

Dans les spires du serpent : le rite de passage dans l'iconographie de l'avant-garde

MARIA RUBINS

Le serpent est l'un des symboles sacrés les plus anciens et il joue un rôle primordial dans les mythes cosmogoniques de la plupart des peuples. L'image du serpent, structurellement ambivalente, engendre une multitude de sens, suscitant des associations avec le chaos et le cosmos, la vie et la mort, la tentation diabolique et la sagesse divine, et incarnant de ce fait l'idée de l'union des contraires. Un certain type de représentation du serpent, apparu dans les années 1920-1930, se détache sur le fond des traditions millénaires de la représentation de cet archétype dans les sciences occultes, la littérature et l'art, et témoigne du lien étroit entre les pratiques verbales et visuelles de l'avant-garde. Dans cet article, nous nous proposons d'analyser, à partir de textes et d'objets d'art russes et français, le code iconographique qui permet d'interpréter ces représentations dans le contexte culturel de l'époque.

Un récit de jeunesse de Gaïto Gazdanov, *Les Réverbères* (1931), contient une scène mystique d'une grande force plastique :

Il dormait à l'entrée d'une bouche de métro sur les Champs-Élysées, c'était une nuit particulièrement froide, on était le 23 du mois de février. Il rêva qu'il était complètement nu et qu'un énorme serpent au corps glacé s'enroulait autour de lui de la tête aux pieds ; son sang se

glaçait et coulait plus lentement dans ses veines : il voyait à hauteur de son visage les yeux du serpent fixés sur lui. Au début, il n'avait rien remarqué de spécial dans ces yeux, mais plus il les regardait, plus il avait peur et plus il avait l'impression de les avoir déjà vus quelque part et de bien les connaître. Il regardait, angoissé, et comprit soudain que le serpent avait ses yeux à lui, pas ses yeux d'aujourd'hui, mais des yeux de vieillard – délavés et tristes, qui le regardaient avec la même expression de regret étrange et volatile qu'il aurait lui-même à la vue du cadavre d'un homme tué ou de l'immobilité figée d'une femme aimée dont l'agonie viendrait de s'achever. Il soupira dans son sommeil, ressentit une douleur à la poitrine, et il se réveilla.

Et lorsque, revenu à lui, il remonta l'escalier pour déboucher sur le trottoir, il avait toujours peur, il lui semblait toujours que le serpent rampait derrière lui. Mais il n'y avait au fond de la niche de pierre qu'un vieux clochard qui dormait, personne d'autre.

Le bruit des réverbères et l'air de la rue parurent à mon ami extraordinairement agréables – comme s'il était sorti d'un souterrain pour déboucher dans un vaste champ¹.

Tout en conservant l'éventail des interprétations symboliques, le serpent devient ici une partie d'une image plus concrète, plus allégorique, proche de l'emblème ou du hiéroglyphe, dont on peut interpréter le sens comme une « initiation » ou un « rite de passage », ce qui suppose une mort rituelle et une résurrection avec un statut différent. De toute évidence, c'est précisément cette expérience qu'acquiert le héros du récit, un émigré russe à Paris. Bien qu'il soit présenté au lecteur à la troisième personne, il est d'emblée évident qu'il y a un très haut degré d'auto-identification du narrateur avec le héros du récit, qui est pratiquement son double : « Ses récits avaient toujours quelque chose de désordonné, et pourtant je les écoutais avec intérêt car je reconnaissais souvent mes propres pensées dans ce qu'il racontait » (p. 237).

Pour confirmer notre hypothèse de l'initiation, il convient d'analyser le déroulement des événements qui précèdent et suivent cette scène. Tout rite de passage a une structure ternaire : la perte du statut social et l'abandon de sa vie habituelle ; une situation liminale (en général assimilée à la mort) ; le rétablissement/la résurrection et l'acquisition d'un savoir ésotérique et d'un nouveau statut social. La scène en question correspond à la deuxième étape, la plus dangereuse, de l'initiation. On peut interpréter les événements qui

1. Gajto Gazdanov, *Sočinenija v trix tomax* [Œuvres en trois tomes], M., Soglasie, 1996, t. 3, p. 247. Les citations suivantes renvoient à cette édition.

arrivent au héros avant qu'il ne descende dans le « monde souterrain » du métro comme un état pré-mortel provoqué par une étrange maladie mentale qui le pousse à abandonner son mode de vie, à quitter sa maison et son travail pour se lancer dans des errances sans but et sans fin dans les rues de Paris, errances pendant lesquelles il est victime d'hallucinations. Parallèlement au changement de sa situation existentielle, il se produit une transformation de sa conscience, une atrophie de sa volonté, un décalage dans sa perception des organes des sens etc., ce dont témoignent, par exemple, les commentaires du narrateur : « Un processus incompréhensible de décalage de l'attention engendrait même une exacerbation certaine de ses sens, en particulier de l'ouïe et de la vue ; mais le domaine où se trouvaient d'habitude toutes les questions liées à son bien-être matériel devenait pour lui hermétique » (p. 238-239) ; « Toutes les sensations de mon ami acquéraient une acuité particulière » (p. 246). Le « protocole de mort » du héros l'oblige à se distancier progressivement de tout ce à quoi il tient dans sa vie : « Tous les gens qu'il aimait et les pensées qu'ils provoquaient s'éloignaient peu à peu de lui » (p. 239), à vivre un « état somnambulesque » (p. 247) et à se « perdre dans le temps » (p. 240), à déformer sa perception habituelle de l'espace, lorsque la promenade nocturne dans une rue de Paris lui donne la sensation de se trouver dans un tunnel noir infini, métaphore de la mort :

Il marchait de nuit – il pleuvait – dans une rue étroite et longue de Paris ; il ne se souvenait pas bien quand il avait commencé à marcher là, cela devait durer encore longtemps, et il marchait le long de murs sombres et tous semblables ; l'air ne bougeait pas du tout [...]. Il voyait la même chose loin devant lui : deux hauts murs, un chemin nocturne et noir entre eux, les pierres égales de la chaussée brillant sous la pluie – et rien d'autre. Il se retourna – il n'y avait pas âme qui vive, ni devant lui non plus. Il se souvenait très bien de ce qu'il avait ressenti à cet instant : c'était vraiment la sensation de se perdre dans le temps : et la rue et le chemin lui semblèrent infinis, et lui, c'était comme s'il marchait quelque part en dessous, *sous le temps*, et très loin de sa vie d'avant (p. 239-240).

Il vient souvent à l'esprit du héros l'idée qu'il fait un voyage (également une métaphore poétique de la mort) et il se compare à un « poisson mort emporté par le courant » (p. 240). La mort est signifiée aussi par l'image traditionnelle du fleuve – c'est à un fleuve que le héros pense en voyant la ligne double des réverbères des Champs-Élysées.

Le nom des rues et des stations de métro est consigné avec une grande précision, et cette reconstitution de la topographie urbaine souligne l'importance du fait que le rituel d'initiation se passe précisément à Paris, qui est perçue par Gazdanov et par toute la littérature de l'entre-deux-guerres comme la « capitale du monde », voire comme une mise en abyme de l'univers. Quatre jours après l'apparition de son mal étrange, après que « la réalité avait disparu » et que sa « capacité à s'orienter dans la vie s'était définitivement perdue » (p. 246), le héros descend dormir dans la bouche de métro et se voit en rêve dans l'étreinte du serpent. Dans la nouvelle mythologie urbaine de l'avant-garde, la descente dans le métro parisien acquiert des connotations de passage dans l'autre monde. Dans la première moitié du XX^e siècle, le métro parisien devient un *topos* qui allie l'idée du progrès technique et les mythologèmes antiques. Dans son ouvrage posthume *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Walter Benjamin a établi une sorte de généalogie des tunnels du métropolitain, dont les prototypes étaient à son avis les passages parisiens presque tous détruits dans la transformation de la ville par le baron Haussmann. Selon lui, les stations de métro ont assumé la fonction qui était auparavant celle des entrées des passages – dans le paysage urbain moderne de Paris, elles symbolisent les lieux sacrés qui permettaient, selon les croyances de la Grèce antique, de passer dans le monde souterrain :

[...] c'est le métro, dont, le soir, les lumières rougeoient en indiquant le chemin par lequel on descend dans les enfers des noms. « Combat », « Élysée », « George V », « Étienne Marcel », « Solferino », « Invalides », « Vaugirard » ont brisé les chaînes infâmes qui les attachaient à une rue, à une place ; ici, dans les ténèbres striées d'éclairs et percées de sifflets, les noms sont devenus des divinités informes des cloaques, des fées des catacombes. Ce labyrinthe abrite en son sein non pas un, mais des douzaines de minotaures aveugles et furieux dont la gueule réclame, non pas une vierge de Thèbes par an, mais, chaque matin, des milliers de midinettes anémiques et de commis encore endormis².

Benjamin met en évidence la perception par l'homme de l'avant-garde d'une ville-labyrinthe poussée sous terre, d'un double « chthonique » du Paris de la surface. Les écrivains de la diaspora russe choisissaient souvent le métro comme lieu de l'action, et les métaphores qu'ils utilisaient entrent en écho avec l'imagerie infernale de Benjamin. Il est intéressant de constater que le sujet du seul

2. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des Passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 109.

récit des *Allées sombres* où Ivan Bounine évoque le Paris contemporain (« À Paris », 1940) est encadré par deux scènes qui se déroulent dans le métro. Le destin impitoyable qui, comme toujours chez Bounine, met fin à un bonheur récemment acquis, atteint le héros dans le métro : « Le troisième jour de Pâques, il mourut dans un wagon de métro – alors qu’il lisait le journal, il renversa soudain la tête sur le dossier de son siège, les yeux révulsés³ ». Le fait que le héros meure pendant la semaine sainte permet de percevoir la mort non comme disparition et néant mais comme le passage à un autre état suivi d’une résurrection.

Dans le roman de Boris Poplavski *Apollon Bezobrazov*, le métro symbolise le monde de l’au-delà dans les cercles duquel les âmes, enfin « revenues à la vérité », voyagent (elles « tournent ») longtemps dans un oubli bienheureux :

L’hiver, ceux qui ont dormi recroquevillés dans les entrées d’immeubles ou sur les marches du métro, tout contre la grille de fer d’où souffle le vent puant du monde souterrain, tout noirs et tordus, se fauflant de guingois dans les premiers cafés ouverts ou descendent, enfin, dans la voie souterraine où ils resteront longtemps à sommeiller au chaud, la tête dodelinant, à tourner autour de la terre, enviés par les ouvriers pressés allant à l’usine ; même eux semblent plus heureux, revenus vers la vérité⁴.

Dans la « nouvelle parisienne » de Vassili Ianovski *Le second Amour*, le métro est l’enfer dans lequel des milliers de passagers, tels des pécheurs condamnés aux souffrances éternelles, sont soumis quotidiennement à la torture : « Le monde souterrain suçait comme un reptile minute après minute des années, des années d’une vie qui ne peut se répéter⁵ ». Et plus loin :

Et ainsi, de station en station, j’étais ballotté avec une foule de mes semblables. Nous roulions à Montparnasse en une vague unie vers la ligne Nord-Sud – écrasant les gens devant nous, poussés par ceux de derrière. Les portes électriques émettaient de loin des crissements, se fermant juste devant le nez. Le train s’arrêtait derrière la grille dans un grondement. Nous montions la garde dans le passage étroit, mornes,

3. Ivan Bunin, *Povesti i rasskazy* [Nouvelles et récits], L., Lenizdat, 1985, p. 574-575.

4. Boris Poplavskij, *Sočinenija v trëx tomax* [Œuvres en trois tomes], M., Soglasie, 2000, t. 2, p. 37.

5. Vasilij Janovskij, *Ljubov’ vtoraja. Parižskaja povest’* [Le second amour. Nouvelle parisienne], Paris, Parižskoe ob’edinenie pisatelej, 1935, p. 35.

plongés dans l'obscurité étouffante, suante, dans une indifférence hystérique alternant avec une irritation lasse. Et cette attente était comme un cauchemar durant des siècles, un songe atavique ou le délire d'un hypocondriaque agonisant. Parfois me venait l'idée que les pécheurs en enfer attendent ainsi, indéfiniment⁶.

Enfin, pour Gazdanov lui-même, le monde souterrain de Paris est associé explicitement à la mort ou au désir irrationnel de mettre fin à ses jours, renvoyant au « désir de mort » (*Todestrieb*) freudien. Pour preuve, par exemple, l'aveu du narrateur des *Voies nocturnes*, dont le désir constant et brûlant, chaque fois qu'une rame débouche du tunnel vers le quai est de « se détacher une seconde du bord de pierre dure du quai et de se jeter sous la rame dans le même mouvement qu'[il faisait] au bord du tremplin de la piscine quand il plongeait dans l'eau⁷ ». Ainsi, le fait que le héros de Gazdanov fasse l'expérience mystique de la mort dans le métro s'inscrit tout à fait dans le contexte mythologique de l'époque.

La troisième et dernière étape du rite de passage se déroule le matin : lorsque le héros se réveille, il monte à la surface avec le sentiment de sortir « d'un souterrain pour déboucher dans un vaste champ » (et ce « champ », ce n'est pas un hasard si ce sont les Champs-Élysées, référence explicite à l'Élysée des Grecs antiques) et il commence à recouvrer sa santé morale. Le processus d'acquisition de la sagesse s'achève quelques jours plus tard. Arrêté (car il n'a pas de papiers, d'adresse ni de travail) près de la tombe du Soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe, le héros se retrouve en prison. L'Arc, référence aux portes de la ville, est traditionnellement relié sémantiquement à un seuil, une frontière qui filtre et trie le « sien » de l'« étranger », qui adapte l'« extérieur » à l'« intérieur⁸ » – et est donc un lieu de passage archétypique. L'expérience du seuil et, en conséquence, de la transformation de celui qui le franchit est également évoquée par Benjamin :

C'est leur dualité qui est importante : ce sont à la fois des portes démarcatives et des portes triomphales. Mystère de la borne introduite au cœur de la ville, et qui marquait jadis l'endroit où celle-ci finissait. D'un autre côté, l'Arc de Triomphe, qui est devenu aujourd'hui un re-

6. *Ibid.*, p. 36-37.

7. Gajto Gazdanov, *Černye Lebedi* [Les Cygnes noirs], M., Olma-press, 2002, p. 127.

8. Ju. I. Lotman, *Semiosfera* [Sémiosphère], SPb., Iskusstvo-SPB, 2000, p. 265.

fuge pour piétons. C'est à partir de l'expérience du seuil que s'est développée la porte qui métamorphose celui qui passe sous sa voûte⁹.

La réclusion du héros en prison, qui suit son arrestation sous l'Arc de Triomphe, constitue la période d'isolement indispensable pendant tout rite d'initiation. En observant certains actes des prisonniers le héros se met à comprendre vraiment l'ambivalence de la nature humaine. À la fin, il doit comparaître devant un juge qui, ayant médité sur ses « péchés », prend la décision de le libérer. Son voyage symbolique à Hadès se termine donc bien : on le photographie, on prend ses empreintes et on le relâche dans une « nouvelle vie » après l'avoir ainsi pourvu d'un nouveau statut social et d'une nouvelle identité. Une fois en liberté, il comprend que sa maladie est définitivement guérie et c'est là-dessus que se termine le récit. Dans cette histoire apparemment réaliste des mésaventures d'un apatride miséreux et sans droits apparaît donc en filigrane le sujet mystique de la mort, des « souffrances » d'outre-tombe et de la résurrection.

Revenons à l'épisode central, à savoir le moment, rendu par une poétique onirique, où le héros se trouve dans la zone liminale. Dans de nombreuses pratiques spirituelles, le rêve au cours duquel une transformation radicale de la conscience se produit est perçu comme un état transitoire qui permet de pénétrer dans la réalité transcendante. Regardant son corps inerte comme de l'extérieur, « avec les yeux du serpent », le héros commence à subodorer la dualité de son être (la prise de conscience de soi étant l'un des buts et des résultats essentiels du processus d'initiation). Cette dualité est soulignée par une étrange identification avec le serpent et une quasi fusion avec son corps. Le serpent, être chtonique, le plus proche de la terre¹⁰, du monde physique, « pécheur » et symbolisant dans le même temps un savoir sacré (mais aussi le danger qui menace celui qui essaie d'obtenir ce savoir sans y être convenablement préparé¹¹), indique le caractère initiatique du processus décrit.

Il est fort probable que ce récit, publié un an avant que Gazdanov n'intègre une loge¹², reflète son intérêt pour les rites maçon-

9. Walter Benjamin, *Paris...*, *op. cit.*, p. 112.

10. Dans la plupart des langues slaves, le mot *zmeja* [serpent] est dérivé du mot *zemlja* [terre].

11. Comme le montre le mythe de Gorgone, lié à la protection du secret contre les profanes.

12. Gazdanov a été admis dans la loge « L'Étoile polaire » le 2 juin 1932 sur la recommandation de Mikhaïl Ossorguine et de Mikhaïl Ter-Pogossian et

niques. Lioubov Bougaïeva interprète le titre et le leitmotiv central de ce récit – la lumière des réverbères – comme une « protoimage de la ‘lumière venue du ciel’ » et comme la matérialisation de la voie maçonnique en tant qu’« ascension vers la lumière¹³ ». Le serpent est un emblème maçonnique important, il est représenté sur les tabliers de rituel des frères, ce qui s’explique par le fait que les maçons ont intégré la symbolique égyptienne dans leur code vestimentaire. D’après le *Livre des morts* égyptien, les serpents sont les premiers dans le règne animal à avoir loué le dieu Râ lorsqu’il est apparu à la surface des eaux, et de ce fait, on dit d’eux qu’ils occupent le niveau primaire ou inférieur de la vie alors que l’homme se trouve au plus haut niveau. L’image du serpent sur les tabliers est ainsi destinée à rappeler constamment à l’homme sa provenance et le lien indissoluble entre les formes « inférieure » et « supérieure » de la vie.

Les serpents étaient considérés en Égypte et dans les autres cultures antiques comme les gardiens d’un savoir secret, y compris le secret du potentiel intérieur de chaque individu. Ils étaient le signe d’un statut supérieur (d’où la représentation de serpents sur les diadèmes des pharaons et du dieu Râ lui-même). Dans le *Livre des morts*, il y a des serpents partout : les gardes, effrayants, ont à la main non seulement un poignard, mais aussi des serpents que l’âme du mort doit amadouer pour pouvoir continuer son chemin. La présence de divers exorcismes témoigne du fait que les serpents étaient perçus comme une réelle menace pour les âmes des défunts. Mais chaque rédaction du *Livre des morts* contenait par ailleurs aussi des formules magiques pour transformer en serpent – car les serpents étaient signes de longévité, de capacité à rajeunir en passant par un cycle infini de morts et de renaissances¹⁴. Cette supposée capacité à traverser facilement la frontière entre les sphères infé-

il en est resté un membre très actif jusqu’à la fin de ses jours. Voir à ce sujet : A. Serkov, « Masonskij doklad G. I. Gazdanova » [Le discours maçonnique de G. I. Gazdanov], in *Vozvraščenie Gajto Gazdanova* [Le retour de Gajto Gazdanov], M., Russkij Put’, 2000, p. 271-281 ; « Masonskie doklady G. I. Gazdanova. Publikacii A. I. Serkova » [Les discours maçonniques de G. I. Gazdanov. Publications de A. I. Serkov], *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 39, 1999, p. 178-185 (repris dans Gajto Gazdanov, *Sočinenija v pjati tomach* [Œuvres en cinq tomes], t. 3, M., Èllis Lak, 2009, p. 685-697, commentaires p. 729-733).

13. Ljubov’ Bugaeva, *Literatura i rite de passage* [La littérature et le rite de passage], SPb., Petropolis, 2010, p. 53.

14. Dans la Grèce antique, l’idée de l’éternel retour était incarnée par l’image d’un serpent se mordant la queue – l’ouoroboros.

rieure et supérieure de l'existence avait une importance particulière pour le défunt. La bonne exécution des incantations permettant de se transformer en serpent garantissait une avancée rapide et sans danger vers la salle du Jugement dernier d'où, après la pesée des cœurs et en cas d'issue favorable, le défunt était autorisé à gagner le paradis. Ces incantations s'accompagnent dans le *Livre des morts* de représentations d'un serpent enroulé en spirale avec des pieds humains sortant de son ventre. Ainsi, la représentation de la fusion, l'interpénétration et la transformation mutuelle de l'homme et du serpent existaient déjà à l'aube de la civilisation.

On trouve une autre brillante illustration de ces idées dans le canon graphique de l'Inde antique de la représentation du *kundalini*, l'énergie vitale potentiellement présente dans le corps de l'homme. Le mot signifie en sanscrit « roulé en cercles » ou « roulé en forme de serpent ». L'énergie *kundalini* est représentée sous la forme d'un serpent qui dort à la base de la colonne vertébrale, et le but de la pratique du yoga *kundalini* est de réveiller ce « serpent » pour l'obliger à se déplier en forme de spirale et monter à l'intérieur du corps humain pour atteindre les *chakras* supérieurs.

L'éventail de références présentes dans la description de Gazdanov est presque inépuisable. Nous signalerons encore juste une tradition iconographique qui peut être tout à fait pertinente pour notre sujet. Le narrateur dit que son ami, le héros, se trouvait mentalement dans l'au-delà pendant quatre jours – c'est précisément le laps de temps entre le début de la maladie et la « résurrection » : « Passèrent quatre jours qui se remplirent d'une distance aérienne infranchissable et habitée de paysages fantastiques changeant à chaque instant » (p. 246). Ce laps de temps fait référence à la résurrection de Lazare, que l'on appelle dans la tradition orthodoxe russe le « Lazare aux quatre jours ». L'espace étroit de la bouche de métro où le héros passe la nuit et voit son propre cadavre est désigné comme une « niche de pierre » (p. 247) – c'est dans des niches de pierre que l'on enterrait les gens dans la terre d'Israël antique, et c'est ainsi que l'on représente la sépulture de Lazare dans les icônes. Le serpent s'enroulant autour du corps nu, froid « de la tête aux pieds », rappelle un linceul. Enfin, lorsque le héros se réveille après son rêve de mort, qu'il sort de sa niche et qu'il a l'impression que le serpent rampe derrière lui, cela évoque aussi Lazare ressuscité, qui est souvent représenté dans les icônes avec des draps mortuaires en forme de serpent se déroulant autour de lui. Cependant, Gazdanov ne fait sans doute pas une référence directe à l'Évangile. Le personnage de Lazare, sa mort et sa miraculeuse résurrection

étaient tout au long des années 1930 un *topos* très populaire dans la littérature de la diaspora russe. Lazare servait de métaphore pour la désagrégation de l'esprit et de la culture russes en exil¹⁵. Par delà le symbole facile de la décadence des forces créatrices des émigrés, le mythe de Lazare laissait espérer une renaissance future de la littérature russe. Boris Poplavski, Serge Charchoune, Vladimir Weidle, Iouri Terapiano, Nina Berberova et beaucoup d'autres faisaient régulièrement référence à ce mythe dans leurs écrits, ce qui a dû inspirer Gazdanov pour son sujet sur l'initiation. De plus, c'est bien comme un rite d'initiation que Rudolf Steiner, le fondateur de l'anthroposophie, figure culte du modernisme russe, interprète ce mythe évangélique¹⁶. La mise en scène du sujet initial des *Réverbères* s'inscrit parfaitement dans les paramètres du mythe de Lazare décrits par Steiner. Les allusions latentes à Lazare en tant que mystique ayant acquis une expérience occulte unique donnent une autre dimension au récit de Gazdanov. Néanmoins, Gazdanov puise ses images non seulement dans l'arsenal des archétypes antiques, du canon de l'icône moyenâgeuse ou de l'ésotérisme moderniste, il utilise aussi le lexique de l'art d'avant-garde. Bien que l'image du serpent s'enroulant autour du corps humain soit un motif très ancien (les statuettes votives des « déesses-serpents », la sculpture de Laocoon et ses fils, etc.), la description de Gazdanov est en corrélation très étroite avec une série d'œuvres plastiques du premier tiers du XX^e siècle, la plus proche étant le collage de Max Ernst *Sans titre* (environ 1920).

Sur ce collage, on voit un homme de trois quarts habillé de façon contemporaine et dont le corps est enserré dans les anneaux d'un serpent puissant qui rappelle un anaconda. Comme dans le rêve du héros des *Réverbères*, la tête du serpent se trouve juste à hauteur du visage de l'homme et ils se dévisagent l'un l'autre. Ce-

15. Le philosophe et critique Gueorgui Fedotov a même intitulé un de ses articles sur l'état, lamentable à son avis, de la littérature russe émigrée « Lazare aux quatre jours » (1936) : Georgij Fedotov, « Četyrëxdnevnyj Lazar' », *Krug*, 1, 1936, p. 139-143.

16. Il existait à Paris un centre d'anthroposophie, et les émigrés russes avaient la possibilité d'entrer dans le groupe dirigé par N. A. Tourgueniev et la disciple de Steiner Tatiana Kisseleva. Dans la génération de Gazdanov, Charchoune, Poplavski, Ianovski et d'autres se passionnaient activement pour l'anthroposophie. Bien qu'on ne sache pas si Gazdanov était lié avec ces cercles, l'anthroposophie pouvait tout à fait l'attirer comme tous les autres mouvements mystiques dans lesquels il voyait une alternative à une religion institutionnalisée qui n'était pas acceptable pour lui.

pendant, à la différence de l'état contemplatif, statique de cette étrange union de l'homme et du reptile chez Gazdanov, Ernst souligne la dynamique de la lutte : la mâchoire du serpent est ouverte de manière agressive et l'homme met sa main gauche dedans, essayant d'éviter la morsure fatale. La composition de cette scène est un triangle classique renversé, ce qui crée l'impression d'un équilibre qui peut à tout moment être rompu, en fonction de l'issue du duel.

Certains critiques voient en cet anaconda la projection de forces hostiles d'ordre psychique ou social que l'homme en période de post-crise n'est pas en état de maîtriser malgré sa masculinité soulignée. Sabine T. Kriebel estime que le thème essentiel des collages d'Ernst de cette période, c'est la « subjectivité masculine traumatisée » : « C'est précisément la relation tendue entre la masculinité hyperbolique et l'incapacité à la réaliser qui produit et renforce l'angoisse psychique¹⁷ ».

On sait qu'Ernst s'était intéressé dans son jeune âge aux théories à la mode de la psychanalyse et qu'en 1913 il avait lu *L'Interprétation des rêves* (1900) de Sigmund Freud. Le serpent est pour Freud en premier lieu un symbole phallique qui souligne la complexité du rapport de l'homme à sa propre sexualité (la répression des désirs sexuels, le conflit intérieur et la névrose qui en résultent). Carl Gustav Jung a également lié le serpent à la libido – selon lui, rêver d'un serpent met en évidence le fossé entre l'aspect rationnel de la personnalité et l'instinct physiologique, le serpent personnifiant la sensation de menace qui naît de ce fossé, voire le complexe de castration¹⁸.

Richard Brilliant voit dans le motif iconographique des anneaux du serpent étouffants, très répandu dans l'art d'avant-garde, une métaphore de la prise de distance de l'individu contemporain par rapport aux mécanismes sociaux à la pression desquels il est soumis et qui limitent sa liberté :

17. Voir l'article de Sabine T. Kriebel, in Leah Dickerman, *Dada*, Washington, National Gallery, 2006, p. 224.

18. Bien sûr, le serpent dans la perception chrétienne est depuis longtemps interprété non seulement comme le symbole du péché originel mais aussi comme une arme de châtement et de torture, y compris de castration. Voir par exemple la fresque de Michel Ange dans la Chapelle Sixtine, *Le Jugement dernier*, où est représenté le martyre du roi Minos : des serpents lui entourent le torse et dévorent ses parties génitales.

[...] l'image d'êtres humains pris dans des enroulements de serpents [...] constitue une métaphore effective des restrictions de la liberté de mouvement et d'action imposées par la société moderne, les décisions gouvernementales, la société de consommation, les limitations de choix et toutes les autres contraintes auxquelles nous sommes ou nous pouvons être soumis¹⁹.

L'éventail de sens cryptés dans le collage d'Ernst s'élargit si nous observons les figures plus petites à l'avant et à l'arrière-plan. Au premier plan est représenté le visage inspiré d'une jeune femme avec un nimbe sur la tête, qui évoque les madones de Botticelli, et à gauche, sur la ligne d'horizon, on peut voir un homme qui n'est pas sans rappeler le personnage central : d'une main il s'appuie sur une chaise, de l'autre il tient un enfant qui a aussi un nimbe autour de la tête. Si l'on fait une lecture chrétienne de cette œuvre, l'homme à l'enfant et la femme au premier plan pourraient être une allusion à la Sainte Famille. Cependant, il ne s'agit pas d'une union harmonieuse car, du fait du duel, la mère est séparée de son époux et de son fils. Ce duel peut être interprété comme une projection de la lutte intérieure contre les forces de l'ombre, la tentation sexuelle (le serpent symbolisant ici avant tout le péché originel), ce qui déconstruit le mythe de la sainteté de la famille et même de l'Immaculée Conception.

Au-delà des connotations sexuelles immédiatement perceptibles, de celles renvoyant à un ego masculin traumatisé et aux limitations de la liberté, le tableau d'Ernst s'inscrit tout à fait dans une série d'œuvres traitant de l'initiation. Si nous le comparons aux *Réverbères*, la coïncidence la plus évidente, c'est que les deux acteurs de cette étrange fusion de l'homme et du reptile se fixent les yeux dans les yeux. Sortir de son être physique et se regarder de l'extérieur avec les yeux d'un serpent est une variation du *topos* de la rencontre de l'individu avec son reflet dans un miroir. L'homme devant un miroir, c'est une situation qui suppose potentiellement un rite de passage en raison des connotations mystiques du miroir en tant que frontière entre le monde visible et le monde invisible (mise en évidence, par exemple, dans l'*Orphée* de Cocteau).

Vladislav Khodassevitch a également mêlé les symboliques du miroir et du serpent pour représenter une expérience initiatique. La situation présentée dans le poème « Devant le miroir » est définie

19. Richard Brilliant, « Le Laocoon moderne et la primauté des enlacements », *Le Laocoon : histoire et réception, Revue germanique internationale*, 19, 2003, p. 254.

intertextuellement comme une situation de seuil dès l'épigraphe, tiré de la *Divine Comédie* de Dante : « *Nel mezzo del cammin di nostra vita* ». La crise que traverse le héros lyrique, « à mi-chemin du parcours tracé par le destin », et le choc initial qu'il ressent en découvrant ses changements physiques le conduisent peu à peu à prendre conscience de sa transformation, à acquérir « l'omniscience » du serpent, à accepter son destin et à se débarrasser de ses illusions. Le motif du passage d'un état à l'autre trouve une expression complémentaire dans la nature ekphrastique de ce poème, qui résulte d'un transfert intersémiotique d'une représentation visuelle (le reflet dans le miroir en tant qu'analogue du portrait ou de l'autoportrait) en représentation verbale :

Moi, moi, moi... Quel mot bizarre !
 Comment cet homme-là peut-il être moi ?
 Comment ma mère a-t-elle pu aimer ce personnage
 Au teint jaunâtre, aux cheveux qui grisonnent,
 Doté de l'omniscience du serpent ?

[...]

D'ailleurs il en est toujours ainsi lorsqu'on arrive
 À mi-chemin du parcours tracé par le destin :
 D'un tout petit rien à un autre petit rien,
 On se surprend alors perdu dans le désert,
 Sans même pouvoir retrouver la trace de ses pas.

Non, ce n'est pas une panthère bondissante
 Qui m'a fait me réfugier dans un grenier parisien,
 Et le grand Virgile ne se tient pas à mes côtés.
 Il n'y a derrière moi que la solitude, dans le cadre
 De ce miroir – ce miroir qui seul dit la vérité²⁰.

Le thème de l'initiation est développé dans un autre poème de Khodassevitch, « Ballade », que l'on peut lire comme un véritable protocole de passage, avec une structure ternaire bien marquée. La première partie présente la situation du héros lyrique jusqu'à son passage dans la zone liminale : la misère, la vie étriquée de l'émigré, l'absence de perspective, la solitude, l'isolement non seulement de la société mais aussi du monde (dans son succédané de monde, l'ampoule électrique tient lieu de lumière du soleil, le plafond enduit, de ciel etc.) :

20. Vladislav Xodasevič, « Pered zerkalom » [Devant le miroir], *Jakor'* [l'ancre], Paris, Petropolis, 1936, p. 36-37. Traduit par Emmanuel Demadre.

Je suis assis, éclairé d'en haut,
 Dans ma chambre ronde.
 Je regarde dans un ciel de plâtre
 Un soleil de seize bougies.

Tout autour, éclairés aussi,
 Des chaises, une table, un lit.
 Et dans mon trouble je ne sais
 Que faire de mes mains.

De blanches palmes de givre
 Fleurissent en silence sur les vitres.
 Ma montre avec un bruit métallique
 Tictaque dans la poche de mon gilet.

Ô misérable inertie
 De ma vie sans issue !
 À qui pourrais-je dire combien j'ai pitié
 De moi-même et de toutes ces choses²¹ ?

La transformation commence lorsque le héros entre progressivement dans l'« oublié », en transe, se balançant rythmiquement et proférant des « discours décousus ». Dans cette scène, les références au « Prophète » de Pouchkine en font l'intertexte essentiel :

Étreignant mes genoux,
 Je commence à me balancer,
 Et soudain, perdant conscience,
 Je commence à me parler en vers.

Discours décousus, passionnés !
 On ne peut rien y comprendre,
 Mais le son est plus vrai que le sens,
 Et le verbe est plus fort que tout.

Oh ! cette musique, musique, musique,
 Qui se glisse maintenant dans mon chant !
 Et comme elle est aiguë, aiguë, aiguë,
 Cette lame qui me transperce la poitrine !

Après la mort rituelle vient le stade ultime de l'initiation – la renaissance sous une forme radicalement autre, avec un nouveau don de prophétie et une expérience mystique :

Je m'élève au-dessus de moi-même,

21. *Ibid.*, p. 33-35. Traduit par Emmanuel Demadre.

Je me dresse au-dessus de l'existence morte,
 Les pieds dans les flammes souterraines,
 Le front dans le flot des étoiles.

Et je vois avec de grands yeux –
 Peut-être les yeux d'un serpent –
 Comment maintenant mes pauvres choses
 Écotent mon chant sauvage.

Et en une danse fluide et tournoyante
 La pièce tout entière se meut en cadence,
 Et à travers le vent quelqu'un
 Me tend une lourde lyre.

Et il n'y a plus de ciel de plâtre,
 Ni de soleil de seize bougies :
 Sur les noirs rochers lisses
 S'avance alors Orphée.

L'auto-identification avec un serpent a ici une signification fondamentale. Comme dans la nouvelle de Gazdanov, le savoir ésotérique est assimilé à la vision du serpent. Qui plus est, conformément au code serpentín que nous avons vu plus haut, le texte met en place une expérience de dédoublement : le héros n'est pas seulement un serpent, il devient aussi le charmeur de serpent ; les choses qui entourent le poète écoutent son chant, et la pièce entre dans une « danse fluide et tournoyante » qui rappelle celle du serpent.

L'apparition à la fin du poème de la figure d'Orphée, le premier mystique revenu d'outre-tombe, dans laquelle le héros lyrique se transforme après l'initiation, montre que le sous-texte orphique est l'une des composantes essentielles du discours du passage. Dans les mystères des orphiques, dont les rituels reproduisaient l'expérience d'Orphée en tant que passeur entre les mondes d'Apollon et de Dionysos, le serpent jouait le rôle de symbole et fétiche principaux²².

22. Comme le signale Viatcheslav Ivanov dans son livre *Dionysos et les sources du dionysisme* (1923), celui qui avait passé le rituel d'initiation était appelé serpent. Il est caractéristique que dans certains mystères était mis en évidence le contact du corps avec un serpent (ainsi, pendant le rituel d'initiation, les mystiques de Sabazius plaçaient un serpent sur le ventre de celui qui était initié). Voir Vjačeslav Ivanov, *Dionis i pradiónisijstvo* [Dionysos et le prédionysisme], SPb., Alerteja, 1994, p. 110.

Il existe donc bien un code iconographique de l'initiation commun à la littérature et la peinture. Le serpent est le reflet spéculaire, la projection de l'essence du héros, de sa conscience et de son inconscient, de sa vue – il fournit au héros une paire d'yeux supplémentaire avec lesquels ce dernier peut voir au-delà de l'existence physique et se regarder d'un point de vue nouveau, ex-centrique. Le contact direct de l'initié avec le serpent, qui va jusqu'à la fusion corporelle, est la métaphore de l'indissolubilité et de la lutte entre la nature inférieure, matérielle de l'homme et le principe spirituel, suprême.

L'importance d'un phénomène culturel ou d'une image peut être évaluée en fonction du nombre de parodies et pastiches qu'ils engendrent. Prenons par exemple un épisode du roman de Robert Desnos *La Liberté ou l'amour !* (1927) dans lequel est représenté parodiquement le combat épique entre deux quasi-jumeaux en discord, Bébé Cadum et Bibendum. On le sait, Bébé Cadum est l'image d'un jovial bébé joufflu utilisée à partir de 1912 dans la publicité pour le savon Cadum, et Bibendum, l'emblème de la firme Michelin, est un petit bonhomme rondet dont le corps est constitué de pneus. Leurs images gigantesques (certains panneaux publicitaires atteignaient vingt mètres de haut) ont dominé le paysage parisien comme des icônes laïques. Desnos réagit ici aux nouveaux mythes urbains, dont les héros sont devenus Bébé Cadum et Bibendum, symboles du commerce. Desnos utilise le sujet mythologique archétypique de la révolte des dieux de la nouvelle génération contre les dieux archaïques. La « divinité » plus jeune, Bébé Cadum (il est apparu quatorze ans après Bibendum), devenue adulte, décide de lancer un défi à la domination de son prédécesseur, ce à quoi ce dernier répond en déclamant le *Pater du faux messie*, qui commence par la phrase : « Quel est le but de l'usurpateur Bébé Cadum qui va jusqu'à voler le nom du seul vrai Messie ? ». C'est par la mise en évidence de la presque homonymie des noms et donc d'une analyse étymologique parodique qu'est démontré le fait que Bébé Cadum n'est qu'une pâle copie de Bibendum. Les armes des adversaires correspondent aux produits dont ils font la réclame, et la lutte finale est une variante travestie de l'« étroite fatale du serpent » :

À l'horizon, un géant brumeux s'étirait et bâillait. Bibendum Michelin s'apprêtait à une lutte terrible et dont l'auteur de ces lignes sera l'historien. [...]

Bibendum [...] s'enduisit, malgré ses précautions, de mousse de savon.

Arrivé, il dicta immédiatement le *Pater* et, ressortant, glissa sur le macadam, tomba et mourut en donnant naissance à une armée de pneus. Ceux-ci devaient continuer la lutte. [...].

La rencontre eut lieu dans une plaine désertique au déclin commençant du soleil de cinq heures du soir. Bébé Cadum rieur se détachait sur le ciel bleu ardent et sur le sol rougeâtre. Les pneus s'enroulèrent autour de lui comme un reptile et l'immobilisèrent²³.

L'image de la « femme au serpent », très répandue dans l'iconographie serpentine de l'avant-garde du premier tiers du XX^e siècle, apporte une variante féminine à notre thème. Dans son analyse de l'*ekphrasis* dans le roman de Fédor Sologoub *La Charmeuse de serpents* (1921), où est décrite une statuette en porcelaine représentant une jeune fille avec un serpent, Natalia Griakalova remarque que ce thème est typique pour l'iconographie de l'Art nouveau et de l'Art déco²⁴. De fait, à cette époque, les statuettes représentant une jeune fille charmant un serpent ou dansant avec lui, Cléopâtre, une femme avec un serpent autour de son corps, son bras ou sa jambe étaient extrêmement populaires.

Dans la majorité des cas, la femme et le serpent se fixent les yeux dans les yeux, comme dans la variante masculine, il en est ainsi chez Sologoub :

Sur la table, au milieu des livres et des papiers, des deux côtés de l'encrier en bronze, il y avait deux petites figurines en porcelaine – deux corps nus de femmes. Razine prit l'une de ces figurines et s'approcha de la fenêtre bien qu'il fit encore clair dans la pièce. Le soleil était très bas dans le ciel. Dans ses rayons, la figurine semblait plus chaude et vivante.

C'était une jeune fille nue, encore toute jeune, presque une enfant, avec un visage beau et sévère, sur lequel on pouvait lire l'expression d'une volonté obstinée et insistante. L'un de ses bras était levé, et la jeune fille regardait fixement le serpent enroulé autour. Légère et agile, elle était assise sur une sorte de souche sur laquelle elle s'appuyait de son autre bras tendu avec force, les sens en éveil comme si elle devait être prête à tout moment à se lever pour apporter aux gens ce serpent

23. Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour !*, Paris, Gallimard, 1962, p. 36.

24. Natal'ja Grjakalova, « Vizual'nyj artefakt v strukture povestvovanija: formy reprezentacii i xudožestvennaja funkcija » [L'objet visuel dans la structure de la narration : formes de la représentation et fonction dans l'œuvre], *Russian Language and Literature* (Corée), 22, 2 (2010), p. 149-174, 167.

perfide, au mauvais œil, qu'elle avait charmé. Et on avait l'impression que le serpent et la charmeuse se regardaient dans les yeux, et il y avait quelque chose de serpentin dans la courbure souple de ce corps de jeune fille blanc et nu, et il y avait une fascination virginale pour le mouvement rampant, enroulant, du serpent²⁵.

À la différence des représentations analogues avec des personnages masculins, dont les relations avec le serpent sont toujours présentées comme une lutte, une opposition, le passage d'une phase critique, liminale qui va jusqu'à la mort, ce qui est mis en valeur dans cette description, c'est l'harmonie entre la jeune fille et le serpent. Plus loin, Sologoub souligne avec insistance l'absence de toute menace : « Soumis à sa charmeuse, le serpent se pressait contre elle, flatteur, tel un esclave » (p. 126).

La proximité de nature entre les principes féminin et serpentin est encore plus explicite dans l'un des textes classiques du surréalisme, *Nadja* (1928) d'André Breton. Ce roman est intermédiaire car il comprend, en plus du texte, des images et des photographies, ce qui est une pratique typique du surréalisme. Le visuel y est en partie constitué par les dessins faits par Léona Camille Guislaine D., le prototype de Nadja. Ils n'ont pas tous été inclus dans la version finale du roman sous forme d'illustrations, mais ils y sont présents par le biais d'une « mini-ekphrasis » dans les citations, les descriptions, les interprétations du narrateur. Il y a des serpents dans plusieurs de ces dessins. *L'Autoportrait*, conservé dans les archives²⁶, est particulièrement caractéristique : tournant la tête, Nadja regarde fixement les yeux d'un petit serpent à la mâchoire ouverte qui lui entoure les épaules et le cou comme une élégante écharpe. Ce dessin ne transmet pas une impression de peur ou de tension, au contraire on ressent de l'harmonie et de la sérénité. Le fait que le serpent figure sur un dessin intitulé *Autoportrait* souligne qu'il est indissociable de l'héroïne, il est une part de Nadja et non une projection de peurs sublimées, d'une nature inférieure, d'une libido destructive ou le symbole d'une initiation (rappelons-le, le roman de Breton est le récit de l'initiation de l'auteur-narrateur lui-même, Nadja lui sert de passeur, l'initiant aux mystères de Paris et plus largement du monde). De ce fait, la rencontre avec un serpent face contre face ne s'accompagne pas pour Nadja du passage à un autre statut. Cette union se réalise à un niveau intuitif, presque biolo-

25. Fëdor Sologoub, *Zaklinatel'nica Zmej*, Paris, Époxa, 1922, p. 126.

26. *Autoportrait*, s. d. [1926 ?], Dessin au crayon sur feuille de cahier, 22 x 14,5 cm, Bibliothèque Paul Destribats, Paris.

gique : la femme et le serpent deviennent une créature « deux en une », une femme-serpent. Ce dédoublement, cette contradiction intérieure de Nadja la rendent encore plus mystérieuse aux yeux de Breton, qui construit pour sa muse toute une série d'associations avec des créatures mythologiques à la nature double : sphinx, Méduse, sirène et Mélusine²⁷. Les dessins constituent une part importante du discours identitaire. En plus de cet *Autoportrait*, il faut remarquer l'aquarelle *L'Enchantement*, qui a une variante au crayon intitulée *La Fleur des amants*²⁸. Cette composition est une fleur fantastique, dont les pétales forment deux cœurs et trois paires d'yeux et dont la tige pousse dans la mâchoire d'un serpent qui s'élève en spirale hors des flots marins. Sur l'une des variantes du dessin, Nadja a écrit : « C'est l'âme des amants ». Breton commente ainsi ce dessin :

Nadja a inventé pour moi une fleur merveilleuse : « la Fleur des amants ». C'est au cours d'un déjeuner à la campagne que cette fleur lui apparut et que je la vis avec une grande inhabilité essayer de la reproduire. Elle y revint à plusieurs reprises par la suite pour en améliorer le dessin et donner aux deux regards une expression différente. C'est essentiellement sous ce signe que doit être placé le temps que nous passâmes ensemble et il demeure le symbole graphique qui a donné à Nadja la clef de tous les autres²⁹.

L'incarnation de Nadja en serpent souligne sa capacité de divination, son intuition, son lien avec les forces chthoniques, ce qui en fait le passeur idéal pour Breton, qui cherche la clé du mystère de la surréalité hors de la pensée logique habituelle.

Les représentations de la proximité du serpent et de la femme dans les œuvres littéraires et plastiques de la période de l'avant-garde réutilisent un ensemble d'archétypes anciens. Dans diverses cultures, le serpent est depuis la préhistoire lié au culte de la fécondité et donc, au principe féminin. Ses premières fonctions étaient entre autres d'« animer, inspirer, soutenir³⁰ », et l'on estimait que les

27. Ainsi, Nadja souligne tout au long du roman sa ressemblance avec Mélusine, la fée à queue de serpent, dont elle dessine le blason, une étoile à cinq branches, sur son front, etc.

28. *L'Enchantement*, s.d. [1926], aquarelle sur papier, 27 x 25 cm, Bibliothèque Paul Destribats, Paris, et *La Fleur des amants*, s. d. [1926], dessin au crayon sur papier, 22 x 16.5 cm, Bibliothèque Paul Destribats, Paris.

29. André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963, p. 139-140.

30. V. B. Mirimanov, « Universalii Dopis'mennogo Iskustva » [Les principes universaux de l'art d'avant l'apparition de l'écriture], *Literaturnye*

serpents étaient tout à fait inoffensifs pour les femmes³¹. Lors des rites orgiaques dionysiaques, les ménades portaient des serpents en guise de ceinture et en tressaient dans leurs cheveux. Le serpent était aussi le signe du phallus et symbolisait le « fiancé divin », ce qui explique le rituel pendant ces mêmes orgies au cours duquel les femmes mangeaient des serpents qu'elles avaient mis en pièces – par cet acte elles ingurgitaient leur mari-fécondateur³². De nombreux témoignages d'adoration des « déesses serpentines » sont parvenus jusqu'à nous. La divinité du serpent était souvent représentée dans les statuettes votives antiques comme une figure féminine dont le torse était entouré de serpents³³. La déesse de la santé dans la Grèce antique, Hygie, était représentée en train de nourrir un serpent lové sur son épaule comme une écharpe. Il existe une multitude d'autres exemples de croyances antiques en un syncrétisme de la femme et du serpent.

Pendant la période de l'avant-garde, du fait des bouleversements globaux qui mirent en évidence l'état de crise de la civilisation occidentale, le positivisme, la foi en la logique, les principes moraux traditionnels, la religion, etc., ont été définitivement discrédités, et l'art s'est éloigné de la représentation mimétique de la réalité. Les artistes et écrivains de l'époque sont attirés par l'ésotérisme, l'aspect irrationnel de la nature humaine, ils s'essaient à l'étude des situations liminales, des états alternatifs de la conscience, de l'inconscient et de la libido, fixant une expérience mystique à l'aide d'un code iconographique précis. Les invariants de ce sujet sacré sont l'interpénétration de l'être humain et du reptile et l'échange de regards, la rencontre de points de vue opposés qui expriment un dédoublement de la conscience. Ces représentations visuelles ont le statut de hiéroglyphe qui désigne l'être humain dans une situation limite. Le discours d'initiation intègre les archétypes les plus anciens, qu'il réinterprète en fonction du contexte contemporain.

Arxetipy i universalii [Archétypes et universaux littéraires], M., RGGU, 2001, p. 172.

31. L'histoire d'Eurydice morte à cause d'une morsure de serpent contredit ces représentations archétypales. Mais Eurydice était la fille d'Apollon, or le serpent était le fétiche de Dionysos et donc inoffensif uniquement pour celles qui suivaient son culte – les ménades et les bacchantes.

32. Vjačeslav Ivanov, *Dionis...*, *op. cit.*, p. 113.

33. Plusieurs statuettes en faïence datant de la civilisation minoenne en Crète, découvertes par l'archéologue anglais Arthur Evans, sont des exemples typiques de ce canon iconographique.

L'une des caractéristiques du discours narratif du rite de passage est qu'il se forme dans l'espace intermédial. Dans la majorité des cas que nous avons vus, le syncrétisme sacré de l'homme et du serpent est présenté par le biais de différentes formes d'*ekphrasis* : chez Sologoub, c'est la reconstitution verbale classique d'un objet concret ; chez Breton, un commentaire ; Desnos crée un sujet mythologique grotesque à partir d'images de publicité connues ; chez Khodassevitch, le pré-texte visuel de l'autoportrait littéraire est le reflet dans le miroir. En ce qui concerne le récit de Gazdanov, la question de l'*ekphrasis* demeure ouverte : malgré le caractère très imagé de la scène d'initiation, l'écho avec le collage d'Ernst et les icônes de la résurrection de Lazare, cet épisode n'est pas présenté comme une transposition d'un référent visuel, le narrateur ne souligne pas la fonction métaesthétique du texte, et l'on ne trouve pas d'autres signes conventionnels permettant de comprendre l'intention de l'auteur. Toutefois, on peut interpréter cet épisode avec une définition plus large de l'*ekphrasis*, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui dans la critique littéraire où l'on inclut dans l'*ekphrasis* les représentations verbales de « visions spirituelles », d'« images mentales : rêves, hallucinations, fantaisies » et de fantasmes, s'ils « laissent une empreinte visuelle »³⁴. Le rêve hallucinatoire reconstitué par Gazdanov est précisément une « image mentale » retranscrite verbalement avec une grande précision, de même que le thème orphique dans la « Ballade » de Khodassevitch. Ainsi peut-on constater que l'*ekphrasis*, apparaissant à la croisée de plusieurs systèmes de représentation et résultant d'un transfert inter-sémiotique, est particulièrement adaptée à la représentation du rite de passage³⁵.

Université de Londres

34. Voir Leonid Heller, *Èkfrasis v russkoj...*, *op. cit.*, p. 19 ; Ljubov' Bugaeva, *Literatura i rite de passage*, *op. cit.*, p. 355.

35. Lioubov Bougaeva tente de démontrer l'analogie entre l'interaction de plusieurs média dans l'*ekphrasis* et la transition d'un état à l'autre dans le rite de passage : voir son chapitre « L'intermédialité comme passage », in Ljubov' Bugaeva, *Literatura i rite de passage*, *op. cit.*, p. 315-366.