

Judyta Niedokos

EXPRIMER, PROVOQUER, CONJURER.
(FAIRE) CONNAÎTRE LES ÉMOTIONS
À TRAVERS L'ICONOTEXTE

«Présence d'une image visuelle convoquée par le texte» (Louvel, 1997 : 489, notes) l'iconotexte donne lieu au dialogue de l'écrit et du pictural. Cette dialectique se traduit par une forme spécifique de description, à caractère pictural, où des dispositifs techniques tendent à saturer le texte d'effets plastiques. Ainsi, l'iconotexte signale ses cadres par le changement de régime, la disposition graphique du texte sur la page et la présence du titre, tandis que les déictiques visent à rendre l'ici et maintenant de l'image décrite. A l'instar d'une toile regardée ou peinte, le texte est donné à voir d'un lieu stratégique du descriptif d'espace tout en passant par le regard du descripteur-voyeur qui met en place la focalisation. A côté des marqueurs du cadrage apparaissent des formes verbales qui figent le temps auxquelles s'ajoute le lexique technique concernant les couleurs, la lumière, la forme, la perspective, les dimensions et d'autres caractéristiques propres à l'image¹. La saturation forte ou faible de ces indicateurs décidera de la place du texte dans la hiérarchie de la picturalisation (cf. Louvel, 2001 : 175-189).

La description à caractère pictural est très fréquente chez Maurice Maeterlinck et Michel de Ghelderode dans la mesure où leurs pièces de théâtre, d'ailleurs comparées à différentes toiles de peinture à maintes reprises, abondent en tableaux-en-texte de longueur inégale et de degré varié de saturation picturale. Or, il est fort rare que ceux-ci soient neutres et privés de charge émotive. Tout au contraire, le plus souvent il s'agira de l'iconotexte à connotation tonale, faisant appel à des émotions, quelle que soit l'acceptation de ce dernier terme :

¹ Pour savoir plus sur les marqueurs du pictural voir : L. Louvel, «La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte», in : *Poétique*, novembre 1997, n° 112, p. 475-490.

celle d'un « état de conscience complexe, [...] brusque et momentané, accompagné de troubles physiologiques »² ou bien celle d'un état affectif, proche de la notion de *sentiment*. Ainsi, le descripteur-voyeur transmettra à travers / dans le pictural une charge émotionnelle qui influencera le descripteur-spectateur. C'est dans cette perspective qu'il nous paraît intéressant d'envisager l'iconotexte pour savoir quelles fonctions il peut remplir non seulement au niveau de la communication des émotions au lecteur-spectateur mais avant tout au niveau des relations entre les personnages.

Le premier rôle que tient la description picturale dans le contexte des émotions pourrait se résumer dans le mot *exprimer*. Tel est le cas du *Jardin des Plaisirs Terrestres* de Jérôme Bosch dépeint dans *L'école des bouffons* (1937). L'iconotexte fait ici connaître différents états affectifs des personnages sans que les sentiments soient pourtant l'objet de la description elle-même avec toutes leurs complexité et nuances, car elle s'arrête de par sa nature sur une image visuelle, se focalisant donc sur les personnes, les scènes et le lieu. C'est la connotation tonale du tableau décrit qui évoque tel ou tel sentiment. Donnant à voir l'humanité qui « avec [une] tristesse farouche s'appliquait au plaisir, sous un ciel sans lumière, sans air, dans une vallée sans issue », à côté des anges enflammés, des « poissons volants et des cigognes chargées de marionnettes diaboliques », l'image est aux confins d'une vision apocalyptique où « l'enfer envahit le ciel » (*L'école des bouffons* : 305). Cette *ekphrasis* reflète l'état d'âme de Foliai qui, triste et veule, est abattu par un mal d'être, pressentant sa vie menacée. L'image devient donc pour le personnage-descripteur le moyen d'extérioriser les sentiments éprouvés, de les manifester à travers la description d'une oeuvre d'art dont le poids émotif correspond à ses propres émotions. De même, les quelques réflexions sur la destinée de l'homme que Foliai déduit de la peinture révèlent aussi son intérieur influencé par le monde sombre, inquiétant et maudit, peuplé, à l'instar du tableau, de nains difformes qui préparent la mort de leur maître. Notons à côté que le tableau constitue également un commentaire aux événements scéniques qui le précèdent immédiatement – la volupté feinte des bouffons cachés dans un catafalque, et une annonce des émotions à venir : la concupiscence affectée d'un bouffon-acteur et la colère du Foliai-spectateur³.

Si l'iconotexte sert à exprimer les émotions, c'est aussi dans la mesure où il les fait connaître par le langage⁴, les représente. Dans *Barrabas* (1928), une autre pièce de Michel de Ghelderode, l'univers réagit à la mort du Christ sur la croix

² *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993.

³ Le tableau « préfigure, a contrario – mais dans la logique bouffonne et la fantasmatique ghelderodiennes – l'épouvantable scène de refus de consommer l'acte de chair de Veneranda », Quaghebeur, 2003, p. 163.

⁴ Cf. *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris 1993.

comme si, pareil à un homme, il était bouleversé par de fortes émotions. Le Guetteur en rend compte dans une *hypotypose* parsemée tout au long du troisième acte. Il traduit en image-en-texte ce que le monde personnifié est censé vivre : « Se déroule-t-il un drame dans les nuées comme il s'en déroule un sur la terre ? » (*Barrabas* : 138). En effet, la description dresse l'inventaire de verbes illustrant différentes manifestations des émotions et leurs conséquences physiologiques. Ainsi, la ville tantôt « gît prostrée », tantôt est secouée de spasmes, la foule râle et clame, « le soleil défaille » pour céder la place à la lune blafarde au-dessus du sol grondant. Le Calvaire s'empourpre et hurle « de peur, de joie » (*Barrabas* : 138-144), seul le Crucifié est immobile dans son agonie lente qui se répand sur l'univers :

Le GUETTEUR : Les ombres de la croix gisent sur les campagnes, sur les mers, sur la vastitude. La croix fait des signaux de la détresse. Et le monde étouffe. Et les ténèbres grincent. Et la montagne devient livide. Et les caves des Enfers fermentent... (*Barrabas* : 143).

L'*hypotypose* de la pièce joint en soi une autre fonction de l'iconotexte encore, celle de *provoquer* les émotions. En effet, l'agonie du Christ suscite des émotions chez les personnages qui regardent cette image, la commentent et la confrontent aux événements passés. Contrairement au Guetteur qui, par ses questions et exclamations exprime beaucoup plus les états affectifs des autres que les siens, c'est Madeleine que nous voyons en proie à des émotions pénibles, épuisée par la scène du supplice au point de vouloir s'enfuir. Lorsque l'iconotexte cède la place au récit qu'elle fait relatant aux apôtres le chemin de la Croix et la crucifixion du Christ, la femme avoue prendre part à la souffrance de son maître, « tout en s'identifiant pleinement au mourant » (Autrand, 1984 : 145) si bien que « [s]on amour exulte » (Autrand, 1984 : 141). Avec l'image ressurgie dans le texte, le personnage est amené à formuler son désir du bonheur :

LE GUETTEUR : [...] Pourquoi, femme, attends-tu qu'il meure ?

MADELEINE : Parce qu'alors je m'éveillerai, je pourrai l'aimer comme il faut que je l'aime, dans l'absolu. Oh ! qu'il meure... (Autrand, 1984 : 143-144).

Quant aux apôtres, c'est dans le refus constant de regarder le tableau du Calvaire que s'exprime leur peur. Pris entre regret et désespoir, ils se laissent convaincre pour interpeller le nom de Jésus, pour finir par fuir l'image de l'agonie et sauver leur vie, poursuivis par les reproches acerbes de Madeleine.

Sire Halewyn (1934) comporte aussi des images-en-texte qui font naître des sentiments. Le drame s'ouvre sur la description des alentours du château

d'Ostrelande: du haut des remparts, le capitaine Godfrund et le soldat Iwyn dépeignent la plaine et la cour: dans ce paysage où « la lumière baisse » et « la plaine s'assombrit » (*Sire Halewyn*: 91), les gens ne vivent que pour mourir. L'immobilité du panorama observé n'est dérangée que par « les nuages venus de la mer » et « les oiseaux criards ». Le ciel inquiet ne parvient pourtant pas à dominer le silence tout-puissant qui est « plus lourd que l'armure ». Ceci fait que le service sur les murs de ce pays muet et sombre fait penser Iwyn à « la garde sur un sépulcre » et est considéré « plus dur pour l'âme que pour le corps » (*Sire Halewyn*: 92). La tonalité du tableau est encore complétée par le portrait de la jeune comtesse Puremelende, « blanche et blonde, frêle comme le lys blanc, comme l'épi blond. Et violente » (*Sire Halewyn*: 92-93). Semblable à la neige, elle est une sauvage qui, les premiers flocons de neige tombés, part à cheval, les « cheveux au vent, dans une course insensée » (*Sire Halewyn*: 93). Cet iconotexte initial de la pièce est pointé de quelques lumières jaunes qui marquent les fenêtres du château et d'un bourg voisin. C'est leur attirance réciproque qui, dans ce drame imprégné d'érotisme (cf. Beyen, 1974: 68), signale l'envoûtement amoureux de Puremelende, séduite par le charme maléfique du Sire Halewyn.

L'iconotexte évoque donc des sentiments négatifs chez le personnage-descripteur-descriptaire à l'instar du lecteur-descriptaire à qui le fragment sert encore de pierre de touche de l'atmosphère du texte et d'annonce du conflit futur.

Le fragment pictural de la scène VI s'ajoute aux descriptions qui expriment la « coloration » tonale du texte, tout en confirmant leur principe de fonctionnement. Lorsqu'Halewyn et ses quatre soldats caractérisent le paysage de la plaine nocturne, ils décrivent la potence avec les sept vierges pendues « que la lune fait mûrir » (*Sire Halewyn*: 105). Chez Ghelderode, l'iconotexte mettra donc en relief certains éléments de l'image qui, du fait de leurs nature, destination, emploi ou provenance, participeront à construire l'ambiance du monde présenté, son fond affectif, tout en laissant au lecteur-descriptaire le soin de nommer les sentiments évoqués. La même fonction sera remplie par les moyens lexicaux employés pour tracer le tableau: adjectifs, compléments, comparaisons, substantifs renverront aux notions connotant différents sentiments. Si le pays du Sire Halewyn est « fourré d'épaisse neige » dominé par « une énorme lune de mauvaise mine » et de clarté morte, que bornent un château « hérissé comme un porc-épic », la forêt « où l'on ne trouve que du bois de verge et des oiseaux pourris » (*Sire Halewyn*: 104) et enfin l'arbre du gibet avec les sept « nèfles de carne » (*Sire Halewyn*: 105), le tableau peint fait naître chez le lecteur-descriptaire l'hostilité, l'angoisse, la menace ou le malaise. Ce qui est intéressant de remarquer ici, c'est le décalage entre la réaction affective supposée du lecteur-descriptaire typique et celle des personnages-descripteurs-descriptaires. En jugeant cette image admirable et merveilleuse, ces hommes de main définissent leur rôle dans l'histoire racontée.

Le Cavalier bizarre (1920) est une pochade de Ghelderode qui est entièrement construite autour de l'iconotexte. Bouclant la pièce, la description à caractère pictural est la source des réactions émotionnelles des personnages, ce qui constitue le noyau de l'action. Enfermé dans les cadres d'une fenêtre ogivale, focalisé par le Guetteur hissé sur une table, le tableau est dévoilé peu à peu aux personnages-descriptaires, impatients de connaître les détails et le tout. Si les attributs du cavalier bizarre, son maintien imposant, sa grandeur extraordinaire ainsi que celle de son cheval paré de grelots et de cloches, entraînent des questions et commentaires pleins d'étonnement et de défiance, si le jeu des couleurs rouge, or et pourpre sur « la plaine crépusculaire » (*Le Cavalier bizarre*: 16) impressionne le descripteur lui-même, c'est la découverte de l'identité du personnage éponyme qui est décisive pour que les émotions puissent éclater.

LE GUETTEUR: La Mort! très fatiguée de soi, la mâchoire en exergue, un poing à la hanche, sa faux en bandoulière, bottée de cuir blanc, drapée dans un manteau déchiqueté et semé de petites croix d'argent (*Le Cavalier bizarre*: 18).

La description que le personnage en donne fera penser inévitablement à certaines représentations de la mort communes pour la tradition picturale, comme le note Roland Beyen: « Elle sort du *Triomphe de la Mort* de Breughel, des danses macabres du Moyen Âge finissant, des caves de marionnettes » (Beyen, 1974: 15). Cependant, il est important de noter que la véritable réaction émotionnelle que provoque l'image est différée, étant remplacée par une autre: alors que le Guetteur cherche à inciter les vieillards à un pieux repentir, les habitants de l'Hôtel à l'enseigne du Bon Dieu manifestent une insouciance provocante pour s'adonner finalement à une danse frénétique. Cette fête improvisée, « la macabrée », le « quadrille de moribonds » (Beyen, 1974: 19) portent à son paroxysme la joie délirante de ceux qui se moquent de la mort. Or, cet excès d'émotions n'est qu'une façon de conjurer la peur qui finit par s'emparer des vieillards. Leurs réactions s'inscrivent dans le ton grotesque de la pièce tout entière: le repentir se transforme en licitation des péchés, l'attente de la Mort est accompagnée de « quelques gémissements, quelques jurons, quelques sanglots, quelques bouts de litanies, sous les couvertures et sous les lits. La pétarde d'une foirade aussi » (Beyen, 1974: 22). Cette alternance de joie et de peur est accomplie par le tableau qui clôture la pièce: le cavalier bizarre s'en allant, le corps d'un nouveau-né dans les bras, les vieillards de l'hospice célèbrent la vie dans une danse macabre au son de l'accordéon, pareils à des marionnettes.

A ce groupe des textes à voir qui provoquent des émotions chez les personnages-descriptaires, il faudrait en ajouter encore un dont le principe de fonctionnement diffère des précédents. Il s'agira cette fois-ci d'une pièce de

théâtre de Maurice Maeterlinck intitulée *La Princesse Maleine* (1889). Dans la scène IV du premier acte le lecteur-spectateur découvre la princesse Maleine, accompagnée de sa nourrice, enfermée dans une tour pour avoir désobéi à son père. L'image survient dans le texte lorsque la Nourrice parvient à enlever une pierre du mur de la tour. A partir de ce moment-là, il s'agit pour les personnages de retrouver dans le tableau observé le panorama connu du pays natal. Or, les éléments attendus du paysage en sont absents : c'est en vain que les deux femmes essayent de revoir la ville, le château, le beffroi, les moulins des prairies, les maisons et les clochers du village. Ce qu'elles découvrent c'est la vue sur le pays ravagé par la guerre. La Nourrice s'exclame :

LA NOURRICE : Aussi loin qu'on peut voir tout a brûlé ! Toute la ville n'est plus qu'un tas de briques noires. Je ne vois plus que les fossés pleins de pierres du château ! Il n'y plus un homme ni une bête dans les champs ! Il n'y a plus que les corbeaux dans les prairies ! Il ne reste plus que les arbres ! (*La Princesse Maleine* : 31).

Dans ce cas-là, les émotions se produisent à cause de la dissonance entre l'image que les personnages espéraient voir et celle qu'ils ont vue. Ce qui plus est, le lecteur-spectateur peut assister ici à une succession de différents états affectifs : l'accablement et le courroux lorsque la Nourrice supporte péniblement l'enfermement dans la tour reprochant à la princesse son insolence, l'impatience teintée d'enthousiasme ensuite, quand la pierre cède difficilement dans les mains blessées de la vieille servante, la peur encore, car les femmes, contrairement à leur attente, sont aveuglées par l'éclat du soleil, et enfin, l'étonnement mêlé d'effroi au moment où l'image aura été regardée. Par ailleurs, cette dernière émotion augmente graduellement au fur et à mesure que les prisonnières constatent le manque d'un tel ou tel élément du paysage gardé dans leur mémoire, notant en revanche les dévastations de la guerre. Aussi, parlerons-nous ici de l'iconotexte « à affectivité croissante ». Or, autrement que Ghelderode, Maurice Maeterlinck colore son tableau-en-texte d'émotions non pas par la présence d'objets signifiants ou par la connotation d'un tel mot ou tel autre, mais par la répétition des énoncés où une phrase exclamative reprend la question qui la précède (ou à l'envers) à l'instar d'un écho.

MALEINE : Il n'y plus de maisons le long des routes !

LA NOURRICE : Il n'y plus de maisons le long des routes ?

MALEINE : Il n'y plus de clochers dans la campagne !

LA NOURRICE : Il n'y plus de clochers dans la campagne ?

MALEINE : Il n'y plus de moulins dans les prairies !

LA NOURRICE: Plus de moulins dans les prairies!

MALEINE: Je ne reconnais plus rien! (*La Princesse Maleine*: 29-30).

La teinte émotionnelle de l'iconotexte vient de la notation de l'absence d'un item ou la constatation d'un dégât, formulées dans des phrases courtes, répétées, souvent coupées, auxquelles s'ajoutent des interjections et des apostrophes.

Conformément donc à l'esthétique symboliste, ce théâtre de l'inexprimé (cf. Descamps, 1986) suggère beaucoup plus l'émotion qu'il ne la nomme, les termes désignant un sentiment n'apparaissant que fort rarement. Dans ce qu'ils ne prononcent pas, dans ce qu'ils taisent, les personnages laissent pressentir l'émotion annonçant la fatalité et contribuent par là-même à faire sentir le troisième personnage qui naît de la vie véritable, de l'Invisible, et qui est la mort (cf. Michaud, 1994).

Dans ce groupe d'iconotextes analysés jusque-là, les émotions apparaissent chez les personnages-descriptaires comme suite, conséquence de la présence ou de la découverte d'une image sans qu'il y ait une intention de la part du descripteur de provoquer un état affectif. Or, il serait intéressant maintenant d'examiner le cas où l'image décrite est volontairement la cause d'une réaction émotionnelle. Il s'agira cette fois-ci de revenir à *L'école des bouffons* de Michel de Ghelderode. Dans la scène VII de ce drame, le lecteur-spectateur peut retrouver, en appliquant toujours les critères établies par Liliane Louvel, l'image qui fait partie du spectacle préparé par les bouffons apprentis à leur maître Folia. En effet, la farce jouée donne à voir le portrait de la plus belle ménine de la cour d'Espagne. Enfermée dans les cadres des courtines rejetées de l'alcôve, l'image met en scène Vénérande immobile,

un lourd chapelet serré contre elle. Sur le bras gauche, elle porte une gerbe de lys. Dans son opaque chevelure cuivrée, éclate un diadème diamantin. Vêtue de moire bleue parsemée de perles, sa robe forme une gaine rigide qui lui donne le style morbide d'un mannequin, de quelque somptueuse momie. Un manteau de dentelles noires la recouvre, des épaules aux pieds. Son masque a le teint de la cire (*L'école des bouffons*: 320).

Notons que l'émergence de ce tableau dans le texte de la pièce est préparée par les émotions du bouffon Bifrons alias Folia II. Dominé par le désir longtemps caché, le nouveau marié réclame la présence de son épouse pour consommer le mariage et assouvir ses convoitises, mais face au manque de réponse de derrière les rideaux où est censée l'attendre Vénérande soumise, il se met en colère, est saisi d'angoisse et se désespère. Le silence précède l'apparition du portrait que le texte fera durer encore jusqu'à ce que la ménine – jouée

par Horrir – ne commence à parler. Avant que cela se produise, le tableau est peu à peu détruit par le Bifrons-acteur qui arrache les attributs de madone en manifestant son courroux. Or, comme l'image fait partie d'un jeu improvisé par les bouffons, il importe bien évidemment de faire la distinction entre les réactions émotionnelles des acteurs et celles du spectateur visé qu'est Folia. Autant les premières sont feintes et artificielles, autant le vieux maître est réellement surpris, saisi, aussi bien par le spectacle que par le portrait que prépare l'apparition sur la scène de Vénérande, fille défunte de Folia. Car c'est au fond le but visé : saisir par les émotions, les imposer, bouleverser, provoquer une vive agitation, l'émoi, l'irritation, pour, en conséquence, abattre. Rappelons que, contrairement aux attentes des bouffons apprentis, l'excès des émotions négatives permet à Folia de se relever de son accablement, de puiser de la cruauté de ses élèves la sienne et d'y retrouver sa force.

Revenons à présent à Maurice Maeterlinck pour examiner dans la perspective adoptée sa pièce de théâtre intitulée *Intérieur* (1894). Pour commencer, il faut souligner la présence constante du tableau auquel sont confrontés les descripteurs-spectateurs se trouvant au premier plan. Les fenêtres éclairées d'une maison laissent voir une famille plongée dans une veillée tranquille. Le hiératisme des personnages focalisés s'ajoute ici à leur mutisme, tandis que l'enfermement de l'espace dans lequel ils demeurent est indiqué par l'iconotexte : l'arrière du tableau est clos par les murs consolidés des verrous des portes et des barreaux des fenêtres. En plus, la famille est observée sans pouvoir voir ses spectateurs qui sont cachés dans l'obscurité du soir et des grands arbres. Aussi, étant à l'abri de l'espace pictural est-elle également à l'abri des émotions qui se préparent à son insu. Ignorant la mort de leur fille et soeur, trouvée morte dans un fleuve, les personnages du tableau offrent l'image de sérénité à ceux qui connaissent déjà la mauvaise nouvelle, les observent et craignent de leur en faire part. En effet, aussi longtemps que l'image restera intacte, les émotions ne se manifesteront pas. C'est pourquoi les personnages descripteurs-spectateurs feront durer l'image le plus longuement possible pour ne pas permettre au désespoir d'éclater. Par conséquent, nous parlerons ici de la troisième fonction que l'iconotexte peut remplir face aux émotions : il s'agira cette fois-ci de les *conjur*er, de les écarter en gardant l'intégralité du tableau. Pourtant, il faut remarquer que, tout en garantissant la sécurité aux personnages de dedans, le triptyque des fenêtres influe aussi sur ceux qui le contemplant de dehors. Saisis par la quotidienneté silencieuse et paisible de la famille, ceux-ci se voient tour à tour découragés et n'osent pas la troubler.

MARIE: On dirait qu'elles prient sans savoir ce qu'elles font...

L'ÉTRANGER: On dirait qu'elles écoutent leurs âmes... *Un silence.*

MARIE: Grand-père, ne le dites pas ce soir!...

LE VIEILLARD: Vous voyez que vous perdez courage aussi... Je savais bien qu'il ne fallait pas regarder (*Intérieur*: 190).

Si les focalisateurs feront donc durer le tableau c'est dans la mesure où ils refuseront d'entrer dans son espace dont l'ambiance les influence et intimide. Et lorsqu'un élément de l'extérieur pénètre dans l'intérieur éponyme, le tableau cesse progressivement d'exister: le silence cède à la conversation observée, le hiératisme à l'agitation, la veillée tranquille fait place aux pleurs, l'espace mis à plat prend de la profondeur en s'ouvrant sur les deux côtés pour se vider des personnages, seul un «enfant continue de dormir paisiblement dans le fauteuil» (*Intérieur*: 199).

Pour conclure, nous avons proposé ici «la lecture picturale» de quelques textes bien connus du point de vue des émotions qui s'y manifestent. On voit par ce qui précède que l'iconotexte chez Michel de Ghelderode et Maurice Maeterlinck fait connaître les émotions en remplissant une triple fonction: il sert à les exprimer dans la mesure où il constitue un moyen pour extérioriser les sentiments d'un côté et pour les communiquer de l'autre; ensuite, l'image-en-texte s'avère se prêter particulièrement bien à provoquer des états affectifs chez les personnages, que ce soit intentionnellement ou pas; finalement, le texte à voir peut conjurer les mauvaises émotions, son espace étant une garantie de *status quo* émotionnel et une protection contre l'intervention de l'extérieur.

BIBLIOGRAPHIE

- AUTRAND M. (1984), «Le théâtre de Michel de Ghelderode», in: GHELDERODE M. de, *Barrabas / Escorial*, Bruxelles: Labor.
- BEYEN R. (1974), *Ghelderode*, Paris: Seghers.
- DESCAMPS M. (1986), *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles: Labor.
- GHELDERODE M. de (1950), «Sire Halewyn», in: *Théâtre I*, Paris: Gallimard.
- GHELDERODE M. de (1952), «Le Cavalier bizarre», in: *Théâtre II*, Paris: Gallimard.
- GHELDERODE M. de (1953), «L'école des bouffons», in: *Théâtre III*, Paris: Gallimard.
- GHELDERODE M. de (1957), «Barrabas», in: *Théâtre V*, Paris: Gallimard.
- LOUVEL L., «La description "picturale". Pour une poétique de l'iconotexte», *Poétique*, novembre 1997, n° 112.
- LOUVEL L., «Nuances du pictural», *Poétique*, avril 2001, n° 126.
- MAETERLINCK M. (1979), «Intérieur», in: *Théâtre complet*, Paris-Genève: Ressources.
- MAETERLINCK M. (1979), «La Princesse Maleine», in: *Théâtre complet*, Paris-Genève: Ressources.
- MICHAUD G. (1994), *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris: Nizet.
- QUAGHEBEUR M. (2003), «Le dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon», in: GHELDERODE M. de, *Le soleil se couche. L'école des bouffons. Lecture de Marc Quaghebeur*, Bruxelles: Labor.

