Le monde dans une image – l'enjeu de la référence picturale dans *Le monde en deux jours* de George Bălăiță

Cristina Sărăcuț
Maître de conférences
Département de Didactique des Sciences Socio-Humaines
Université *Babeș-Bolyai*, Cluj Napoca

Synergies *Roumanie* n° 6 - 2011 pp. 145-155

Résumé : Il s'agira d'interroger, au terme de cette intervention, le dialogue entre le texte littéraire et l'image d'art dans la littérature roumaine des années '70 et plus particulièrement, dans le roman de George Bălăiță, Lumea în două zile [Le monde en deux jours]. Ce questionnement d'ordre poétique tentera de saisir la spécificité de la référence ekphrastique, compte tenu du tableau Lecture de femme de Pieter Janssens, toile de fond du roman. Dans la logique d'un traitement typologique de la description du tableau de Pieter Janssens, notre analyse visera à définir les séquences descriptives constitutives du roman en tant que descriptions ekphrastiques réflexives. En effet, ce type d'ekphrasis prend la forme d'un dialogue entre deux personnages. Le personnage principal joue alors le rôle du descriptaire, c'est-à-dire celui à qui on décrit le tableau en l'invitant à le contempler. Nous tenterons ensuite d'expliciter la fonction rhétorique de la séquence ekphrastique en rapport avec la construction du personnage. En tenant compte de cette fonction rhétorique, l'ekphrasis permet ainsi d'enregistrer les réactions du personnage qui contemple le tableau. En somme, nous verrons comment ces descriptions picturales structurant l'ensemble du roman sont construites à l'intention d'un regard extérieur.

Mots-clés : ekphrasis, description réflexive, tableau, fonction rhétorique

Abstract : This article aims to question the dialogue between literary text and art image in the romanian literature published in the '70, more precisely, in the novel written by George Bălăiță, Lumea în două zile [The world in two days]. My intention is to explain why the description of Woman Reading (the picture of Pieter Janssens) is so particular in this case. First, I will investigate the type of ekphrasis mirrored by the description of the image painted by Pieter Janssens. The analysis will lead to a definition of the descriptive sequences as reflexive ekphrastic descriptions. Furthermore, this type of ekphrasis can be regarded as a dialogue between two characters having a certain picture as topic: the main character is the person to whom the art image is described and who is invited to contemplate it. Second, my paper will discuss the rhetoric function of the ekphrastic descriptions from the point of view of character's construction. The main particularity of the ekphrasis consists in the fact that it also records the character's reaction when contemplating the picture. Finally, the analysis leads to the conclusion that the ekphrastic excerpt is a description meant to be contemplated.

Keywords : ekphrasis, reflexive description, picture, rhetoric fonction

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

Mon exposé portera sur la description littéraire d'une peinture dans le cas du roman de George Bălăiță *Le monde en deux jours* [*Lumea în două zile*]. Plus précisément, l'intention de mon article est de discuter la typologie, la fonction et le but de l'ekphrasis dans la construction du roman. J'entends *ekphrasis* au sens traditionnel : il s'agit de la représentation littéraire de la peinture, de la sculpture ou du dessin. Je prends aussi, comme point de départ de mon analyse, la définition de ce terme par Leo Spitzer : « l'ekphrasis est la description d'un objet d'art à l'aide des mots et, en même temps, l'enregistrement de la réaction du contemplateur devant cet objet d'art » (Spitzer, 1962 : 89).

La toile de fond du roman est *Femme lisant*, la création de Pieter Janssens Elinga. Ce peintre flamand du XVIIème siècle reste dans l'histoire de l'art pour ses peintures de natures mortes et de scènes d'intérieur. Datant des années 1668-1669 et se trouvant dans la collection du musée de Munich, le tableau, montre une femme dans une pièce éclairée par des vitraux. La scénographie de l'espace pictural ne recourt pas aux ornements inutiles: représentée de profil et assise sur une chaise, la femme est absorbée par la lecture. À droite, au second plan, un lit et une table de nuit ; au premier plan il y a une paire de chaussures.

Ce que l'œil critique peut constater à la première lecture c'est le fait que l'univers du roman est envahi par cette toile, de telle façon que la peinture est invoquée six fois. Parmi les six fragments qui convoquent le tableau flamand, on peut distinguer deux types de références. Le premier type de référence consiste dans la citation. On cite le tableau avec ou sans la mention de son titre. L'autre type de référence consiste en une vraie description du tableau, notamment l'ekphrasis. Je tenterai de mettre en discussion tous les deux.

Dans l'ordre du roman, le premier fragment qui fait référence à la toile représente une intervention du personnage principal. Antipa se rappelle le jour où il visite la maison de *Baroni* et expérimente une nouvelle sensation : l'état d'angoisse. C'est dans ce contexte qu'il se rapporte à l'image de Pieter Janssens Elinga. Il s'agit, comme on le peut remarquer, d'une citation qui omet le titre de la peinture :

> Le même soir, j'ai découvert dans un livre le tableau de Pieter Janssens. Ça m'a rendu tranquille, j'ai agrandi la reproduction et je l'ai accrochée au mur. Elle est comme une religion du silence. (În aceeaşi seară am descoperit acasă într-o carte, tabloul lui Pieter Janssens. Asta m-a liniştit, am mărit reproducerea din carte, am atârnat-o pe perete. Este ca un fel de religie a liniştii.) (Bălăiță, 2002 : 79)

La description du calme domestique qui entoure Antipa le 21 décembre crée le contexte opportun pour un autre appel à la peinture. Ici, la citation n'indique ni le titre, ni le nom du peintre. En plus, la référence entraîne le changement de l'instance narrative, le discours parcourant la distance de la narration à la troisième personne à la narration à la deuxième personne :

> Ta maison est l'éternité. Rien de provisoire ne te guette. Telle une tente de pourpre autour de toi est ta constance. Tu t'approches sans peur du tableau qui est accroché au mur. C'est là que se trouve ta tranquillité, elle se laisse contempler et comprendre, tu peux penser à ta guise à la veillée qui t'attend.
> (Casa ta este eternitatea. Nimic provizoriu nu te pândește. Ca un cort de purpură în jurul tău este statornicia ta. Fără teamă te apropii de tabloul care atârnă pe perete. Acolo este liniștea ta, ea se

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

lasă contemplată și înțeleasă, te poți gândi în voie la noaptea de veghe care te așteaptă.) (Bălăiță, 2002 : 87)

Le moment suivant où l'univers du roman croise celui de la peinture de Janssens, se passe le même matin du 21 décembre : Antipa est dans une chambre de sa maison d'Albala et attend que Felicia finisse les préparations pour la fête de Noël. Cette fois, la référence consiste en l'indication du titre du tableau et en l'enregistrement de la réaction d'Antipa devant celui-ci :

Antipa entre dans l'autre chambre, la chambre avec des livres ou la chambre du fauteuil Baroni. Sur un pan du mur, entre deux étagères, un tableau pas trop grand, une reproduction en noir et blanc d'après la toile de Pieter Janssens, *Femme lisant*. Silence, les bras croisés sur la poitrine devant ce tableau dont l'histoire et les experts ne disent rien... Et maintenant, dans la maison d'Albala, aujourd'hui, le 21 décembre, Antipa se tient devant le tableau et seules les émanations d'un plaisir domestique flottent autour de lui. (Antipa intră în cealaltă odaie, odaia cu cărți sau odaia fotoliului Baroni. Pe o bucată de perete, între două rafturi, un tablou nu prea mare, o reproducere în alb negru după tabloul lui Pieter Janssens: *Femeie citind*. Tăcere, brațele încrucișate pe piept în fața acestui tablou despre care istoriile și experții nu spun nimic... Acum însă, în casa din Albala, azi 21 decembrie, Antipa stă în fața tabloului și numai aburii unei plăceri domestice plutesc în jurul lui.) (Bălăiță, 2002 : 97).

Plus tard, Antipa est devant la cuisine. À ce moment, la quatrième citation de la toile de Janssens renforce les éléments qui rendent la tranquillité à Antipa : la cuisine, la peinture et la mémoire de la barrière où il attendait son épouse :

Comme dans leurs premiers jours, quand il attendait devant sa maison avec inquiétude et manquant d'audace, Antipa reste en silence devant la porte. La cuisine, la chambre reposante du tableau de Janssens et la clôture grise contre laquelle il s'appuyait autrefois en attendant Felicia.
(Ca în primele lor zile, când aștepta în fața casei ei cuprins de neliniște și lipsit de îndrăzneală, Antipa stă tăcut înaintea ușii. Bucătăria, odaia liniștitoare din tabloul lui Janssens și gardul cenușiu de care, rezemat o aștepta altădată pe Felicia.) (Bălăiță, 2002 : 122).

Le dernier appel à l'image de Janssens se justifie par une comparaison entre la chambre où Felicia dort et la chambre figurée dans la peinture flamande :

Et maintenant la veille commence. La longue nuit du solstice quand on ne dort pas. Antipa marche dans la chambre. Le parquet grince légèrement. Il marche sur la pointe des pieds. Il éteint l'ampoule du lustre, il allume la petite décoration électrique sur le sapin. Il regarde longtemps Pieter Janssens. Dans la lumière idyllique mais amicale, la chambre où la femme lit lui semble aussi proche et familière que la chambre où sa femme dort et lui il pense et bouge.
(Și acum începe veghea. Lunga noapte a solstițiului în care nu dormi. Antipa umblă prin odaie. Parchetul scârțâie ușor. El pășește în vârful picioarelor. Stinge becul din lustră, aprinde mica instalație din brad. Privește îndelung la Pieter Janssens. În lumina idilică dar prietenoasă, odaia în care femeia citește îi este la fel de apropiată și familiară ca și odaia în care femeia lui doarme și el gândește și se mișcă.) (Bălăiță, 2002 : 213).

Les cinq fragments énumérés auparavant partagent la même caractéristique : il s'agit d'une intervention sommaire qui mentionne ou pas le titre du tableau et le nom du peintre. En plus, ces références ne résident pas dans la description du décor de la toile, mais dans le commentaire métacritique sur la signification de la composition de l'œuvre

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

plastique. L'élément qui est retenu dans le discours n'est pas un détail de l'espace pictural. Le fragment renforce les aspects méta- picturaux, notamment l'interprétation de l'image. En plus, l'auteur construit la référence sur l'interprétation donnée par les experts. Par exemple, les encyclopédies d'art remarquent ce tableau (à côté de celui qui se trouve à Leningrad et qui s'appelle *La Balayeuse*) pour sa suggestion du silence : « Ils suggèrent la poésie du silence » (Genaille, 1975 : 85).

Le vrai fragment ekphrastique décrit le tableau *Femme lisant* sur une page dans la première partie. Pour obéir au caprice d'Antipa, le couple fête toujours la veille de Noël le 21 décembre. Chaque année le rituel est le même: le matin Felicia part au bureau et Antipa reste au lit. L'après-midi, son épouse prépare le repas de Noël et Antipa admire le décor de la maison (les choses, les meubles, la lumière), en s'endormant de temps en temps. Les objets préférés de cette rêverie de l'après-midi sont le fauteuil Baroni (un cadeau fait par un des amis du père d'Antipa), le miroir de bronze (le cadeau de la tante Melpomena) et le tableau de Janssens. À un certain moment, Antipa se demande où est son ami Paşaliu et essaie de lui téléphoner. L'absence de réponse de la part de Paşaliu amène Antipa à se remémorer un moment passé dans la compagnie de son ami. C'est à ce moment que l'ekphrasis se déroule :

> Antipa raccroche le téléphone. Le soleil du 21 décembre descend. Dans la calme lumière crépusculaire, la paix et le calme du tableau de Pieter Janssens. Le tableau est accroché au mur, une copie aux tons froids, clairs. Un monde glacial, mais combien de certitude dans ses formes rigides. Solennel. Même si solennel veut dire ridicule. Mais qu'est-ce que cela veut dire? Il faut regarder tout assis dans le fauteuil Baroni et dans la lumière qui envahit la chambre maintenant. Pourquoi tu as choisi justement ça ? avait demandé Paşaliu une fois. Tu n'aimes pas ? a demandé à son tour Antipa. Qu'est-ce que tu veux dire ? a grogné Paşaliu. Mais il y avait du bon vin dans les verres. Deux jours plus tard, Paşaliu sonnait à la porte. Radieux, agité, on pouvait deviner ses paupières clignotant vite derrière les lentilles grises. Je sais, a-t-il crié, tu as du vin ? Pălinca, a dit Antipa. Mieux, a dit Paşaliu. Qu'est-ce qui se passe avec ces lunettes ? a demandé Antipa. Devant le tableau accroché au mur entre les étagères, Paşaliu restait immobile ; c'était tard dans l'après-midi, à la tombée du soir. Soudain, il semblait très vieux, fatigué, il a balayé du revers de sa main le verre de pălinca que lui tendait Antipa.
>
> Oui, a-t-il dit. Il a ôté ses lunettes. Je sais. Il tendit la main avec la paume ouverte vers le tableau de Janssens. Je sais, voici le Nord protestant et conformiste, mais jamais provisoire. Parlons, monsieur, pour des étudiants qui nous écouteraient avec vénération. Je suis le professeur aimé autrefois. Alors, messieurs les étudiants, imaginez une pièce pas très haute, à peine plus grande qu'une cellule. Le plafond en poutres, le plancher en bois, celui d'en haut foncé, celui d'en bas, sans doute, nettoyé avec de la lessive. Les fenêtres à demi couvertes. L'autre moitié, noire, des nervures minces de plomb, la lumière entre par là, un faux vitrail, je dirais, et une lumière très étrange, juste ce qu'il faut pour que la femme puisse lire. Un coffre avec le couvercle voûté à fermeture en fer, un objet solide fait pour de longs voyages à travers les mers dans un trois-mâts à la proue en forme de lion. Mais la couverture qui le couvre le transforme en un objet domestique. Des chaises en bois. Un peu de cuir et un rembourrage d'étoupe et des pointes jaunes. Pas de pauvreté, ça non, nous sommes en Occident, où la pauvreté c'est de la honte, mais pas d'arrogance non plus; la dignité, voilà messieurs les étudiants, le sentiment qui domine le mur de droite, et les pommes étincelantes de l'assiette de porcelaine agrandissent le charme et la tranquillité de la chambre. Rien pour l'imagination, mais combien de tranquillité pour l'âme. Une paire de sabots jetés sur le plancher au hasard. Mais quel type de musique font-ils quand on les emmène en promenade sur la digue en pierre ? Ah, mais j'avais oublié : nous voyons deux paysages, de gros

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

cadres, lourds, des toiles à proportions réduites, mais certainement signées par un des peintres qui habitent dans la ville et ont une belle réputation. Et maintenant, la femme qui lit. Le nimbe de la lumière domestique l'entoure. Tournée à moitié vers la fenêtre. Sa bonnette blanche et le livre pas très gros, oh, mais qu'est-ce-que ça peut être ? Le Nouveau Testament ou l'histoire de la fuite honteuse du conte Geert le Chauve quand il était sur le point de conquérir Dithmarschen, vue par un marchand de soie ? C'est sans doute avant midi, un jour sans brouillard, sans vent. Et maintenant, voilà ce que je dis, messieurs les étudiants :

Je dis: austérité et conformisme dans un cadre familial. Voilà ce que je vois ici. Et je vois encore : tyrannie et intolérance dans une ambiance domestique banale. Mais rien de provisoire. Cette chambre et la femme lisant, voilà un bastion inexpugnable. Il se trouve à Munich. Si jamais vous arrivez là, allez au musée, je n'ai aucune chance d'y aller, mais vous, si vous y allez, écrivez-moi une carte postale. (...) Mais Pașaliu se dirigea vers la porte. Il sortit après avoir regardé le tableau sur le mur et la tête d'Antipa dans la lumière de l'après-midi. Il est sûr que, comme il se tenait sur le pas de la porte, dans un équilibre précaire au plus haut point d'une bille glissante, il n'a pas pu voir grand chose du tableau de Janssens: seulement le reflet du verre et le cadre mince. »

(Antipa pune receptorul în furcă. Soarele zilei de 21 decembrie coboară. În blînda lumină crepusculară, pacea și calmul din tabloul lui Pieter Janssens. Tabloul atîrnă pe perete, o reproducere în tonuri reci, șterse. O lume glacială, dar câtă siguranță în formele ei rigide. Solemn. Chiar dacă solemn înseamnă caraghios. Dar asta înseamnă? Totul trebuie privit din fotoliul Baroni și în lumina care în clipa asta umple odaia.

De ce ai ales tocmai asta? a întrebat mai demult Pașaliu. Nu-ți place a întrebat la rîndul lui Antipa. Ce vrei să spui? A mîrîit Pașaliu. Dar era un vin bun în pahare. Peste două zile, Pașaliu a sunat la ușă. Radios, agitat, în spatele lentilelor fumurii se puteau ghici pleoapele clipind repede. Știu, a strigat, ai un vin? Palincă, a spus Antipa. Mai bun, a spus Pașaliu. Ce-i cu ochelarii ăștia? A întrebat Antipa. În fața tabloului atîrnat pe perete între rafturile cu cărți, Pașaliu stătea nemișcat; era după-amiază tîrziu, înainte de amurg. Părea dintr-odată foarte bătrîn, obosit, dădu la o parte cu dosul palmei paharul de pălincă pe care i-l întindea Antipa. Da, a spus el, știu. Și-a scos ochelarii. Știu. Întinse mîna, palma desfăcută spre tabloul lui Janssens. Știu, iată aici nordul protestant și conformist, dar niciodată provizoriu. Să vorbim, domnul meu, pentru niște studenți care ne-ar asculta cu venerație. Sînt dascălul iubit de odinioară. Așadar, domnilor studenți, închipuiți-vă o încăpere nu prea înaltă, abia mai mare decît o chilie. Tavanul de bîrne, podeaua de scînduri, lemnul de sus întunecat, cel de jos, fără îndoială, frecat cu leșie. Ferestrele acoperite pe jumătate. Neagră, cealaltă jumătate, vergele subțiri de plumb, pe acolo vine lumina, un fals vitraliu, aș zice, și o lumină cu totul neobișnuită, atît cît îi trebuie femeii să citească. Un cufăr cu capacul boltit ferecat în fier, un lucru solid făcut pentru lungi călătorii peste mări pe un vas cu trei catarge, prora în formă de leu. Dar pătura care îl acoperă face din el un obiect domestic. Scaune de lemn. Și ceva piele și o umplutură de cîlți și ținte galbene. Nu sărăcie, asta nu, suntem în Occident unde sărăcia este rușine, dar nici trufie; demnitate, iată domnilor studenți, sentimentul care domină acest perete din dreapta, iar merele luminoase din farfuria de porțelan măresc farmecul și tihna odăii și înlătură orice urmă de neîncredere. Nimic pentru imaginație dar cîtă tihnă pentru suflet. O pereche de saboți aruncați la întîmplare pe dușumea. Dar ce fel de muzică scot ei, cînd sînt trimiși la plimbare pe digul de piatră? A, dar uitasem: vedem aici două peisaje, rame groase, grele, pînze de proporții reduse, dar de bună seamă semnate de unul dintre pictorii care locuiesc în oraș și au o frumoasă reputație.

Și acum, femeia care citește. Nimbul luminii domestice o înconjoară. Întoarsă pe jumătate spre fereastră. Boneta ei albă și cartea nu prea groasă, ehe, ce poate fi, Noul testament sau istoria fugii rușinoase a contelui Geert cel Pleșuv cînd fu să cucerească Dithmarschen, văzută de un negustor

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

de mătăsuri! Trebuie să fie înainte de prînz, o zi fără ceață, fără vînt. Şi acum, iată ce spun eu, domnilor studenți. Spun: austeritate şi conformism într-un cadru familial. Asta văd aici. Şi mai văd: tiranie şi intoleranță într-o ambianță domestică banală. Dar nimic provizoriu. Această odaie şi femeia citind, iată o cetate inexpugnabilă. Se găseşte la Munchen. Dacă ajungeți vreodată în orașul ăsta, mergeți la muzeu, eu n-am nici o şansă să ajung pe acolo, dar voi, dacă ajungeți, scrieți-mi o carte poştală... (...) Dar Paşaliu s-a îndreptat spre uşă. A ieşit după ce încă o dată a privit tabloul din perete şi capul lui Antipa în lumina după-amiezii. Este sigur că, aşa cum stătea în uşă, ca într-un echilibru de o clipă în punctul cel mai înalt al unei bile lunecoase, el nu a mai putut vedea mare lucru din tabloul lui Janssens: doar reflexul sticlei şi rama subțire.) (Bălăiță, 2002 : 118-119).

Dans ce cas, la description s'appuie sur le dialogue entre Paşaliu et Antipa. Paşaliu demande à Antipa pourquoi il a choisi cette peinture. Comme Antipa lui rétorque par une autre question, Paşaliu se lance dans un discours sur les détails et la signification de la peinture flamande. On peut noter dès le début l'ambivalence de l'ekphrasis. D'une part, le fragment décrit la toile et la réaction du personnage descripteur ; d'autre part, l'ekphrasis finit par commenter le message de la composition plastique.

La première composante de l'ekphrasis reflète d'une manière mimétique l'organisation de l'espace pictural de cette scène d'intérieur :

Alors, messieurs les étudiants, imaginez une pièce pas très haute, à peine plus grande qu'une cellule. Le plafond en poutres, le plancher en bois, celui d'en haut foncé, celui d'en bas, sans doute, nettoyé avec de la lessive. Les fenêtres à demi couvertes. L'autre moitié, noire, des nervures minces de plomb, la lumière entre par là, un faux vitrail, je dirais, et une lumière très étrange, juste ce qu'il faut pour que la femme puisse lire. Un coffre avec le couvercle voûté à fermeture en fer, un objet solide fait pour des longs voyages à travers les mers dans un trois-mâts à la proue en forme de lion. Mais la couverture qui le couvre le transforme en un objet domestique. Des chaises en bois. Un peu de cuir et un rembourrage d'étoupe et des pointes jaunes.

Le discours de Paşaliu énumère les objets de la pièce (le plafond en poutre, la fenêtre, la lumière « très étrange », le coffre, les chaises en bois, les sabots, la bonnette blanche, le livre pas très gros, les cadres), en finissant par la citation de la femme qui lit.

Même si la séquence débute par un dialogue entre Antipa et Paşaliu, l'ekphrasis du tableau se transforme en un véritable monologue de Paşaliu. Il commence par l'appel à la créativité, en utilisant l'impératif du verbe « imaginer » : « imaginez une pièce ». Du point de vue de la comparaison avec la toile réelle, la caractéristique dominante de la description littéraire est le mimétisme. L'ekphrasis est fidèle à la composition plastique, en constituant une fiche technique qui reproduit tous les détails du tableau. Mais ce qui distingue la description technique de l'ekphrasis littéraire, c'est l'organisation du discours. L'itinéraire que l'œil du personnage contemplateur parcourt, oriente la lecture de la toile de haut en bas, en *lisant* les objets et puis la figure féminine. L'ordre d'enregistrement des détails en discours sert une intention méta-discursive. En effet, le personnage descriptaire évoque la précarité et la simplicité du décor afin de se lancer dans l'interprétation du tableau. Il s'agit ici, de dignité et de « tranquillité pour l'âme ». Le commentaire de Paşaliu devient remarquable, parce qu'il rend plus fort l'effet de réalisme exhibé de la scène d'intérieur : « Rien pour l'imagination, mais combien de tranquillité pour l'âme ».

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

Le syntagme expressif et original créé par Paşaliu explique aussi le choix de cette toile comme sujet de l'exercice ekphrastique. La « tranquillité » qui fascine Paşaliu et qui explique son enthousiasme évident (« Paşaliu restait immobile ») constitue le leitmotiv de la première partie du roman. La répétition des mots qui configurent le champ sémantique de l'idée de calme est obsessionnelle. Dans ce contexte, le tableau devient l'emblème de l'ambiance de sérénité et du rythme lent créés dans la première partie. Cette construction dichotomique de l'univers romanesque se dévoile dans le poème philosophique *Mondo Cane* d'une manière explicite. Dans un intermezzo surréaliste, le chien Argus déclame son amour à Eromanga, en évoquant le poème philosophique qu'il a composé. Le couple canin multiplie le couple d'Antipa et Felicia, alors que le poème répète la structure du roman *Le monde en deux jours*. Il s'agit, Argus l'explique à Eromanga, d'un poème en deux parties : Domestica et Infernalia :

> Mon poème philosophique Mondo Cane a deux parties, comme je te l'ai déjà dit : la première partie, intitulée Domestica, s'occupe de choses simples, certes, ridicules, mais dépourvues de danger, que le chien cherche avec émotion et auxquelles aspirent, d'une manière avouée ou pas, autant le dernier vagabond que le grand commandant d'armée : la peur du provisoire et de la solitude nous mènent là. Mais qu'est-ce qu'on fait une fois arrivés là ? Si on y arrive ! Et ici commence la deuxième partie, Infernalia. Elle parle des choses troubles, noires, irrationnelles. (Poemul meu filozofic intitulat Mondo Cane cuprinde după cum ți-am mai spus două părți: prima parte, numită Domestica, se ocupă de lucrurile calme, sigure, caraghioase dar lipsite de primejdie pe care câinele le caută cu înfrigurare și spre care ultimul vagabond ca și marele conducător de oști aspiră mărturisit sau nu : spaima de provizorat și singurătate ne mână într-acolo. Dar ce facem odată ajunși acolo. Dacă ajungem! Și aici începe partea a doua a poemului meu : Infernalia. Ea se ocupă de lucrurile tulburi, întunecate, iraționale.) (Bălăiță, 2002 : 96)

Dans l'enchaînement des séquences du roman, le morceau ekphrastique accomplit le rôle de l'analepse. Cette boucle narrative, qui remonte au passé d'Antipa en décrivant en même temps la peinture *Femme lisant*, lie deux moments de la vie domestique du personnage. Antipa téléphone à Paşaliu pour l'inviter chez lui, mais il ne répond pas ; la toile qu'il voit quand il raccroche le téléphone déclenche le flashback. Après la divagation descriptive, la séquence suivante montre Antipa quand il enlève l'emballage d'un bonbon et le donne à son chien, Eromanga.

À côté de la conversion des détails visuels en discours verbal, la deuxième dimension de l'ekphrasis réside dans la mention du comportement paraverbal de celui qui contemple le tableau. Le descripteur, en ce cas Paşaliu, dans en premier mouvement « reste immobile » ; puis, il « enlève ses lunettes et tend la main avec la paume ouverte vers le tableau de Janssens ». Cette mise en scène centrée sur le tableau crée un effet théâtral, la scène gagnant en dramatisme. On peut observer que dans ce cas la réaction du contemplateur n'est pas une réaction passive. Les gestes soulignent un état d'esprit – l'étonnement (« reste immobile ») ; mais, d'autre part, ils sont les signes de l'intérêt porté à l'autre participant au dialogue (« il tendit la main »). En même temps, le discours de Paşaliu utilise des formules linguistiques qui impliquent la présence d'un regard extérieur : le subjonctif à valeur d'impératif (« Parlons »), les formules d'interpellation directe (« monsieur », « messieurs », « messieurs les étudiants ») les verbes à l'impératif (« Imaginez »), les verbes au pluriel (« nous voyons », « vous arrivez »), et, également l'interrogation rhétorique (« Mais quel type de musique font-ils quand on les emmène en promenade sur la digue en pierre ? »).

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

Cette dimension déclamatoire du fragment soutient aussi le trait essentiel de la description ekphrastique réflexive. Une description ekphrastique réflexive met le descripteur et le descriptaire dans un contexte dialogique. Sur fond de toile, le descripteur crée un discours qui est le résultat du choix subjectif (d'une peinture ou de certains de ses détails) et, en même temps, du transfert de l'image visuelle en image verbale. Dans cette logique, le descriptaire reste un contemplateur passif que le descripteur persuade à l'aide de stratégies discursives.

La structure de la description ekphrastique réflexive, dont témoigne ce fragment, met en évidence deux constantes des théories modernes : l'ekphrasis au sens de description réaliste d'une œuvre d'art et au sens d'enregistrement de la réaction du personnage qui la décrit. Par exemple, comme on l'a souligné au début de cet article, Leo Spitzer définit l'ekphrasis en tant que description d'une œuvre d'art et l'effet de sa contemplation sur le poète (Leo Spitzer, 1962 : 89). La théorie de l'ekphrasis chez Michel Beaujour prouve son inspiration spitzérienne. L'auteur de *Some Paradoxes of Description* met l'ekphrasis dans un schéma bipolaire contenant un descripteur (l'auteur ou l'un des personnages) – qui a subi une émotion très forte causée par un stimulus visuel – et un descriptaire – qui est le destinataire de cette description.

> Ekphrasis is justified when the described place or thing causes a strong emotion, filling the desoriented describer with yearning: he undertakes to provoke with words an analogous emotion in the reader. (Beaujour, 1981 : 57)

De la deuxième dimension de l'ekphrasis découle le rôle que le tableau *Femme lisant* prend dans le roman de G. Bălăiță. Le recours à la peinture flamande se justifie au niveau de la construction des personnages Antipa et Pasaliu entraînant la fonction rhétorique. Selon Sophie Bertho, la fonction rhétorique peut être définie « comme l'effet persuasif et affectif qu'un tableau exerce sur l'un des personnages du récit avec toutes les conséquences narratives qu'on peut imaginer : conversion du personnage, transformation de ses intérêts, de ses opinions, ou de ses passions. Le tableau prend alors le statut d'un actant, adjuvant ou opposant. » (Bertho, 1990 : 27).

Le rôle rhétorique dans *Le monde en deux jours* implique quelques annotations. Antipa et Paşaliu ont des perspectives différentes sur le tableau de Janssens. Dans le fragment cité, Antipa reste un contemplateur passif de la toile. Aucune de ses répliques ne commente la composition plastique ou son message. En plus, Antipa ne répond pas à la question directe de Pasaliu, qui lui demande d'expliquer le choix de ce tableau. La seule conséquence que la peinture a sur Antipa se produit au niveau affectif : le choix du tableau pour décoration de la bibliothèque est l'effet indirect de la fascination. Il n'y a aucun indice de génétique textuelle qui puisse expliquer la présence du tableau dans l'univers du personnage principal. Il est possible que l'attrait d'Antipa pour la toile soit expliqué par la similitude entre le calme domestique et la banalité du jour suggérés par l'œuvre d'art et son rêve d'une vie calme et banale. En effet, la peinture *Femme lisant* est la photographie de la routine quotidienne – précisément du jour de 21 décembre – et la copie de la mécanique domestique du personnage principal. En outre, la construction même de la personnalité d'Antipa en relation avec la toile flamande est le résultat de l'affinité qui pousse l'auteur du roman vers la banalité de la vie. Bălăiță l'avoue dans une interview :

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

> Je vis le banal de manières différentes, à la manière de Gogol si on veut, comme Gogol le magicien pour lequel j'aime bien porter les accessoires, en disciple, sans récompense, à l'unique condition qu'il m'accepte près de lui.
> (Trăiesc banalul în fel şi chip, gogolian dacă vrei, ca Gogol magicianul căruia îmi place să-i car ca ucenic recuzita, fără plată, doar să-mi îngăduie să-i fiu aproape.) (http://www.desteptarea.ro/george-balaita-la-aniversare-interviu-in-exclusivitate-pentru-e2809edesteptareae2809c.html)

De l'autre côté, l'interaction de Paşaliu avec le tableau est plus active. Pour lui, la peinture devient le prétexte d'un discours sur la fascination. Si sur Antipa le tableau a un effet affectif – dans les termes de Sophie Bertho –, sur Pasaliu l'effet est persuasif. Ses commentaires insérés dans la description ekphrastique le témoignent. Paşaliu voit dans le tableau soit le conformisme du Nord protestant – « Je sais, voici le Nord protestant et conformiste, mais jamais provisoire. Pas de pauvreté, ça non, nous somme en Occident où la pauvreté est une honte, mais pas d'arrogance non plus. Je dis : austérité et conformisme dans un cadre familial.» –, soit la sérénité : « Voilà ce que je vois ici. Et je vois encore : Rien pour l'imagination, mais combien de tranquillité pour l'âme. » .

Si le rôle rhétorique de l'ekprasis se développe au niveau de la construction du personnage, en ce qui concerne le statut du morceau ekphrastique au niveau du discours, on peut constater qu'il accomplit la fonction de mise en abyme. Le critère que le théoricien du récit Lucien Dallenbach impose à la mise en abyme consiste dans la ressemblance : « Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (Dällenbach, 1977 : 18). On peut constater en un coup d'œil que le thème du roman de G. Bălăiță se répète dans ce fragment décrivant la toile *Femme lisant*. Les deux parties de *Le monde en deux jours* racontent – dans le style de Joyce et en même temps ironique – deux jours de la vie d'Antipa (le 21 décembre et le 21 juin). Dans la première partie, qui est l'histoire du jour de solstice de l'hiver, le rythme de la narration est ralenti. L'intérêt narratif converge vers la description d'un état – le bonheur domestique d'Antipa. Les événements de la première partie ne sont pas très nombreux. Antipa se réveille sans une décision claire sur les choses à faire dans la journée ; quand Felicia rentre à la maison, elle prépare le repas de Noël. Le soir, la famille (Antipa, son père, Felicia et August le chapelier) se réunit autour du sapin de Noël. Paşaliu, un invité qui aime boire et qui est antipathique à Felicia, arrive. Il surprend la scène où Antipa et Felicia sont près du sapin : elle pleure et Antipa croit que la raison de sa tristesse est le fait qu'ils n'ont pas d'enfants après un mariage de huit ans. L'ingénieur Druică arrive inopinément et la fête commence. Une voisine frappe à la porte et veut appeler l'ambulance parce qu'une femme qui habite dans le même bâtiment vient d'accoucher. La femme accouche avant que le service d'ambulance arrive, les voisins rentrent dans leurs appartements et la fête prend fin. Après le départ des invités, Antipa reste éveillé et se rappelle les faits du jour.

Dans ce contexte, la fonction de mise en abyme ne réside pas dans la similitude des personnages, mais dans la ressemblance entre le monde imaginé par Antipa et celui suggéré par la peinture. La certitude, la rigidité, l'austérité, le conformisme, l'intolérance, la tyrannie et la tranquillité sont les qualités que le commentaire auctorial et, respectivement, la voix de Paşaliu, attribuent à la toile de Janssens. Mais en même temps ces qualités sont les traits de la vie d'Antipa : un fonctionnaire qui dans son métier – il rédige les certificats de mort – et dans sa vie amoureuse – il trompe son épouse mais refuse de la quitter – obéit à la rigueur et au conformisme. En plus, il aime la vie calme qu'il peut vivre de différentes façons :

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

Il peut s'endormir de nouveau, ou bien rester face au mur, il peut sauter dans le milieu de la chambre, il est le roi de ce jour et il est à peine au début de son règne.
(Poate să doarmă din nou, poate rămâne cu fața la perete, poate sări în mijlocul odăii, este regele acelei zile și se află abia la începutul domniei.) (Bălăiță, 2002 : 24)

Conclusions

L'analyse des interférences entre le roman de G. Bălăiță et la peinture de Janssens aboutit à quelques conclusions. De point de vue de la typologie, on peut souligner les deux types de superpositions entre l'imaginaire du roman et l'imaginaire pictural : la référence simple et l'ekphrasis. La référence simple implique la citation du titre ou du nom du peintre de l'œuvre picturale. La caractéristique de ces cinq références de la première partie au tableau *Femme lisant* réside dans la constante de l'interprétation : tous réitèrent le commentaire méta-critique qui lit le tableau en tant que métaphore du silence.

Le discours ekphrastique, le deuxième type d'interférence, met en évidence la présence de la description ekphrastique réflexive. L'ekphrasis réflexive prend la forme d'un dialogue entre deux personnages. Le personnage principal joue alors le rôle du *descriptaire*, à savoir celui à qui on décrit le tableau en l'invitant à le contempler. La différence entre l'ekphrasis et l'ekphrasis réflexive réside dans la manière d'organisation du discours, particulièrement dans la description du tableau à intention scénique évidente pour qu'il soit contemplé par le personnage descriptaire.

Un autre trait de l'ekphrasis réflexive se trouve dans la prévalence de la subjectivité sur l'impulsion réaliste. On peut définir la description ekphrastique en tant que la copie verbale d'une représentation visuelle. L'impulsion mimétique de transposer verbalement les éléments composant la peinture s'oppose à la tendance de les organiser dans le discours. Paşaliu ne décrit pas les détails de la scène d'intérieur au hasard. L'enjeu de son discours est l'interprétation de la toile.

Le fragment ekphrastique met en discussion le rapport entre l'ekphrasis et la description laudative. Dans l'histoire de l'ekphrasis, il y a des cas où le texte littéraire est construit exclusivement à l'aide de la description laudative des œuvres d'art (peinture, sculpture, dessin). Un des exemples les plus connus est celui de Philostratus le Vieux. Né en 190 A D, il est l'auteur d'*Imagines,* une série de descriptions laudatives de peintures réelles ou imaginaires. L'auteur invoque en tant que prétexte les jeux publics de Naples où il est présent comme conférencier sur des sujets culturels. Le but de cette série descriptive, qui prend la structure d'un dialogue entre l'auteur et le fils de son hôte (interlocuteur), est éducatif, l'auteur essayant de persuader son interlocuteur de la valeur des œuvres vue et décrites.

Ce qui distingue la description ekphrastique réflexive de *Le monde en deux jours* – qui est aussi construite sous forme de dialogue – et la description laudative, c'est la composante didactique. Même si l'effet d'éloge est spécifique à la description ekphrastique réflexive, elle est dépourvue d'une finalité éducative. L'ekphrasis réflexive, dans le roman de Bălăiță, ne véhicule pas d'informations méta-picturales dans le but d'instruire le lecteur, mais afin de l'entraîner dans la contemplation gratuite du tableau. Par la suite, l'auteur, par la voix de Paşaliu, ne décrit pas la toile *Femme lisant* pour étaler ses connaissances d'histoire de l'art, mais pour amener Antipa (et le lecteur virtuel) à croire en son interprétation sur le tableau *Femme lisant*.

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)

En outre, la description ekphrastique réflexive dans *Le monde en deux jours* met en évidence la non-gratuité de l'exercice ekphrastique. Les cinq références et l'ekphrasis du tableau flamand prouvent la relation souterraine qui assujettit l'univers du roman à l'univers pictural. En plus, le morceau descriptif rédigé selon le pattern de la description ekphrastique réflexive accomplit deux fonctions évidentes : fonction rhétorique au niveau du personnage et fonction de micro-thème au niveau de la construction du discours.

Pour conclure, dans le cas du roman roumain, le morceau ekphrastique oscille entre l'impulsion mimétique de la représentation de la surface picturale en discours et la tentation de l'organisation subjective de la description. Entre ces deux pôles, le statut et les particularités de l'ekphrasis réflexive se dévoilent en tant qu'un des artifices auctoriaux qui incite le lecteur à reconstruire l'univers romanesque sur les *débris* de la toile de Pieter Janssens Elinga.

Bibliographie

Bălăiță, G. *Lumea în două zile*, Bucureşti, Cartea Românească, 2002.

Beaujour, M., « Some Paradoxes of Description » dans *Yale French Studies*, no. 61/1981, p.27-59.

Bertho, S., *Asservir l'image, functions du tableau dans le récit*, dans *L'interprétation détournée*. Textes réunis par Leo H. Hoek, Amsterdam-Atlanta, GA, Editions Rodopi, 1990.

Dällenbach, L., *Le récit spéculaire- Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Genaille, R., *Enciclopedia picturii flamande și olandeze*. Traduite en roumain par Horia Vasilescu et Caius Frantescu, Bucureşti, Meridiane, 1975.

Hamon, P., *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.

Spitzer, L., *Essays on English Literature and American Literature*, Edition soignée pas Anna Hatcher, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962.

Vrânceanu, A., *Interferențe, hibridări, tehnici mixte*, Bucureşti, Editura Universității din Bucureşti, 2007.

http://www.desteptarea.ro/george-balaita-la-aniversare-interviu-in-exclusivitate-pentru-e2809edesteptareae2809c.html

BDD-A2331 © 2011 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.25 (2026-09-15 07:11:37 UTC)