei. Dacă aplicăm aceste trăsături ale *phantasiei* la *ekphrasis* vom vedea de ce în romane descrierile tablourilor sunt nu doar descrieri ale unor obiecte reale, ci și ale unor tablouri visate, imaginate sau halucinate; sau mai ales așa.

Există numeroase izotopii între tabloul lui Tiepolo și orașul invizibil. Atât tabloul, numit în text ca un substantiv comun, tiepolo-ul, cât și orașul invizibil, obsedează toate personajele și le determină acțiunea: misterul orașului invizibil, misterul tabloului lui Tiepolo revin atât în povestirea cadru, cât și în memorialul lui Andrea. Pentru naratorul Emili Roselli orașul invizibil este un labirint, iar găsirea manuscrisului este pentru el dezlegarea unei enigme esențiale. Alt lucru comun este rolul pe care îl joacă tabloul și jurnalul în viața fiecăruia dintre cei doi naratori: așa cum tabloul este trimis de Cecilia arhitectului pentru ca el să nu o uite, la fel Emili primește

² În acest paragraf prezint pe scurt ideile esențiale din Labarthe-Postel 2002, subcapitolul „Image et vision”, pe care îl consider foarte util pentru această analiză.

jurnalul de la o fostă iubită, Ariadna, care îl seduce astfel din nou. Aceste corespondențe dau impresia că romanul este compus ca niște oglinzi paralele.

Rolul pe care îl joacă *phantasia* în descrierea orașului invizibil este esențial: San Carles este un oraș ideal compus dintr-o sumă de imagini fragmentare ale unor orașe-icon ale Europei, cum ar fi cele prin care peregrinează cei doi naratori, Veneția, Arezzo, Barcelona, Madrid, San Petersburg. Și singura sa formă de existență este cea picturală din tabloul lui Tiepolo sau, mai bine zis, descrierea pe care naratorul o face acestui tablou. San Carles rămâne o imagine visată, visul unui monarh, al unui arhitect, al unui scriitor, un oraș ideal, transfigurat de faptul că nu este niciodată terminat și reprezentat doar prin *ekphrasis*.

5. Concluzii

Continuitatea dintre descrierea unor opere de artă cum ar fi tablourile sau sculpturile și descrierea orașelor se vede încă de la originile *ekphrasis*, în *Periegesis* de Pausania, unde autorul descria frumusețile culturale ale Greciei, adunând laolaltă elemente din toate aceste universuri. Același lucru se vede și în *Viețile* lui Vasari, care și el descrie arhitectura alături de pictură și sculptură. Însă într-un roman ca *Orașul invizibil* este vorba despre un text de ficțiune³; ficțiune însă cu un caracter mai special, unde personajele centrale sunt mai puțin Andrea, Cecilia sau Emili, cât operele de artă care și ocupă cea mai mare parte a spațiului literar. Astfel se explică în ce mod *ekphrasis* susține, motivează sau chiar generează narațiunea: în *Orașul invizibil* descrierile operelor de artă servesc drept cadru și mai ales sunt o sursă de mister, o enigmă care se cere rezolvată, iar strategiile suspansului sunt similare până la un punct cu cele din romanul polițist.

Al doilea element definitoriu este această peregrinare care dă structura spațială a romanului și care corespunde unei structuri paratactice dată de seria de imagini succesive ale orașelor-muzeu pe care le parcurg și le descriu cei doi naratori. Această *errance* este un pretext pentru incursiunea în istorie; la nivelul formulei narrative, romanul ekphrastic prezintă legături importante cu romanul istoric și cu romanul de aventuri: istoria se recuperează fie printr-o inserție de tipul manuscrisului găsit sau a citării unor surse adevărate sau ficționale. Peregrinarea în căutarea unor experiențe estetice unește *Periegesis* de Pausania cu romanele lui Rosales, Quignard, Ferranti sau Delerm.

Ultimul element definitoriu, și poate cel mai important dintre ele este *phantasia*: aceste orașe visate, inventate, aceste orașe-opere de artă construiesc un univers utopic, un spațiu transfigurat și recreat cu ochii minții. *Phantasia* recrează în mintea cititorului un spațiu paradisiac atemporal a cărui caracteristică este capacitatea de a transgresa timpul. Prin permanentele alunecări în trecut, prin jocurile narrative care apar în trecerea de la un plan al povestirii la altul, se recuperează istoria și istoria artei. Descrierea orașului este în romanul ekphrastic un semn care ne permite să visăm recuperând valorile culturii⁴. La acest nivel imaginea orașului și imaginea plastică se întâlnesc sub semnul *phantasiei* cu viziunea, visul și fantasma.

³ Vezi Vouilloux 2004, în special subcapitolul „Les formes «sérieuses» de la description et la fiction d’art”.

⁴ Vezi Belting 2004, capitolul „Rêve et visions”.

Bibliografie

- Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
Filostrat, *Viața lui Apollonios în Tyana*, trad. Marius Alexianu, Iași, Polirom, 1997.
Labarthe-Postel, Judith, *Littérature et peinture dans le roman modern. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.
Marin, Louis, *Les Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.
Vouilloux, Bernard, „Le roman français au XIX^e siècle”, in *La description de l'œuvre d'art*, ed. Olivier Bonfait, Académie de France à Rome, Rome, Somogy Éditions d'art, Paris, 2004.
Vranceanu, Alexandra, *Interferențe, hibridări, tehnici mixte. Studii ale expresiei contemporane*, Editura Universității București, 2007.
Vranceanu, Alexandra, *Le roman ekphrastique I*, în „Analele Universității București”, anul LV 2006; *Le roman ekphrastique II*, în „Analele Universității București”, anul L 2007 (în curs de apariție).

Izvoare

- Beaussant, Philippe, *Rendez-vous de Venise*, Paris, Fayard, 2003.
Delerm, Philippe, *La bulle de Tiepolo*, Paris, Gallimard, 2005.
Ferranti, Marie, *La princesse de Mantoue*, Paris, Gallimard, Folio, 2002.
Okri, Ben, *În Arcadia*, București, Editura Univers, 2007.
Perez-Reverte, Arturo, *El pintor de batallas*, Madrid, Santillana, Ediciones Generales, 2006.
Proust, Marcel, *În căutarea timpului pierdut. Swann, I*, București, Editura Minerva, BPT, 1968.
Quignard, Pascal, *Terasă la Roma*, Paris, Gallimard, Folio, 2000.
Rosales, Emili, *Orașul invizibil*, trad. George Mureșan, București, Editura Rao, 2005.

La représentation de la ville invisible dans le roman ekphrastique contemporain

Mon étude traite sur les relations étroites entre la description de l'oeuvre d'art (*ekphrasis*) et la description de la ville dans le roman d'Emili Rosales, *La ville invisible* (Barcelona, 2005). Il s'agit d'un roman qui a comme sujet l'histoire d'une ville conçue par un architecte du XVIII^e siècle, San Carles, qui sera commencée mais jamais terminée. L'histoire de San Carles est racontée par l'architecte qui explique comment et pourquoi cette ville rêvée reste une image dans un tableau de Giambattista Tiepolo. Les *ekphraseis* fréquentes dans ce roman jouent un rôle essentiel, car la raison pour laquelle San Carles restera une ville invisible est un tableau de Tiepolo qui montre une très belle femme. Les énigmes et les mystères qui accompagnent les références intertextuelles artistiques et littéraires dans *La ville invisible* expliquent pourquoi le roman ekphrastique n'est plus comme au temps des sophistes ou des maniéristes, un genre littéraire élitiste, mais est devenu un best-seller.

Universitatea din București
România