

JUDYTA NIEDOKOS

COMMENT LE TEMPS-ESPACE PICTURAL SE MANIFESTE DANS LE TEXTE DRAMATIQUE. COMMENT LE PICTURAL SE MANIFESTE DANS LE TEMPS-ESPACE DRAMATIQUE.

Exemple de Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren
et Michel de Ghelderode.

Un tableau/une pièce de théâtre, le pictural/le dramatique, peinture/littérature ; il semble que la juxtaposition de ces couples de termes qui ponctueront notre analyse, suffirait à elle-même pour re-entamer toute une discussion sur *temps* et *espace*, car la dichotomie arts du temps/arts de l'espace anime depuis longtemps les esprits et excite les émotions. Même si le rapport de l'*ut pictura poesis* ainsi que la division lessingienne ont été déjà repensés maintes fois, ils le sont encore et toujours, pour n'évoquer que les noms de Bernard Vouilloux, Daniel Arasse, Georges Didi-Huberman, Eliane Escoubas, Louis Marin et tant d'autres qui souscriraient probablement à la constatation de Liliane Louvel : «la division entre saisie holistique et saisie linéaire n'est plus pertinente depuis longtemps» (Louvel, 2002: 21).

Dans cette perspective, qui suppose l'existence d'une analogie ou même des liens intrinsèques entre littérature et peinture, nous voudrions proposer une réflexion en deux parties concernant, d'un côté, le temps-espace du pictural dans le texte dramatique et, de l'autre, le temps-espace dramatique incorporant le pictural.

Cependant, autant les critères du texte dramatique semblent établis¹, malgré toutes les discussions qu'ils peuvent encore engendrer (et dans l'analyse présente, le champ d'observation sera limité à la textualité), autant ceux du *pictural* sont beaucoup moins nets et rediscutés constamment. La définition que l'on a choisie a l'avantage de réduire le caractère largement descriptif et imprécis de quelques autres formulations existantes (cf. Louvel, 2002: 15–28), d'en éliminer l'approche subjective et de s'appuyer uniquement sur le texte lui-même, faisant abstraction

¹ Voir p.ex. le travail synthétique de EIGENMANN, Éric. Le mode dramatique [online]. *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt. de français moderne, 2003. In: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/>

des conditions extratextuelles telles que la connaissance des goûts plastiques de l'écrivain, du *Zeigeist* ou du contexte esthétique de l'œuvre. Dans son livre intitulé *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Liliane Louvel écrit : le *pictural* «ce serait l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle» (Louvel, 2002: 15). Et l'auteur de préciser encore l'acception du terme *arts visuels* par lesquels elle comprend «soit l'image, la peinture, la gravure, le dessin, la tapisserie, etc., en tout cas [...] les arts visuels en deux dimensions et donc pas la sculpture ni l'architecture, etc. L'image, continue-t-elle, peut être de différente nature, prendre un caractère franchement pictural ou être plus allusive comme l'image mnémonique, l'image onirique. Elle évolue donc depuis sa forme la plus insaisissable jusqu'à sa réalisation la plus concrète comme l'icône, l'image réalisée en peinture» (Louvel, 2002: 15, note^o1).

Bien sûr, cette référence aux arts visuels constituant le *pictural*, reste la plus évidente, et par là le plus aisément repérable, lorsqu'elle est explicitement attestée dans le texte même. Tel est le cas par exemple de *La pie sur le gibet* (1937) et *Les aveugles* (1937), farce et moralité de Michel de Ghelderode écrites d'après Breughel ou encore des *Masques ostendais* (1934), pantomime «inspirée de carnaval ostendais et suggérée par certaines toiles d'Ensor» (Ghelderode, 1955: 315). L'espace et le temps des œuvres dramatiques puisent ici à leurs modèles picturaux, étant aménagés à l'instar des toiles peintes et animés par des personnages et événements y figurant aussi. Ainsi, l'objet central du tableau brueghelien, une potence «au sommet d'une colline» (Ghelderode, 1953: 10), est un témoin privilégié d'un défilé de personnages chez Ghelderode ; les aveugles du dramaturge errent sur une route, «non loin de la ville capitale» (Ghelderode, 1957: 62), finissant par tomber dans l'eau, de même que ceux du peintre ; enfin, un poêle au milieu de la pièce chez l'écrivain correspond à celui de *Squelettes voulant se chauffer* d'Ensor.

Il n'en est pas de même quand la référence n'apparaît pas dans le texte. On pourrait se demander alors, dans la perspective adoptée, à quelles conditions spatio-temporelles doit satisfaire la construction du monde présenté pour que le *pictural* puisse y surgir.

Pour répondre à cette question, il nous faudra renouer avec les réflexions de Liliane Louvel qui a proposé une liste de marqueurs de la description picturale (Louvel, 2001: 175–189). Les critères de cet inventaire font appel au lien commun aux deux arts qui réside «soit dans leurs savoir-faire soit dans l'espace commun du langage» (Louvel, 2001: 176). Une grande partie des marqueurs du *pictural* concerne l'espace et est constituée par ce que l'on pourrait appeler les marqueurs de cadrage. Ils apparaissent lorsque la description se distingue par la jonction d'au moins deux thématiques : *voir* + *parler*, ce qui implique la présence du descripteur en position de spectateur. L'espace construit privilégiera donc l'action du *voir* dont les résultats seront immédiatement, sinon simultanément, textualisés / verbalisés par le *parler*.

Ainsi, pour pouvoir être *pictural*, l'espace doit disposer d'un lieu stratégique du descriptif d'espace : un point d'observation d'où l'on jouit d'une bonne vue, car, comme le constate Philippe Hamon, «le *voir* du personnage suppose et réclame un

pouvoir voir» (Hamon, 1993: 172). Ensuite, il faut des dispositifs qui enfermeront la vue et l'inscriront dans un certain encadrement, procédant à l'instar des cadres du tableau et produisant les effets de cadrage. Enfin, la focalisation doit passer par un possesseur du regard que Louvel compare entre autres à «la figure de l'*admonitor*» qui «désigne au lecteur-spectateur ce qu'il doit voir/lire» (Louvel, 2002: 137). Signalons ici un outil important servant à exprimer cette spatialité que sont, dans la couche textuelle, les déictiques, termes liés à l'ici et maintenant de la situation de l'énonciation, tels que pronoms personnels ou démonstratifs, articles à valeur de démonstratif, adverbes de lieu ou de temps, déterminants ou pronoms possessifs etc.

En ce qui concerne le temps, le pictural privilégiera l'immobilité et l'absence de mouvement chez le focalisateur, se livrant à décrire ce qu'il voit, ainsi qu'un certain suspens du temps qui «inscrit la spatialité dans le temps du récit» (Louvel, 2002: 33). Pour l'exprimer, le texte sera marqué par l'emploi du passif ou/et des participes passés, du verbe *être*, du présent à valeur intemporelle ou de l'imparfait.

On n'a listé ici que ce qui relève des deux catégories analysées, espace et temps, tandis que pour que le catalogue des marqueurs du pictural soit complet, il faudrait encore y ajouter tout ce qui appartient au lexique spécialisé, à savoir couleur, lumière, forme, lignes, perspective, dimensions, (dis-)symétrie, masse, détails, que l'on se limitera à évoquer ici seulement.

Il serait intéressant de voir à présent comment ces circonstances spatio-temporelles spécifiques trouvent leur réalisation dans des cas concrets que seront pour nous des pièces choisies d'Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck et Michel de Ghelderode.

Les Aubes (1898) de Verhaeren met en scène différents groupes de foule se rassemblant sur un tertre qui est en même temps «un carrefour immense» où confluent «les routes descendantes d'Oppidomagne» et «les chemins montants des plaines» (Verhaeren, 1983: 54). En outre, les spectateurs manifestent leur volonté de voir, encourageant les uns les autres à trouver le meilleur point d'observation (arbre), transformant ainsi l'avant-scène en une galerie du public décrivant l'image qui se déploie à l'arrière-scène. Le possesseur du regard – la foule, focalise l'image pour la détailler ensuite à l'aide des déictiques qui pointent vers un «déjà-connu» et mettent des cadres aux images regardées. D'ailleurs, une analyse plus approfondie montre que Verhaeren procède successivement pour découvrir les volets du même polyptyque ouvert. Du panneau central, vue générale du pays, il passe à celle des campagnes, volet gauche, pour décrire les villes, volet droit, tous deux à tonalité apocalyptique.

Dans *Intérieur* (1894) de Maeterlinck, le poste d'observation est situé dans «un vieux jardin planté de saules» (Maeterlinck, 1902: 175) qui s'étend derrière la maison. Cachés «dans l'ombre des grands arbres» (Maeterlinck, 1902: 176), les personnages focalisateurs voient sans être vus, car les fenêtres éclairées du rez-de-chaussée mettent en scène tous les habitants muets de la maison. Aussi, les spectateurs s'adonnent-ils à la description des membres de la famille, en caractérisant leurs poses quasi-hiératiques et en relevant les détails significatifs de leur entourage. Ce qui renforce encore le lien avec deux dimensions du tableau, c'est l'idée, maintes fois exprimée dans le texte, du manque de profondeur que donneraient à cet inté-

rieur éponyme des baies ouvertes et communiquant par là avec l'autre côté de la maison. Or, de l'autre côté les portes sont fermées et les volets clos (cf. Maeterlinck, 1902: 175, 184) au point de former un mur opaque au regard à l'instar du revers d'un tableau.

Chez Ghelderode, dans la pièce intitulée *Le Cavalier bizarre* (1938), l'encadrement est aussi donné par une baie de fenêtre, haute et ogivale cette fois-ci et qui favorise la vue sur un vaste panorama, «la plaine crépusculaire, rougeâtre toute, avec ses marécages d'étain» (Ghelderode, 1952: 16). Le Guetteur, délégué du regard, ayant grimpé sur une table à la hauteur de la fenêtre (Ghelderode, 1952: 15), est interrogé par ses compagnons, conjuguant à plusieurs reprises le verbe *voir*. Incité par les vieillards impatients et curieux, aidé par leurs questions détaillant l'image, le «voyeur» (Ghelderode, 1952: 16) est amené à décrire le tableau-paysage ainsi que le personnage du cavalier bizarre figurant la mort, l'ensemble qui fait d'ailleurs penser au *Triomphe de la Mort* de Breughel, ce que les critiques n'ont pas manqué de remarquer (cf. Beyen, 1974: 14–16).

Pour terminer cette partie de nos réflexions, notons que le glissement vers l'iconotexte se manifeste également dans le graphique du texte, espace textuel (cf. Pavis, 1996: 118), ce que Louvel prend aussi en considération lorsqu'elle dresse la liste des marqueurs. Ainsi des unités descriptives à valeur picturale des *Aubes* qui sont pour la plupart précédées et suivies d'un changement de régime, par exemple lorsque le texte en prose passe en vers ou quand le texte en vers libre passe en vers régulier divisé en strophes. De plus, les tableaux verhaereniens se distinguent souvent par un titre, écrit en italique ou avec majuscule, en position initiale ou clausurale, parfois au vocatif réitéré au cours du texte, qui cadence le tableau. Le pictural d'*Intérieur* opère avant tout par répliques isolées en prose appartenant au même personnage ainsi que, et surtout à la fin de la pièce, par de courtes répliques accompagnées de textes didascaliques plus développés, formant visuellement des blocs d'unités descriptives. Quant au *Cavalier bizarre*, l'iconotexte y est mis en place par des opérateurs d'ouverture et de fermeture (Louvel, 2002: 33) que sont les didascalies décrivant le déplacement du délégué du regard: la prise du poste d'observation et l'abandon.

Après avoir caractérisé les déterminants spatio-temporels du pictural dans le monde imaginaire, nous voudrions proposer, dans la deuxième partie, un examen de l'influence que l'apparition de l'iconotexte exerce sur espace et temps dramatiques. En effet, l'émergence du pictural génère des dédoublements et des parallèles des deux catégories analysées dont nous voudrions maintenant présenter quelques cas intéressants, sans prétendre pourtant à l'exhaustivité de l'inventaire proposé.

Commençons par le cas où l'espace du tableau décrit n'appartient pas à l'espace actuel (espace actuel – M. Pruner/ espace scénique – A. Ubersfeld) mais à l'espace virtuel lointain (le hors-scène – A. Ubersfeld), situé dans l'évocation mnémorique du personnage. Dans la pièce intitulée *L'École des bouffons* (1942) de Ghelderode, Foliai dépeint à grands traits *Le Jardin des Délices* de Jérôme Bosch, peinture préférée du roi que le maître des bouffons voyait autrefois à l'Escorial (Ghelderode, 1953: 305). Cet iconotexte est sans doute l'un des rares exemples de l'*ekphrasis* au théâtre, rare, car le pictural nuit souvent à la tension dramatique dans la mesure où le

pictural et le dramatique ne parviennent pas en de nombreux cas, à cumuler parallèlement le même degré d'importance. L'*ekphrasis* de Ghelderode contribue donc au dédoublement de l'espace imaginaire (montré/raconté²), car l'iconotexte évoque et décrit son propre espace, différent du scénique. On pourrait se demander aussi dans quelle mesure cette référence à l'art, occasion à commenter quelque comportement des bouffons apprentis, donne lieu à la pause descriptive³ (selon la terminologie de G. Genette), un autre procédé rare au théâtre.

La dissociation spatiale se produit aussi lorsque le tableau situé dans l'espace virtuel prochain est regardé de l'espace actuel et y est décrit. Considérons par exemple le cas d'*Hélène de Sparte* (1912) de Verhaeren. Les phrases descriptives, qui entraînent le pictural, dépeignent le tableau qui se trouve principalement hors scène, coextensif à l'espace actuel, ailleurs que le lieu d'où on le contemple. L'image picturale est donc accessible à la vue des personnages-descripteurs et soumise à leur examen, tout en restant cependant invisible au(x) descripteur(s) : deux espaces unis par la simultanéité. C'est vers la fin de l'iconotexte qu'Hélène et Ménélas, deux éléments principaux du tableau, surgissent dans l'espace actuel, mais alors la vague du pictural se brise, même si le couple reste toujours l'objet des regards du peuple, puisque Ménélas prend le rôle du sujet parlant. Le tableau cesse d'exister.

A l'instar de la situation précédente, l'espace actuel pourra assumer le rôle d'une galerie également lorsque l'espace pictural y est localisé. Une moindre dispersion dans la *dispositio* spatiale sera pourtant nécessaire. Rappelons ici *Intérieur* de Maeterlinck : l'espace scénique accueille en même temps les focalisateurs et l'objet focalisé, sauf que ceux-là occupent son premier plan tandis que celui-ci est donné par l'arrière-plan. Deux espaces coexistent parallèlement même si à la fin de la pièce on observera une sorte d'inversement : après avoir focalisé les membres de la famille aux fenêtres, le focalisateur devient à son tour focalisé. Le vieillard entre dans la maison-tableau pour annoncer une triste nouvelle, changeant ainsi son statut de principal spectateur-descripteur en un élément pictural de la suite clausurale des tableaux (Maeterlinck, 1902 : 197–199) que d'autres envisagent et commentent.

La situation suivante s'appuie sur la configuration analogue à celle que nous venons d'évoquer. Cependant, la dissociation – focalisation scénique/objet focalisé hors scène, n'est pour elle que le point de départ car, avec le déroulement du texte, on assiste à une sorte de fusion spatiale. Cela se produit quand les personnages-spectateurs, de leur propre poste d'observation, entrent dans le tableau, dans les lieux qu'ils ont décrits auparavant : ils s'approprient l'espace et le temps du pictural. Si l'on prend le cas des *Aubes*, on verra que, dès le début du premier acte, l'écrivain peint le paysage du pays où l'action se déroulera pour ensuite déplacer ses personnages au fond, à l'intérieur du tableau que les gens contemplaient durant la première

² Cf. CHAPERON, Danielle. L'œuvre dramatique [online]. *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, 2003–2004. In: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvredramatique/>

³ Cf. KAEMPFER, Jean; MICHELI, Raphaël. La temporalité narrative [online]. *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, 2005. In: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/narrative/>

scène. Ainsi, la foule suit le protagoniste jusqu'à la porte de la ville qu'elle vient de regarder et décrire. Ensuite, le lecteur a l'occasion de voir/lire de près un détail du paysage initial, cimetière, qui devient le lieu de l'action de la 2^e scène du II^e acte. Même quand l'auteur situe l'action à l'intérieur d'une maison de la ville (appartement d'Hérénien), l'espace de l'appartement communique avec celui du polyptyque grâce à la fenêtre. C'est par cette baie que les tableaux esquissés au I^{er} acte transfèrent leurs coloris au premier plan de l'intérieur intime. Bien plus, la fenêtre devient dans une des scènes (2^e scène du IV^e acte) un « technème », « objet technique sollicitant un statut textuel particulier » (Hamon, 1993: 175), élément qui privilégie la thématique du *pouvoir-voir* et forme le cadre pour le tableau contemplé, « mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art » (Hamon, 1993: 174). Tout au long de la pièce, le lecteur/spectateur regarde donc le même tableau peint au début du texte, tout en n'assistant qu'au changement de lentilles de focalisation, ce qui rappelle le mouvement du spectateur qui contemple de différentes perspectives divers détails de la même peinture.

Les Aveugles de Ghelderode montent d'un cran encore dans la hiérarchie des degrés d'identité spatio-temporelle picturale et dramatique. Cette pièce de théâtre est « de la peinture en mouvement » ou bien « du Breughel "en mouvement" », comme l'appelle Roland Beyen (1974: 151), car le dramaturge a emprunté au peintre le lieu et le temps pour leur insuffler la vie à sa manière, mais avec des personnages inspirés aussi par la toile. On pourrait bien sûr se demander dans quelle mesure ce type de fusion est conforme aux règles de l'*ekphrasis*, car elle sort des cadres de la description d'une œuvre d'art, étant encore animée par l'action qu'elle met en scène. On pourrait penser aussi à l'appellation *hypotypose* – description animée, mais elle est déjà réservée, dans la typologie des nuances du pictural proposée par Louvel, à un des degrés de saturation picturale sans référence directe à la peinture. De même, le terme *tableaux vivants* semble trop faire penser à la mode du XIX^e siècle pour pouvoir nommer ce procédé littéraire au théâtre. Voilà pourquoi nous proposerions de l'appeler « *ekphrasis* animée », pour souligner d'une part le lien intrinsèque du drame avec son homologue pictural et, d'autre part, pour marquer sa spécificité et en même temps sa différence d'avec sa version classique.

Pour finir, revenons encore à *La Pie sur le gibet*, déjà mentionnée : c'est aussi l'exemple de l'« *ekphrasis* animée ». Cependant, Ghelderode procède ici à une sorte d'enchâssement, en incrustant du pictural dans le pictural, en insérant dans son *ekphrasis* animée une autre description à valeur picturale. Ceci arrive lorsque, se mouvant dans le monde imaginaire emprunté à la peinture, quelques personnages de la pièce, dotés d'un bon poste d'observation au premier plan, focalisent l'arrière-plan de l'espace dramatique qui est en même temps celui du tableau breughelien.

Résumons pour conclure : pour pouvoir exister, le pictural a besoin de certaines conditions spatio-temporelles qui lui sont inhérentes, tandis que leur apparition est une circonstance favorable à l'émergence de différente sorte de dédoublements, parallèles ou fusions qui se produisent dans le temps et l'espace dramatiques d'une pièce de théâtre.

Bibliographie

- ARASSE, Daniel. *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris: Editions Denoël, 2000.
- BEYEN, Roland. *Ghelderode*. Paris: Segher Théâtre, 1974.
- CHAPERON, Danielle. L'œuvre dramatique [online]. *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, 2003–2004. In: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvre-dramatique/>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture incarnée*. Paris: Les Editions de Minuit, 2001.
- EIGENMANN, Éric. Le mode dramatique [online]. *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt. de français moderne, 2003. In: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/>
- ESCOUBAS, Eliane. *L'espace pictural*. La Versanne: Encre Marine, 1995.
- GHELDERODE, Michel de. *Théâtre*. Vol. II. Paris: Gallimard, 1952.
- GHELDERODE, Michel de. *Théâtre*. Vol. III. Paris: Gallimard, 1953.
- GHELDERODE, Michel de. *Théâtre*. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1955.
- GHELDERODE, Michel de. *Théâtre*. Vol. V. Paris: Gallimard, 1957.
- HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette Supérieur, 1993.
- KAEMPFER, Jean; MICHELI, Raphaël. La temporalité narrative [online]. *Méthodes et problèmes*. Genève: Dpt de français moderne, 2005. In: <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>
- LOUVEL, Liliane. Nuances du pictural. *Poétique*, 2001, n°126, p.175–189.
- LOUVEL, Liliane. *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- MAETERLINCK, Maurice. *Théâtre*. Vol. II. Bruxelles – Paris: P. Lacomblez, Per Lamm, 1902.
- MARIN, Louis. *Des pouvoir de l'image*. Paris: Seuil, 1993.
- MARIN, Louis. *Etudes sémiologiques, Ecritures Peintures*. Paris: Galilée, 1971.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- PRUNER, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris: Nathan/HER, 2001.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Editions Belin, 1996.
- VERHAEREN, Emile. *Hélène de Sparte*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1912.
- VERHAEREN, Emile. *Les Aubes in: Théâtre: Verhaeren, Maeterlinck, Ghelderode, Crommelynck*. Moscou: Radouga, 1983.
- VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*. Paris: CNRS Editions, 1994

Abstract and key words

The objective of this paper is the analysis of the “pictorial” character of time and space in a work of drama conducted from a double perspective: through the analysis of spatial and temporal conditions which have to be fulfilled in the construction of the world presented for *pictoriality* to appear in the work, and on the other hand, through the examinations of the changes in the time and space of that world marked by pictoriality. In the light of the analysis, pictoriality in the text is accomplished through the use of a significant number of markers, identified by Liliane Louvel, which create in the text a strategic place of the description of the space and produce the effect of focusing. The character of *focalisateur* is also necessary in the text for *seeing* to be verbalized as *speaking*. *Déictiques* play an important role in the description of the space, while the passive voice, present and past participles and the verb *to be* organize the time. Pictoriality can also be manifested on the level of the graphic composition of the text: in the organization of the paragraph, spaces or titles. The impact of pictoriality on time and space can be observed in the doubling or parallelism of these two categories. Doubling (of space as well as time) is signaled by the appearance of *ekphrasis*, the split of the space – when the image in question is in the virtual space, or the split of the space to

a lesser degree, when the image is in the background of the actual space of the world presented. Finally, it is possible to identify a fusion of the space and time of the world presented on the one hand and the image which is a visual expression of this world on the other, when the play takes the form of a living *ekphrasis*, especially in the case of the latter highlighting the space and time through the effect of *embedding*.

Time; space; drama; visual arts; *pictoriality*