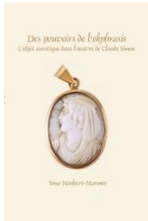


Claude Simon, de l'*ekphrasis* à l'icône

Philippe Richard



Yona Hanhart-Marmor, [*Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*](#), Amsterdam : Rodopi, coll. « Faux titre », 2014, 314 p., EAN 9789042038615.

Pour citer cet article

Philippe Richard, « Claude Simon, de l'*ekphrasis* à l'icône », Acta fabula, vol. 16, n° 4, Essais critiques, Avril 2015, URL : <https://www.fabula.org/revue/document9239.php>, article mis en ligne le 30 Mars 2015, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.9239

Claude Simon, de l'ekphrasis à l'icône

Philippe Richard

« Ne serait-il pas possible de concevoir un système romanesque entièrement inversé, c'est-à-dire où la description deviendrait pour de bon cet "élément principal" dont parle Tynianov, en ce sens qu'au lieu d'en être simplement le "prétexte", l'action en serait au contraire le résultat, serait engendrée par elle et, dès lors, nécessaire, incontestable et non plus fortuite ?¹ »

L'œuvre de Claude Simon s'enracine dans une passion pour la peinture qui permet à son auteur d'atteindre une véritable épure phénoménologique lorsqu'il s'agit de ressaisir un événement par la polyphonie de sa narration. L'activité sensorielle que représente la création d'une image engendre en effet une riche transposition romanesque en laquelle chaque fragment de littérature s'envisage comme un intense corps à corps avec les objets et conserve toujours visibles les traces de son laborieux cheminement ou de son utile repentir. La figure de l'épanorthose, emblématique du travail de Simon, n'est pas en ce sens un simple procédé rhétorique facilitant l'intégration progressive en l'esprit du lecteur d'une réalité toujours plus justement cernée mais plutôt la reproduction picturale mimant la fragmentation du monde et l'éclatement du réel. De là cette vision cubiste que cerne et définit le romancier :

Restituer (ou plutôt signifier) cette perception éclatée et confuse que nous avons des choses, des objets dont l'assemblage, l'association va maintenant être commandée, d'une part par la fidélité à l'émotion ressentie et d'autre part par les valeurs proprement picturales (rapports de couleurs, de formes) qui commandent la composition d'une peinture.

D'où les innombrables « variations » sur des termes simples et inépuisables [...] inlassablement repris, ressassés, interrogés sous tous leurs aspects, en analysant toutes leurs « propositions », ou ce que l'on pourrait appeler en termes de mathématiques leurs « propriétés » émotionnelles et plastiques, tous les « arrangements » et toutes les « combinaisons » possibles, tant sur le plan des harmoniques que des dissonances, des assonances, etc².

L'union de l'optique et de l'haptique advient donc dans une sùre conscience de l'écart irréductible existant entre deux manières différentes de créer — « l'écriture

1

2

simonienne veut donner à regarder [...] dans un travail de restitution de l'objet qui passe par la main [et] la matière » (p. 9). Or cet écart même devient fécond lorsqu'il donne naissance à cette *ekphrasis* qui constitue l'objet essentiel des analyses esthétiques de Yona Hanhart-Marmor. À l'aide du subjectif *punctum* barthésien, l'étude pourra donc légitimement se demander « comment l'*ekphrasis* s'intègre dans une composition, dans un montage [narratif], voire contribue à sa mise en place » (p. 13).

Paradoxes de l'*ekphrasis*

Il se trouve pourtant que l'usage chez Simon de l'*ekphrasis* endosse souvent une posture moderne, se détournant avec superbe de la traditionnelle pause narrative usuellement associée à son dévoilement ou de l'exclusive concentration sur un objet artistique compris au sens le plus étroit du terme. Loin d'une pure reproduction du réel (*ut pictura poesis*), l'écriture se veut au contraire autoréférentielle parce qu'elle se prend elle-même pour objet et préfère dès lors se concentrer sur un objet auratique qui artialise un réel sensible. Il ne s'agit pas en vérité de décrire une œuvre d'art en s'arrêtant dans l'espace et dans le temps pour mieux la contempler, mais de transformer quelque objet mondain en œuvre d'art au sein d'un geste ininterrompu qui aura ainsi valeur d'épiphonème. Surgit alors immédiatement une question qui interroge en fait l'ensemble de l'étude de Y. Hanhart-Marmor : quelle nécessité y avait-il à conserver ici à tout prix un terme stylistique technique — l'*ekphrasis* — lorsque ses contours se trouvent à ce point dissous ou si nouvellement agencés par le romancier ? Ne convenait-il pas mieux de préciser le concept manifestement plus opérant d'objet auratique en usant d'une autre terminologie technique — le *punctum* barthésien — pour donner un visage moderne à une œuvre entrelaçant avec grand brio peinture et littérature ? Si *Orion aveugle* (1970) opère devant nous le passage descriptif d'une constellation à une scène d'amour grâce à une association d'idées qui vaut glissement synesthésique de la perception — puisque c'est bien l'image créée par le groupe d'étoiles que l'on éprouve soudainement pouvoir être superposée sur les mouvements mêmes d'une relation sexuelle entre les personnages —, ce n'est qu'en un temps second et manifestement consécutif que l'on dérive subtilement vers la mythologie et l'œuvre picturale qui la figure de manière exemplaire — le tableau de Poussin. L'œuvre d'art n'est donc ni modèle ni point de départ mais révélation de ce qui toujours déjà était présent mais ne pouvait encore se dire. Or c'est précisément en cela que s'explicite la méthode de travail de Simon, tout en agencement et, voudrait-on dire, en marqueterie (le tableau est *a posteriori* très lié au récit qui l'appelle et le récit se voit *a priori* très explicité par le tableau qui, en lui, consonne étrangement). La figuration

du tableau importe peu mais la puissance de suggestion de la matérialité même de la toile hausse l'œuvre picturale au rang d'icône. On peut donc comprendre le maintien d'une terminologie stylistique classique par le lien essentiel qui existe effectivement ainsi entre *poesis* et *pictura* (le tableau se trouve magnifiquement exemplifié, quelle que soit par ailleurs sa place, en amont ou en aval, dans le principe même de composition narrative) :

Le tableau de Poussin est donc un exemple d'univers simonien où les objets s'appellent et se répondent les uns aux autres, où les échos, les résonances, les associations entre les éléments particuliers structurent et constituent le tout. L'*ekphrasis* que constitue la description d'*Orion aveugle* est, thématiquement et structurellement, liée au récit qui l'entoure, elle constitue son illustration, son explication et son prolongement. (p. 22)

Mais il est pourtant d'autres cas où le travail romanesque se complexifie et où le recours au propre terme d'*ekphrasis* pourrait alors se révéler égarant. Lorsque la photographie engendre le récit dans *Album d'un amateur* (1988), il semble quelque peu artificiel de poser que la surface de l'image fixant un événement conditionne alors l'advenue même du descriptif en introduisant sur la page ces corps de travailleurs armés de pioche qui, sans la photographie, n'auraient jamais connu l'existence ; si ces hommes statufiés captent certes le dépôt du temps plus qu'ils n'expriment en vérité une quelconque réalité laborieuse, c'est là le propre de toute description aux fonctions simultanément sémiosique (ou qui éclaire le sens global du récit) et mathésique (ou qui diffuse un savoir sur le monde) ; on voit donc assez peu qu'il doive là spécifiquement s'agir d'une *ekphrasis*, la valeur artistique de la photographie originelle n'ayant du reste jamais été posée en tant que telle. Non seulement le volume n'est pas un roman — il s'agit d'un travail de photographie accompagnée de modules narratifs — mais il s'obscurcit sans doute encore davantage lorsqu'on entend lui attribuer tous les paradoxes de la modernité. Dire d'un écrit qu'il va « brouillant les frontières et défaisant les certitudes » (p. 35) n'explique en effet absolument rien. Étendre ainsi la notion d'*ekphrasis* au prix d'une altération radicale de sa nature rhétorique n'explique pas non plus l'art subtil de Simon. À propos de la description du tableau de la salle à manger familiale dans *Histoire* (1967), Y. Hanhart-Marmor notera d'ailleurs elle-même les limites de son titre :

Le sujet du tableau est à peine décrit, pas plus que les objets ou personnages qui le composent. [...] Peu importe au narrateur, qui s'attarde bien davantage sur les couleurs (« bitumeux », « jaunâtre ») et surtout sur la matérialité, sur la matière même de la peinture : « peint en touches grasses ocre vermillon ». Cette insistance sur les couleurs et la matière fait de la description beaucoup plus qu'une description de tableau, une description d'objet [...]. Une description première,

donc, et non seconde comme se doit de l'être l'*ekphrasis*, représentation d'une représentation. (p. 40)

Lorsque l'accord entre les matières d'une œuvre prime sur la propre et classique figuration de cette œuvre ; lorsque l'on passe d'œuvres d'art décrites comme des objets à des objets décrits comme des œuvres d'art ; lorsque l'écriture signifie des corps-tableaux en désignant la corporalité d'un être mais en la neutralisant en même temps par la formulation picturale qui la nimbe ; alors on peut être sûr qu'une stratégie littéraire nouvelle se donne ici à contempler.

Restitution du mythe

Le lecteur simonien ne sait effectivement pas toujours si les scènes qui lui sont décrites se donnent comme vraies ou se dédoublent vers un imaginaire essentiel. Une scène d'amour concrètement située dans une chambre pourra ainsi se voir déroutée vers une représentation picturale singulièrement survenue sans crier gare :

Les deux corps sont aussi immobiles que de la pierre. Une grêle de coups résonne contre la porte. Sur les deux corps nus et figés la sueur commence à se refroidir, les glaçant. Une teinte d'un brun verdâtre, passée au lavis, ombre le ventre, la poitrine et le dessous des cuisses de l'homme. Sur ses fesses, son dos, ses épaules, le peintre a posé d'épaisses touches de gouache blanche, opaque, un peu bouchées, sur lesquelles quelques accents à la plume remodelent les muscles³.

L'immédiateté du passage entre corporalité et picturalité hausse la représentation vers un mythe de nature androgyne confondant à tel point les statuts qu'il les abolit finalement en l'unité de l'écriture. C'est ce procédé même qui permet à Y. Hanhart-Marmor de maintenir le terme d'*ekphrasis* en des descriptions qui ne sont pas duplications d'œuvres d'art mais associations de ces deux régimes en une unité signifiante. Or nous souscrivons bien plus volontiers à cette thèse lorsqu'elle se trouve ainsi envisagée dans l'unification du mythe littéraire, réécrivant et ressaisissant les pierres d'attente du réel grâce à une inspiration venue du fonds même de la conscience. Alors revient-il certes au même, pour un roman, de décrire un objet et de décrire une œuvre d'art, bien que la notion d'artialisation (Alain Roger) aurait naturellement permis, persistons-nous à penser, quelques utiles précisions conceptuelles et, partant, quelques simplifications de présentation⁴. Songeons notamment à ce qu'aurait pu révéler la conjonction entre artialisation *in situ* et artialisation *in visu* lorsque cohabitent la réalité du ciel vu de l'avion, les

3

4

constellations que l'on peut rêver y trouver, les personnages mythologiques qui les représentent dans la littérature et le géant de Poussin dans un célèbre tableau contextuellement lié à la scène aperçue du hublot par la subjectivité d'un esthète :

La moitié supérieure est tout entière emplie par le ciel d'un bleu très pâle, absolument pur, où rien ne permet de soupçonner l'existence des invisibles constellations, des monstres composites mi-hommes mi-chevaux [...] des déesses et des géants. Quelque part cependant, solitaire et aveugle dans le vide immense, Orion poursuit sa marche⁵.

Nous ferions du reste la même remarque pour un passage de *L'Acacia* (1989) étudié comme une *ekphrasis* alors qu'il s'agit d'une pure et simple description sémiotique et partant artialisée d'un navire quittant son port (p. 97). Mais il apparaît en tout cas que le mythe constitue bien cette « unité organique » (p. 53) en laquelle peuvent s'unifier description du réel (*mimesis*) et description d'une œuvre (*ekphrasis*). L'étude en multiplie les exemples, au reste passionnants, afin d'y déceler une mise en abyme de la pratique littéraire de Simon romancier. L'œuvre acquiert peut-être elle-même une dimension mythique si l'on considère qu'elle remodèle cette *ekphrasis* ancienne qui possédait pour les commentateurs de l'Antiquité une extension bien supérieure à celle que lui attribue la critique moderne à partir du romantisme — simplement pourvoyeuse d'*enargeia* au sein de n'importe quel sujet, la notion possédait alors une « labilité » permettant à l'écriture de montrer sa « toute-puissance » (p. 63). On devrait toutefois se garder de l'approximation (que faire alors de l'hypotypose, figure plus adaptée à ce type de description frappante ?) et éviter de succomber au culte de l'originaire (est-ce toujours le plus historiquement daté qui devrait rhétoriquement primer ?).

Regard de l'ekphrasis

Or lire Simon est une expérience éminemment affective. C'est en cela que Y. Hanhart-Marmor discerne la possibilité subsistante de l'*ekphrasis* dans l'union romanesque entre parole et image, entée sur cette volonté « de mettre l'œuvre d'art strictement sur le même plan que les autres objets, d'évaluer les objets en fonction de leur *punctum*, de l'émotion qu'ils déclenchent chez le sujet sans attacher d'importance à leur statut propre » (p. 80). Tout procède ainsi par condensation, lorsque le rôle de l'imagination devient si fondamental qu'il en vient à pouvoir remplacer l'original strictement artistique présidant à l'*ekphrasis* traditionnelle — vision et création de l'objet deviennent alors une seule et même chose :

L'objet n'est doué de *punctum* que pour le sujet dont l'imagination le pare de beauté ou de mystère. Cet aspect du *punctum* de l'objet dépendant étroitement d'une vision-crédation de la part du sujet se trouve fortement mise en évidence dès *Le Vent*. À cet égard, le titre du roman est déjà très éloquent : *Tentative de restitution d'un retable baroque* : il implique l'effort, l'investissement d'un sujet (*tentative*) dans ce qui, plus qu'une simple vision transcrite en récit, est une véritable recréation par l'imagination et l'empathie (*restitution*) d'un objet somme toute insignifiant (l'histoire d'un idiot, d'une serveuse et d'un Gitan) que la culture et l'émotion du narrateur (le roman nous apprendra qu'il s'intéresse aux églises romanes) métamorphosent en œuvre d'art (*d'un retable baroque*) (p. 99-100).

De manière très proustienne, l'objet se réenvisage donc sans cesse en fonction de la situation du personnage qui le voit ; de manière phénoménologique, il n'est que parce qu'il est vu ; de manière très simonienne, il se rend visible en tant que vu tout en permettant au voyant de se voir, intimement institué par le rapport entre vu et voyant. L'ensemble du réel se trouve alors ressaisi par une apparition liminaire et contaminé par elle, identifié à partir d'elle, compris grâce à elle — on se souvient de la vision du cheval éventré dans *La Route des Flandres* (1960) qui permet non seulement à Georges de contempler par avance sa propre mort mais provoque encore la reconfiguration de tout son réel à l'aune d'une horreur originelle, la moindre valise ouverte étant vue désormais comme elle-même éventrée et laissant échapper des tripes d'étoffes. Mais il n'est pas tout à fait sûr que cette fonction fabulatrice de l'image rende adéquatement compte de ce qu'il en est de l'*ekphrasis* en littérature. La correction d'une image réelle par la surimpression d'une image fantasmée exprime certes un trauma fondateur ayant cheminé par une image et passant par un réseau de cénesthésie mais peut-être pas la propre impression d'un objet intentionnellement travaillé pour devenir, en tant qu'objet d'art, ce que l'on n'attendait pas mais qui ressuscite en nous ce que nous avons toujours espéré — cet élan spirituel qu'Henry discerne chez Kandinsky et étend à toute œuvre d'art comme expression universelle d'un surréel éternel, ou, pour le dire autrement, comme effroi du beau. Il faudrait dire sans cela que l'image qu'a Néron de Junie dans la scène 2 de l'acte II de *Britannicus* est une *ekphrasis* parce que les vers 401-402 réenvisagent, lorsque l'empereur est seul dans son appartement (« Trop présente à mes yeux, je croyais lui parler, / J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler »), la vision qu'il eut de la jeune fille plus tôt dans la soirée, lorsqu'il l'épiait derrière les colonnes aux vers 386-387 (« Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux, / Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes »). Mais il s'agit là simplement de l'exposition du fantasme d'un voyeur (« De son image en vain j'ai voulu me distraire » - v. 400), comme il conviendrait de dire que la vision du cheval dans *La Route des Flandres* n'est que la reconnaissance du traumatisme d'un soldat. Le subtil Rabelais n'aurait-il pas ici pensé, pour tout dire, que tout voir comme *ekphrasis* est « trop entreprint » et que « qui trop embrasse peu estrainct⁶ » ? Nos réticences se

renforcent malheureusement encore lorsque Y. Hanhart-Marmor affirme que « point même n'est besoin de l'œil pour accéder à ce qui chez Claude Simon s'appelle vision » (p. 112) ou que l'« on ne voit vraiment les objets que par l'imagination » (p. 113) ; si l'oreille peut voir — il s'agit là du renversement d'une formule claudélienne, « l'œil écoute », qu'il aurait sans doute été bon de rappeler —, alors nous ne sommes plus dans l'*ekphrasis* mais dans une extension qui en altère profondément les contours et dont la rhétorique n'a sans doute aujourd'hui nul besoin : « du moment qu'il y a chez le sujet activité, activité sensorielle, activité imaginante, activité réminiscente, et surtout, bien sûr, travail de la langue, il y a vision » (p. 112). Oscar Wilde avait pourtant bien compris que l'on ne voyait au contraire que ce que l'art nous donnait à voir — un réel artialisé à la visibilité toujours au-delà :

La vie imite l'art bien plus que l'art n'imité la vie. [...] À qui donc, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? À qui, sinon à eux encore et à leur maître [Turner], devons-nous les exquis brumes d'argent qui rêvent sur notre rivière et muent en frêles silhouettes de grâce évanescence ponts incurvés et barques tanguantes ? Le changement prodigieux survenu, au cours des dix dernières années, dans le climat de Londres, est entièrement dû à cette école d'art. [...] De nos jours, les gens voient les brouillards, non parce qu'il y a des brouillards, mais parce que les peintres et poètes leur ont appris le charme mystérieux de tels effets. Sans doute y eut-il à Londres des brouillards depuis des siècles. C'est infiniment probable, mais personne ne les voyait, de sorte que nous n'en savions rien. Ils n'eurent pas d'existence tant que l'art ne les eut pas inventés. [...] Cette blanche lumière frémissante que l'on voit maintenant en France, avec ses singulières taches mauves et ses mobiles ombres violettes, c'est la dernière fantaisie de l'art, que la nature, il faut l'avouer, reproduit à merveille⁷.

C'est donc bien ici que se cristallise le débat : vouloir déplacer le regard en aval de la figure (avec un composé symbolique d'images d'œuvres d'art — fantasmées — créant l'*ekphrasis*) ou consentir à le laisser résider en amont de la perception (avec une œuvre d'art réelle engendrant une reconfiguration — visible — du monde grâce à la création de l'*ekphrasis*).

Incarnation du temps

Il est en revanche indiscutable que la description simonienne constitue « une matérialisation du passage du temps » lorsqu'elle incarne des objets

6

7

« chronographiques » dans nos romans (p. 146). L'immobile entre alors dans le flux temporel et le tableau n'est plus décrit mais mis en récit. Dans *Histoire* (1967), la description liminaire d'une série de cartes postales se trouve à ce point animée par le mouvement et la durée que la première impression de lecture considère les scènes décrites comme réelles, avant de finalement comprendre que tout n'était réellement là qu'immobile avancée ; l'écriture a réintroduit la temporalité dans une image que la photographie avait à toute force fixée ; les adverbes de temps, les participes présents, la parataxe et l'accumulation des parenthèses orchestrent parfaitement cette technique. On peut ainsi aller jusqu'au bout de la lanterne magique, lorsque la description devient un art :

Plus n'est besoin d'éléments narratifs venant introduire la temporalité dans une description, la description étant elle-même récit : l'écriture anime le tableau, le transforme en une séquence narrative, convertit les images en événements et les postures en mouvement. Il n'y a plus de récit comme supplément de la description, il y a subversion ou même conversion de la description en récit, de l'*ekphrasis* en flux narratif, au point que même l'évocation de l'origine du tableau est narrativisée. (p. 161)

Les nombreuses et utiles remarques de Y. Hanhart-Marmor sur les rapports qu'entretiennent l'objet et la ruine, au cœur des métaphores obsédantes de la guerre et de ses souvenirs en la conscience de l'écrivain, soulignent encore cette nécessaire incarnation du temps dans la description. C'est ici la finitude même qui fait voir :

As-tu remarqué comme tout cela va vite, cette espèce d'accélération du temps, d'extraordinaire rapidité avec laquelle la guerre produit des phénomènes — rouille, souillures, ruines, corrosion des corps — qui demandent en temps ordinaire des mois ou des années pour s'accomplir⁸ ?

Simon nous apparaît ici comme un nouveau peintre de « vanités » écrivant ce qui a été, ne sera jamais plus, mais persiste pourtant dans l'être en l'éternel présent de l'écriture. L'objet-ruine est en effet vu sans détour, en toute la nudité de sa vérité, et voilà qui lui offre une vie paradoxale « fondée sur la description du processus mortifère qui est à l'œuvre en lui » (p. 190). La même structuration se retrouve du reste dans la saisie d'une photographie d'*Histoire* : « le corps [du cousin] un peu gras aussi sous le sombre dolman et elle jouant avec une de ces ombrelles à franges dont le manche d'ivoire repose sur son épaule, et Charles, parmi la foule élégante et parfumée de morts et de mortes⁹ ». Cette singularité de la photographie, figeant la mort tout en contemplant la vie, avait d'ailleurs déjà été cernée par Mireille Calle-Gruber comme superposition et « désistance », aux antipodes de ce que l'on

8

9

peut appeler un instantané et en consonance avec ce qui n'est autre qu'une expérience du temps : « L'étrange beauté nostalgique qui émane ainsi des clichés vient d'une sorte de désistance générale — comme si les êtres, les choses, étaient en cours de désistement au moment même où ils semblent s'offrir à l'œil¹⁰ ». De là le concept de « métachronie » proposé par l'étude comme authentique recherche du temps perdu (p. 222). De là aussi, puisqu'on ne l'oublie pas, le rapport à l'*ekphrasis*, ici parfaitement clair : « c'est même, dans une certaine mesure, cette capacité à mettre en rapport, à faire entrer en contact des sphères qui *a priori* n'auraient jamais pu se rencontrer qui permet l'émergence de l'*ekphrasis* dans l'écriture, qui s'avère être la matrice de la fabrication d'images simoniennes » (p. 225). Tout est donc affaire de montage dans l'économie de la narration et c'est effectivement en cela que Simon rejoint, dans l'instant, l'intensité d'un passé qui ouvre la profondeur d'un avenir — « l'apparition, même évanouie, ne cessera plus jamais d'être là, et elle continuera à imprégner le récit même lorsqu'en apparence il sera passé à autre chose » (p. 237).

La formidable palingénésie simonienne est donc réellement fascinante. Mais Yona Hanhart-Marmor la ressaisit sous la catégorie d'une *ekphrasis* extrêmement englobante, nous permettant certes de goûter les textes inspirés d'un romancier haussant la description au rang de matrice et de miroir de l'écriture en une *energeia* qui nous rend vraiment présents ce que nous avons sous les yeux, mais nous égarant aussi parfois dans une indistinction entre parole et image qui n'est peut-être pas la puissance principale de la littérature. Aux côtés de nombreuses propositions stimulantes sont malheureusement à regretter de trop nombreuses erreurs de typographie et de trop fréquentes lacunes de référence, en une édition qui ne va pas sans manquer d'une vraie relecture attentive. Or nous sommes ici affectivement investis sans jamais être arrêtés par le temps ; c'est heureusement l'essentiel que nous retiendrons :

nous n'étions pas dans la boue de l'automne nous n'étions nulle part mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre les Atrides, chevauchant à travers le temps la nuit ruisselante de pluie sur nos bêtes fourbues pour parvenir jusqu'à elle la découvrir la trouver tiède demi nue et laiteuse dans cette écurie à la lueur de cette lanterne¹¹...

10

11

PLAN

- [Paradoxes de l'ekphrasis](#)
- [Restitution du mythe](#)
- [Regard de l'ekphrasis](#)
- [Incarnation du temps](#)

AUTEUR

Philippe Richard

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : philippe_richard2000@yahoo.fr