

Les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard *Le Juré*



Judyta Niedokos

Université Catholique de Lublin, Pologne

jniedokos@kul.pl

Reçu le 21-04-2013/ Évalué le 29-11-2013 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Le présent article analyse les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard *Le Juré* qui, dans l'édition de 1887, contient sept lithographies d'Odilon Redon. S'inspirant de la même esthétique - le fantastique réel - que le monodrame, les planches sont l'exemple d'une (double) transposition, cohérente au niveau de sa place dans les structures profondes de la pièce. Conforme à la définition de la correspondance des arts, cette relation n'est pas en même temps intrinsèque et inhérente à cause du niveau d'interaction polémique entre texte et image, de leur mode de présentation mais surtout en raison du différent degré d'ancrage des transpositions dans le texte.

Mots-clés : Edmond Picard, Odilon Redon, fantastique réel, transposition, correspondance des arts

The relationship between text and image in the monodrama of Edmond Picard *Le Juré*

Abstract

The present article investigates relations between text and image in Edmond Picard's monodrama *The Juror*, whose 1887 edition contains seven lithographs by Odilon Redon. Inspired by the same aesthetics of the "fantastic real" as the play itself, the lithographs are an example a (double) transposition, consistent in its position in the deep structures of the text. Even though these relations meet the definition the correspondence of arts, text and image are neither intrinsically connected with each other nor mutually dependent, which is proved by their, at best, dubious degree of mutual interaction, the mode of representing text and image in the work, and a different degree of grounding of the transpositions in the text.

Keywords: Edmond Picard, Odilon Redon, fantastic real, transposition, correspondence of arts

L'histoire de la Belgique littéraire, c'est l'histoire d'un peintre qui se met à écrire et qui, tout en rompant avec la tradition de sa race, s'y conforme encore en lui désobéissant (Sarlet, 1992 : 201). Parmi plusieurs autres propos, celui d'Albert Giraud confirme la place exceptionnelle qu'occupe la peinture dans les lettres belges,

devenant son *signe identitaire* (*id.*). Et pourtant, même si la référence au pictural revient constamment dans la littérature belge, le rapport qu'entretiennent ces deux arts diffère d'un texte à l'autre ou bien reste ambigu, difficile à déterminer de façon définitive.

Dans cette perspective, il serait intéressant d'analyser les relations entre texte et image dans le monodrame d'Edmond Picard (1836-1924) intitulé *Le Juré* (1887). En effet, dans l'édition des Presses de M^{me} V^{ve} Monnom de Bruxelles 1887, ce texte de théâtre *pour lecture à haute voix* (Picard, 1904 : X) contient sept lithographies d'Odilon Redon (1840-1916), peintre dont l'*œuvre noire* peu appréciée par le Paris contemporain trouve ses admirateurs en Belgique (cf. Bacou, sd : 62-72). S'agit-il d'une juxtaposition de deux formes d'expression artistique ? Ou bien, les lithographies dépassent-elles une simple illustration en apportant un sens supplémentaire au texte ? Est-ce une transposition des mots en images ?

La collaboration dans *Le Juré* met en présence, d'un côté, un des grands animateurs de la vie artistique, littéraire et politique de l'époque, un des principaux collectionneurs de Redon en Belgique et, de l'autre, l'auteur de nombreux fusains et lithographies munis de légendes étonnantes¹, l'initiateur et le maître de l'art suggestif en Belgique (*ibid.* : 104). Les deux semblent partager la même opinion sur le rôle du réel dans leur création. Dans son discours joint au texte de la pièce, l'avocat belge explique le terme de *fantastique réel*² tout en annonçant l'esthétique du monodrame : distinct du fantastique imaginaire propre au symbolisme et au romantisme (cf. Zbierska-Mościcka, 2006), *le bizarre dans l'effrayant* n'est pas situé hors réalité ou bien dans le merveilleux, mais dans la réalité même, car il [*le bizarre*] *a sur la vie, sur les hommes, sur les choses, des vues défiantes et des réflexions inquiétantes. [...] Les événements n'ont pas la logique que notre pénétration débile leur prête* (Picard, 1904 : XVI). Ces mots font écho à la phrase de Redon qui a constaté : *Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable* (Bacou, sd : 70), en précisant ailleurs : *Mon dessin a pour objet la représentation de l'invisible, avec la logique et la vérité du visible* (Stead, 1997 : 217). Le texte du *Juré* sera donc un champ de rencontre de deux arts qui s'inspirent de la même esthétique du bizarre tirant sa source dans le réel.

En apparence, dans la collaboration entre Picard et Redon, l'inspiration va du texte à l'image. En 1886, l'avocat belge, acquéreur du célèbre *Masque de la Mort Rouge*, passe commande au dessinateur en lui présentant le manuscrit par l'intermédiaire d'Octave Maus et en lui demandant six fusains et leurs *reproductions lithographiques* (cf. Gamboni, 1989 : 179). Or, à en croire Dario Gamboni et Evanghélia Stead, Picard aurait puisé dans certains fusains de Redon pour composer quelques phrases de son monodrame. D'un autre côté, rappelons que les illustrations du peintre adoptent des

fragments de la pièce qui permettent à Redon de *recourir à des motifs préexistants dans son œuvre* (*id.*). Loin de copier, l'artiste choisit dans le texte les passages qui renvoient à ses travaux antérieurs et les retravaille pour le besoin de la pièce : Vojtěch Jirat-Wasiutyński a montré tout le travail effectué sur les fusains préparés au manuscrit pour les reporter sur la pierre lithographique (1992 : 156)³. Evaghélia Stead parle dans ce cas de la *transposition* qui consiste en la *traduction d'un texte en un équivalent visuel, selon un [certain] système d'analogies* (1997 : 214). Elle souligne également le rôle surprenant du texte en tant qu'intermédiaire par lequel passe l'œuvre graphique en donnant naissance à sa variation - une nouvelle création : *La transposition fonctionnerait de l'image A au texte et de ce même texte à l'image B, alors qu'[...] elle aurait pu fonctionner de A à B* (1997 : 218).

Du point de vue d'un chercheur en littérature, il serait intéressant de se demander à quels moments de l'action correspondent les images et comment elles se situent dans les structures profondes de la pièce (*cf.* Ubersfeld, 1996).

Tout d'abord, il faut remarquer que toutes les lithographies se réfèrent à des moments de l'histoire situés après le grand tournant de l'action (survenu déjà dans la 3^e scène du 1^{er} acte), à savoir la malédiction de l'Accusé. Après avoir longtemps délibéré, le jury reconnaît celui-ci coupable à quoi répond, d'un côté, l'éclat d'une *immense et sauvage* (Picard, 1904 : 7) joie de l'auditoire, et de l'autre, le *je vous maudis !!!* (1904 : 8) fatal du condamné, *le terrible projectile* (*id.*) visant ceux qui ont l'ont reconnu assassin. La première image qui suit cet instant théâtral (*cf.* Souriau, 1950), signée *un homme du peuple, un sauvage, a passé sous la tête des chevaux*, une adaptation, selon Gamboni, d'une *tête d'expression* antérieure (1989 : 179), correspond à la situation où un représentant de la foule triomphante et farouche réussit à frapper d'une brique la voiture cellulaire qui, dans une *course vertigineuse* (Picard, 1904 : 15), emmène le condamné et le sauve de la rage humaine. Or, autant le premier moment dramatique n'a de suites que dans le réel et se traduit par l'effroi de l'Accusé, autant la deuxième image évoque le rêve du docteur Larbalestrier, le juré éponyme. La légende de la planche : *La muraille de la chambre s'entrouvrirait et de la fente était projetée une tête de mort* annonce l'apparition d'un squelette qui hante pour la première fois le protagoniste et qui, dans un cauchemar onirique, influe sur les événements de sorte que le docteur devienne un des jurés. À l'instar de la première, la troisième planche représente un élément du monde réel, une horloge suspendue ou déposée sur un fond texturé en noir et blanc, ornée de statues au-dessous du cadran, et porte le titre : *La cloche grave de Sainte-Gudule battait l'heure de la tour voisine*. Avec elle, le lecteur entre dans *le bizarre dans l'effrayant*, car les huit coups de l'horloge renvoient au chiffre funeste qui inquiètera le docteur pris de doutes et de remords, lui rappelant les huit voix parmi douze votées contre l'Accusé par le jury. En suivant l'ordre du

texte, on retrouve, comme quatrième image, celle qui renvoie au spectre caché dans *le dédale ostéologique des branches* : le juré commence à vivre une deuxième vie - le spectre le pourchasse et le pourchassé ne perçoit le réel qu'à travers les effrayants signes de la présence du sosie fantomatique de l'Accusé. Selon Stead, le fusain de Redon intitulé *La Bataille des os*, admiré par l'écrivain à l'exposition des XX, a inspiré la composition de ce passage, et, par l'intermédiaire du texte, la lithographie du *Juré*. Obsédé par ses visions cauchemaresques qui l'ont rattrapé même dans son travail, le protagoniste a *besoin de secours et de caresses consolantes* (1904 : 59) et cherche vainement de l'aide auprès du portrait de sa mère : *Elle se montre à lui, dramatique et grandiose, avec sa chevelure de prêtresse druidique* - telle est la légende de l'image suivante. Dario Gamboni y voit une variante d'un fusain antérieur intitulé *La Déesse de l'Intelligible* (1989 : 179). La sixième planche est inspirée de mots du IV^e acte : dominé par le sentiment de culpabilité, hanté par le spectre dont la présence lui apparaît dans des coïncidences curieuses et des bizarreries du quotidien, le docteur Larbalestrier se demande si la maladie ne donnerait pas la faculté de voir et de sentir ce qui reste invisible et occulte. À ses réflexions : *Pourquoi n'existerait-il pas un monde composé d'êtres invisibles... bizarres... fantastiques... embryonnaires ?* (1904 : 68) fait écho l'avant-dernière lithographie de Redon. D'après Stead, ce *texte porterait déjà en lui l'empreinte d'un fusain de Redon* (1997 : 218), car l'écrivain s'était inspiré des *Germes* de l'artiste français, ce qui a donné lieu à une double transition, au passage d'une œuvre plastique à l'autre par l'intermédiaire des lettres. L'histoire de la folie du docteur Larbalestrier qui, torturé par la mauvaise conscience, se voit persécuté par le spectre de celui qu'il a reconnu coupable d'un meurtre, se termine par la mort du juré : dans le duel final qui affronte farouchement le fantôme et le vivant, celui-là finit par noyer sa victime. C'est à cette dernière scène que renvoie la septième planche du graveur signée : *Le commandement sinistre du Spectre* : « *Il faut que tu te tues !* » est accompli. *Le rêve s'est achevé par la mort.*

L'analyse des structures profondes du monodrame montre que toutes les lithographies recouvrent les passages qui se prêtent à situer sur l'axe du pouvoir : trois sont du côté de l'adjuvant et quatre, du côté de l'opposant. La fonction syntaxique de celui-ci revient naturellement à toutes les représentations du spectre qu'il soit évoqué par le crâne, représenté par le squelette défiant, les poings sur les hanches, enchevêtré dans la ramure d'un arbre ou encore par *le crâne et quelques membres flott[ant] dans l'air* (Sandström, 1955 : 145) figurant la Mort triomphant au-dessus du juré noyé. De même, la cloche qui bat l'heure, étant une des apparitions de l'inconnu, un détail qui excite l'attention constante à l'imprévu (Picard, 1904 : XVII), occupe la place de l'opposant dans la lutte du héros pour sauver sa vie et fuir la malédiction de l'Accusé. Le côté de l'adjuvant regroupera l'image de la mère, secours désiré mais illusoire, sans pourtant

être hostile, ainsi que l'imagination des *êtres embryonnaires* qui sont une manière d'appriivoiser le rêve et la folie. Un homme du peuple, un sauvage s'inscrit aussi sur cet axe en tant que représentant de la foule persuadé de la justesse du verdict des jurés. Or, à en croire Evanhélia Stead (1997 : 218), cette lithographie devait renvoyer à l'origine au moment même de la malédiction et au *visage du condamné, diabolique, hypnotisant, gueule encore fumante d'où vient de sortir le terrible projectile* (Picard, 1904 : 8). Il semble que ce *revirement de Redon* (Stead, *id.*) dont parle la critique, qu'il soit intentionnel ou pas, a garanti une cohérence des images au niveau de leur place sur l'axe du pouvoir.

Arrêtons-nous un instant sur les transpositions présentes dans *Le Juré* qui vont en sens inverse, à savoir du dessin de Redon aux mots de Picard : il s'agira donc, comme le précise Stead, de *la traduction d'un motif graphique [...] en un texte littéraire*.

À l'examiner de plus près, on voit que l'écrivain reste fidèle à l'atmosphère de l'œuvre dont il s'inspire. Tel est le cas du passage mettant en scène le spectre surgissant du *dédale ostéologique des branches* (1904 : 44) : la vision hallucinatoire est annoncée dans le texte graduellement, les degrés illustrant le niveau d'inquiétude du protagoniste, et préparée par *doutes, fausses sensations exaspérantes, images difformes* (*id.*). Tout d'abord, l'auteur évoque l'espace de l'apparition de l'être pour passer ensuite à sa caractéristique sommaire. Le mot même de *spectre* n'est relégué qu'à la fin d'une longue phrase ce qui le met en relief, mais en même temps termine tout un passage qui mettait le fantastique réel en position d'agent. La place finale dans la phrase contribue aussi à une sorte de confrontation avec le premier mot de la phrase suivante : *Larbalestrier*, qui, à son tour, entame la description des réactions du juré subissant et fuyant la présence de la *sinistre figure* (*id.*). L'inspiration suivante de l'image au texte vient des *Germes* mentionnés ci-dessus et se transforme sous la plume de Picard en une phrase réflexive, évoquant des *êtres invisibles... bizarres... fantastiques... embryonnaires* (*ibid.* : 68). Il faut souligner que les deux phrases évoquées où s'opère la transposition pourraient être supprimées du texte sans nuire à la cohérence de l'action. Ceci est dû dans une certaine mesure à la forme de la pièce - le texte qui *ne garde aucune apparence théâtrale* (Torre, 1998) est un récit en prose à la 3^e personne du singulier divisé en actes et en scènes. Par contre, la troisième inspiration de l'œuvre redonesque qui, d'après Stead (1997 : 217), vient du *Secret*, exposé au XX, constitue un instant théâtral important influant sur l'action. Pris de remords, le juré se rend chez l'avocat qui a fait le plaidoyer, pour obtenir ne fût-ce qu'une bribe d'information sur l'innocence ou la culpabilité de l'Accusé. Au moment où le maître semble vouloir lui révéler *le mystère de [s]a conscience* (Picard, 1904 : 76), le spectre, son adversaire impitoyable, intervient, en provoquant la fuite de l'halluciné : [*Larbalestrier*] *voit, il voit dans l'angle supérieur de la baie, accroupi ainsi qu'un gnome sous un chapiteau*

gothique, l'Accusé, collant à la vitre son visage menaçant, un doigt sur la bouche : Silence ! (id.).

On voit par ce qui précède que les dessins transposés de l'artiste français s'incrument dans le monodrame par-ci par-là et ne donnent naissance qu'à des phrases singulières formant des images oniriques animées, sans prendre la dimension d'un passage plus ample ou d'un texte à part.

En examinant les rapports communs des deux arts dans le cas de la collaboration Picard/Redon, il faut rappeler brièvement les opinions des critiques portant sur le degré d'interaction entre texte et image. Or, les avis sont partagés. Cité par Gamboni, Jules Destrée, l'auteur de la première étude sérieuse et du premier catalogue de l'œuvre de Redon en 1891 (cf. Bacou, s.d. : 100), regrette la trop stricte conformité des interprétations graphiques (cf. Gamboni, 1989 : 178) au texte qui nuit au *vague nécessaire à la suggestion* (*ibid.* : 180). Evaghélia Stead se range à cette opinion et remarque : *Lorsque, comme dans Le Juré, la prose, hantée par les visions redonesques, sollicite son crayon de trop près pour une œuvre commune, il se peut que le résultat frise l'échec par l'abus d'une méthode qui privilégie la juxtaposition sans s'interroger sur l'interaction effective du texte et de l'image* (1997 : 222).

Or, Sven Sandström souligne, d'un côté, la valeur symbolique de la mort mise en scène dans le monodrame et, de l'autre, le caractère des lithographies qui dépassent le domaine d'un simple motif et auxquelles un *extraordinaire esprit de synthèse assure dans chaque feuille une grande unité et maturité ainsi qu'une suggestivité stimulante* (1955 : 145). De même, Vojtěch Jirat-Wasiutyński parle des procédés techniques des lithographies tels que *la force des noirs profonds, les formes fortes et les surfaces texturées de la plaque d'impression planographique*⁴ qui leur garantissent la suggestivité et restituent à l'image sa fonction originelle d'un substitut hallucinatoire⁵.

Pour terminer, revoyons encore l'agencement du texte et des lithographies dans l'édition des Presses de M^{me} V^e Monnon de Bruxelles 1887 qui semble significatif à plusieurs égards. Dario Gamboni évoque *l'égalité et l'indépendance* (1989 : 180) qu'avoue l'avocat bruxellois en ce qui concerne l'apport de son collègue français dans le monodrame. En effet, la liberté accordée au dessinateur par l'écrivain, déclarée à maintes reprises dans leur correspondance, est reflétée par le mode de présentation des planches : elles ne suivent l'ordre de l'histoire ni ne sont apposées directement à côté du passage dont elles s'inspirent. Le frontispice du livre est constitué par la planche renvoyant au II^e acte (*une tête de mort*), tandis que la *Lettre sur le monodrame* est précédée par l'image de la mère du protagoniste évoquée dans le IV^e acte (*prêtresse druidique*). A l'instar des deux premières, toutes les autres lithographies figurent non pas directement à côté des passages auxquels elles se réfèrent, mais en tête des actes consécutifs, et les légendes ne sont pas données sur les gravures mais sur les serpentes

qui les protègent (cf. Gamboni, 1989 : 180). Gamboni souligne aussi la *symétrie rigoureuse* (id.) dans la présentation des deux artistes dans le livre : premièrement, le nom d'Odilon Redon figure sur la page du titre écrit avec une police de même taille que celui d'Edmond Picard ; deuxièmement, le portrait du peintre (par lui-même) précède la table des illustrations alors que la gravure représentant l'écrivain (par Théo Van Rysselberghe) ouvre le texte sur le fantastique réel ; enfin, le volume est clos par deux listes : la première répertorie les œuvres de Picard - *Scènes de la vie judiciaire dont Le Juré* -, la seconde celles de Redon - les albums lithographiques.

On voit bien par ce qui précède que les relations entre texte et image dans *Le Juré* se situent à plusieurs niveaux. Faisant coexister deux substances sur un seul support, ce rapport *in praesentia* (cf. Vouilloux, 1994 : 16) est homogène quant à l'esthétique dont s'inspirent les deux arts : le fantastique réel. Défini comme transposition, la traduction d'un art en un autre s'effectue dans les deux sens : du texte à l'image et de l'image au texte. De même, on remarque une certaine cohérence au niveau de la place des transpositions dans les structures profondes de la pièce. Il semble donc qu'il y ait tous les éléments nécessaires pour qu'on puisse parler de la correspondance des arts : l'influence réciproque de deux arts, le passage d'un système de signes à un autre, la coprésence des éléments de deux arts dans la même œuvre (Głowiński, 1998 : 262). Et pourtant, on remarque en même temps les éléments qui font que cette relation n'est pas intrinsèque ou inhérente : la séparation des deux arts dans le mode de la présentation, le niveau d'interaction polémique entre texte et image, le différent degré d'ancrage des transpositions dans le texte. D'ailleurs, l'édition du monodrame de 1904 dont les planches ont été enlevées, le montre très bien. Il reste à savoir dans quelle mesure la correspondance des arts que font le texte et l'image dans *Le Juré* parle aux sens et à l'esprit du lecteur/spectateur.

Bibliographie

- Bacou, R. s.d. [1956]. *Odilon Redon. T. 1, La vie et l'œuvre : point de vue de la critique au sujet de l'œuvre*. Genève : Pierre Cailler.
- Gamboni, D. 1989. *La Plume et le Pinceau*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Głowiński, M. 1998. *Słownik terminów literackich*. Wrocław-Warszawa-Kraków : Ossolineum.
- Jirat-Wasiutyński, V. 1992. The Charcoal Drawings of Odilon Redon. In : *Drawing : Masters and Methods. Raphaël to Redon*. London : Diana Dethloff, pp. 145-158.
- Picard, E. 1887. *Le Juré*. Bruxelles : Éditions de Mme Vve Monnom.
- Picard, E. 1904. *Le Juré*. Bruxelles : P. Lacomblez et F. Arcier.
- Sandström, S. 1955. *Le monde imaginaire d'Odilon Redon*. Lund : CWK Gleerup.
- Sarlet, C. 1992. *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*. Bruxelles : Éditions Labor.
- Souriau, É. 1950. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris : Flammarion.

Stead, E. 1997. Images signées Odilon Redon pour textes belges. In : *France - Belgique (1848-1914). Affinités - Ambiguïtés*, Bruxelles : Éditions Labor, Archives et Musée de la Littérature, pp. 211-231.

Torre, E. de la, *Rôle joué par le « fantastique réel » dans un monodrame de Picard: Le Juré*. Franconia [en ligne] 1998. Disponible à l'adresse : <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29500712>> ISSN 1132-3310, [consulté le 2 mars 2013].

Ubersfeld, A. 1996. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin.

Vouilloux, B. 1994. *La Peinture dans le texte*. Paris : CNRS Éditions.

Zbierska-Mościcka, J. 2006. « L'esthétique symboliste selon Charles Van Lerberghe ». *Écho des Études Romanes*, n° 1/2006, pp.67-78. [en ligne] Disponible à l'adresse : http://www.eer.cz/files/eer_II-1-06-zbierska-moscicka.pdf, [consulté le 2 mars 2013].

Notes

1. La légende ne décrit pas l'image, elle la suggère, l'appelle (Bacou, sd : 69).
2. Dans son article Images signées Odilon Redon pour textes belges (voir la bibliographie), Evaghélia Stead parle d'un possible emprunt du terme employé par Picard au Peintre de la vie moderne de Baudelaire.
3. Cf. aussi Stead, 1997 : 214.
4. the power of the rich blacks, strong shapes and textured surfaces of a planographic print (Jirat-Wasiutyński, 1992 : 156)
5. hallucinatory surrogate (Jirat-Wasiutyński, 1992 : 156).