

**Le temps est un songe, ou le cauchemar
expressionniste d'Henri-René Lenormand**

Dr. Basma Mohamed Mohamed Saïd
Maître de conférences au département de
Français à la Faculté de Pédagogie de
l'Université d'Ain-Shams

Résumé

Cet article examine *Le Temps est un songe* à travers le prisme de l'expressionnisme, en conjuguant l'analyse du texte dramatique et de la mise en scène de Jean-Louis Benoît. Les personnages apparaissent comme des figures oscillantes entre archétype et fantôme, et l'espace scénique se déploie comme une topographie du cauchemar, où l'onirisme règne en maître absolu. La mise en scène, avec ses choix plastiques et son minimalisme pesant, ne se contente pas d'accompagner le texte ; elle prolonge et affirme l'esthétique expressionniste, en transformant la scène en un espace distordu où l'homme vacille et où théâtre et vertige se confondent.

Mots-clés : Expressionnisme, Cauchemar, Henri-René Lenormand, Scénographie, Théâtre, dédoublement

الملخص

يتناول هذا المقال مسرحية *الزمن حلم* لهنري-رينيه لونورمان من خلال منظور المدرسة التعبيرية، مع تحليل يزاوج بين النص الدرامي وخيارات الإخراج التي تبناها جان-لويس بينوا. هذه الدراسة تظهر الشخصيات ككيانات متأرجحة بين كونهم أنماط متحجرة و أشباح لاهثة، بينما يتكشف الفضاء المسرحي كطوبوغرافيا للكابوس، حيث تكون الكلمة العليا للحلم. ولا تكتفي الإخراجية بمرافقة النص بل تعززه وتؤكد جماليته التعبيرية، مما يحول الخشبة إلى عالم يترنح فيه الإنسان ويتحول المسرح إلى متاهة داخلية.

"Il n'est peut-être pas prudent de demander à la vie autre chose qu'un demi-sommeil¹."

En guise d'introduction

Henri-René Lenormand, étoile filante du théâtre français de l'entre-deux-guerres, a connu de son vivant un succès étincelant avant de se vautrer définitivement dans une pénombre presque insondable. Dramaturge prolifique, il fut joué par les plus grands metteurs en scène de son époque, tels que Reinhardt, Baty ou les Pitoëff, et ses pièces ont été traduites et représentées bien au-delà des frontières françaises. Pourtant, aujourd'hui, son nom n'est que rarement convoqué dans les manuels de théâtre, et son œuvre, qui n'a pas été rééditée depuis sa mort en 1951, est éclipsée par celle de Claudel ou des auteurs du théâtre de l'absurde comme Ionesco et Beckett. Cette invisibilité, paradoxale au regard de sa renommée passée, soulève une question essentielle : pourquoi le théâtre de Lenormand, si étonnamment moderne dans son exploration des angoisses humaines, dans son investigation des questions intemporelles comme la relativité du temps, le poids de la fatalité et l'influence du climat sur le psychisme des individus, a-t-il été relégué aux recoins nébuleux du firmament littéraire ?

Au fait, le contexte historique et artistique de l'entre-deux-guerres pourrait partiellement nous expliquer cette marginalisation.

¹ LENORMAND, Henri-René, *Le Temps est un songe* suivi de *Les Ratés*, L'Avant-scène théâtre, numéro 1235-1236 – 1^{er} Janvier 2008, p.15.

Marquée par une quête éperdue de sens, meurtrie par un traumatisme collectif issu de la Première Guerre mondiale, cette période précaire de l'Histoire a vu émerger des dramaturgies dont le souci primordial, pour ne pas dire exclusif, était d'examiner le chaos existentiel et spirituel de l'homme. Or, alors que certains auteurs, comme Claudel ou Giraudoux, ont tenté d'insuffler une verve spirituelle ou poétique au désarroi de leur époque, Lenormand, lui, avec une écriture souvent jugée austère, intransigeante et surtout inclassable, a choisi de plonger dans un théâtre de la noirceur, où il se délecte à scruter - sans complaisance aucune - les méandres les plus ténébreux de l'âme humaine sans offrir la moindre lueur spirituelle, la moindre promesse de rédemption. *"Ce rejet féroce et buté de ne pas vouloir chanter avec les autres l'air du temps, note à juste titre le metteur en scène Jean-Louis Benoit, font de Lenormand un homme rare, donc exclusif. Et exclu²."*

À dire vrai, ce refus de concession, associé à un engouement pour des occultismes, comme entre autres l'hypnose et la métempsychose, et une fascination sans bornes³ pour les théories de Freud, que notre écrivain a découvert lors d'un séjour en Suisse

² BENOIT, Jean-Louis, *Le Grand oubli*, p.3. in https://www.nta-angers.fr/nouveau/dossiers/le_temps.pdf

³ Lenormand, Henri-René, L'inconscient dans la littérature dramatique (fragment d'une allocution prononcée au « Club du faubourg »). Article paru dans la publication « Le Disque vert », (Paris-Bruxelles), deuxième année, troisième série, numéro spécial « Freud », 1924, p. 70-76. In <https://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/h-r-lenormand-linconscient-dans-la-litterature-dramatique-fragment-dune-allocation-prononcee-au-club-du-faubourg-article-paru-dans-la-publication-le-disque-vert>.

entre 1916 et 1917 et dont les idées à l'époque étaient méconnues à l'Hexagone, pourraient expliquer le progressif désintéressement du public et des critiques français, lesquels ont perçu son œuvre comme trop avant-gardiste ou trop hermétique.

En effet, le pessimisme et le fatalisme excessifs qui caractérisent les pièces de Lenormand peuvent les rendre indigestibles pour certains publics. C'est que ses œuvres reposent souvent sur des thèmes de suicide, d'embrouillement mental et identitaire, mais surtout de l'impossibilité tragique d'échapper à un sort macabre tracé d'avance, encore Jean-Louis Benoît renchérit-il : "*il n'y a pas une seule pièce de Lenormand qui ne s'achève dans le découragement*⁴." Des thématiques qui, bien qu'elles fussent en vogue à l'époque, avaient perdu de plus en plus en popularité, mais surtout en éclat, à mesure que de nouvelles esthétiques dramatiques, telles que le surréalisme, l'absurde ou encore l'existentialisme ont pris le relais pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

Or, au-delà de ces considérations historiques et littéraires, la singularité du théâtre de Lenormand n'en demeure pas moins interpellant. *Le temps est un songe*, l'une de ses œuvres les plus emblématiques, se distingue par son exploration subtile et singulière de sujets intemporels comme la temporalité, l'inconscient, l'onirisme et la fatalité. Là, nous ne pouvons pas ne

⁴ BENOIT, Jean-Louis, op.cit., p.3.

pas nous attarder sur l'affinité entre le titre de la pièce de Lenormand et ceux d'œuvres antérieures comme *Le songe* (1901) d'August Strindberg ou encore *La vie est un songe* (1635) de Pedro Calderón de la Barca. De facto, le choix du mot "songe" dans ces titres n'est pas fortuit, puisque ces trois œuvres recèlent, tout comme celle de Lenormand, une investigation des frontières incertaines séparant l'illusion de la réalité.

Le Temps est un songe, une œuvre expressionniste ?

À notre sens, ce théâtre, parfois qualifié de « *théâtre du gouffre*⁵», semble trouver un écho direct dans l'esthétique expressionniste, un courant artistique qui privilégie la subjectivité et la projection des conflits intérieurs sur la scène. De fait, le choix de l'expressionnisme comme cadre d'analyse pour *Le temps est un songe* s'impose presque naturellement, tant l'esthétique de ce courant résonne parfaitement avec les motifs et les thématiques chers à Lenormand. L'expressionnisme, né dans les arts plastiques au début du XX^e siècle, émerge comme une réponse artistique aux bouleversements sociaux, politiques et psychologiques de l'époque⁶. Faisant fi des conventions réalistes et naturalistes, ce mouvement cherche à visualiser l'invisible : les états d'âme, les angoisses existentielles, et les luttes intérieures de l'homme moderne. En peinture, des artistes comme Edvard Munch ou Egon

⁵ Idem.

⁶ Cf., NEVEJAN, Geneviève. *Sur l'expressionnisme*. In: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°37, janvier-mars 1993.

Schiele traduit cette quête par des distorsions, des exagérations⁷ visuelles et des couleurs criantes ; bref, des outils visant à externaliser les égarements et les déchirements internes des sujets représentés. Cette projection de l'intériorité vers l'extérieur devient rapidement un principe central, un leitmotiv de l'expressionnisme dans d'autres disciplines, notamment en littérature et au théâtre.

Au théâtre, l'expressionnisme trouve un terrain particulièrement fécond, notamment en Allemagne, où il s'impose comme une riposte au naturalisme et à son obsession pour l'objectivité et les détails concrets. Des dramaturges tels qu'August Strindberg, Frank Wedekind, Georg Kaiser ou Ernst Toller utilisent la scène comme un espace d'introspection subjective, où les fantasmes, les hallucinations et les déformations de la réalité prennent corps. Le théâtre expressionniste s'éloigne des intrigues linéaires⁸ et des personnages réalistes pour privilégier une dramaturgie où les figures humaines deviennent des archétypes ou des projections de conflits intérieurs, et où l'espace scénique se transforme en miroir de la psyché. L'expressionnisme théâtral ne cherche pas à représenter la réalité telle qu'elle est, mais telle qu'elle est perçue à travers le prisme des émotions et des tourments psychologiques ou mentaux.

⁷ Cf.: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0027/du-romantisme-a-l-expressionnisme-theatre-et-modernite-en-europe-au-xixe-siecle.html>

⁸ Cf., <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/expressionnisme/186008>

Autrement dit, l'expressionnisme, en tant que courant artistique et littéraire, se caractérise par une volonté d'aller au-delà de la représentation réaliste, rationnelle et objective du monde pour transpercer les couches invisibles de l'existence humaine, telles que l'inconscient, les angoisses inavouables et les questionnements existentiels qui taraudent l'homme depuis la nuit des temps. Il s'agit d'un théâtre où l'individu n'est plus un agent rationnel prenant en charge son destin, mais un minable pion luttant désespérément contre des forces qui le dépassent⁹, qu'elles soient psychologiques, sociales, ou métaphysiques.

Le temps est un songe, écrite en 1919, est l'une des pièces les plus représentatives du théâtre de Lenormand, alliant une réflexion sur la condition humaine à une veine onirique et dérangement. L'action se situe dans une demeure familiale en Hollande, où le retour du personnage principal, Nico déclenche une série d'événements marqués par des visions et des prémonitions, brouillant ainsi la frontière entre le rêve et la réalité. Au-delà de l'intrigue, c'est l'atmosphère cauchemardesque, accentuée par une angoisse omniprésente, qui confère à cette œuvre une place centrale dans l'étude du théâtre expressionniste. Dans *Le temps est un songe*, Lenormand s'écarte visiblement des conventions réalistes pour immerger ses personnages dans un univers oppressant, déstructuré, mais surtout baignant dans une irréalité

⁹Cf.,: <https://www.cinematheque.fr/expositionsvirtuelles/expressionnisme/exposition/cinem-a-expressionniste/origines3.php>

fantasmatique. Les personnages de la pièce, tels que Romée, Nico et Riemke, ne sont pas des êtres agissants ; ils apparaissent plutôt comme des silhouettes à peine ébauchées, des archétypes fêlés vidés de leur capacité d'action et obsédés par un passé qui ne cesse de revenir ou par un futur qui n'advient jamais.

Aussi Lenormand opte-t-il pour une structure dramatique qui reflète cette subjectivité : le temps est éclaté, passé, présent et futur se dissolvent dans un continuum fluide et déconcertant. Cette absence de temporalité linéaire, où une vision prémonitoire au début de la pièce engloutit toute velléité d'action dans une boucle inexorable, est typique de l'expressionnisme, qui privilégie une perception intérieure, subjective et distordue du temps plutôt qu'une chronologie objective.

Ce traitement de la temporalité représente une affinité particulière liant *Le temps est un songe* au *Songe* d'August Strindberg. Chez le dramaturge suédois, comme chez Lenormand, la temporalité devient floue, déroutante, abolissant les frontières entre les époques et embrouillant les événements. Dans ces deux œuvres, la scène n'envisage point de reproduire le réel, mais de transposer les perceptions altérées des personnages, où les souvenirs, les visions, et les prémonitions prennent le pas sur l'action tangible.

De plus, *Le temps est un songe* illustre une autre composante essentielle de l'expressionnisme : la distorsion de l'espace scénique. La maison familiale, entourée d'étangs et campée, on

dirait dans un no man's land, ne se contente pas de servir de décor réaliste, mais devient plutôt une extension de l'inconscient des personnages, un espace fantasmagorique où les angoisses, les visions et les illusions prennent forme. Cette fusion de l'espace scénique et de la psyché des protagonistes est un élément central du théâtre expressionniste où le décor agit souvent comme un miroir des états émotionnels.

De même, le langage de Lenormand, fragmenté et souvent elliptique, participe également à cette esthétique expressionniste. Les dialogues dans *Le temps est un songe* ne visent pas à établir entre les personnages une communication salvatrice, mais à verbaliser les hésitations et les non-dits qui les hantent, à favoriser les incompréhensions et les doutes qui les rongent. Ces silences, ces phrases inachevées et ces répétitions ne font qu'accroître leur solitude, leur enfermement et leur angoisse.

En effet, la vision de Romée, où elle prévoit la noyade tragique de Nico, rappelle les illusions et les cauchemars auxquels le théâtre strindbergien voue une affection particulière. Une parenté est également décelable avec Walter Hasenclever : le décor statique, les dialogues elliptiques et l'atmosphère d'attente lourde et oppressante chez Lenormand rappellent les drames expressionnistes du dramaturge allemand, tels que *Le Fils* ou *Antigone*. Ces deux dramaturges ont en effet de commun une profonde incursion dans les affres de l'âme humaine, ainsi que le

recours à des dialogues minimalistes et à des mises en scène épurées.

Force est de relever un autre détail rendant *Le Temps est un songe* particulièrement propice à une analyse expressionniste. La pièce est construite en tableaux et non pas en actes. Ceci présente une affinité notable avec le *Stationendrama* expressionniste. C'est un type de drame, caractérisé par une succession de "stations", de scènes autonomes traçant le cheminement spirituel ou psychologique du protagoniste¹⁰. Cette forme dramatique trouve son origine dans les récits médiévaux et a été adoptée par les dramaturges expressionnistes tels qu'August Strindberg, Peter Handke, entre autres, vu qu'elle "*illustre le mieux le drame qui se passe dans le psychisme du protagoniste*"¹¹.

Dans la pièce de Lenormand, chaque tableau fonctionne comme une entité indépendante, contribuant à une rhapsodie de pensées et d'émotions qui, ensemble, reflètent le chaos intérieur des personnages. Cette approche fragmentée fait table rase de la continuité narrative traditionnelle pour permettre une exploration plus profonde de l'intériorité de l'âme humaine, alignant ainsi l'œuvre avec les principes du *Stationendrama* et renforçant son lien avec le théâtre expressionniste.

¹⁰Cf., <https://educalingo.com/fr/dic-de/stationendrama>

¹¹ KACZMAREK, Tomasz, À la recherche de l'expressionnisme théâtral en France, in : <https://eer.cz/pdfs/eer/2006/01/07.pdf>, p.87.

Pourquoi le cauchemar ?

Passons maintenant à la notion de "cauchemar" figurant dans le titre de notre étude et qui renvoie non seulement à l'ambiance lugubre et oppressante de la pièce, mais aussi à sa portée onirique et introspective. Là, une brève halte étymologique s'impose afin de mieux saisir la pertinence du terme dans le contexte de notre recherche.

Le terme "cauchemar"¹² dérive de la combinaison de deux éléments étymologiques distincts. Le mot "cauche" a pour origine le latin *calcare*, signifiant "fouler" ou "écraser" et évoquant une sensation de pression ou d'oppression. Quant à "mar", il provient du germanique *mahr*, désignant un esprit nocturne malveillant qui, selon les croyances populaires, gît sur la poitrine des dormeurs pour les tourmenter pendant leur sommeil. Ainsi, étymologiquement, le "cauchemar" renvoie à l'image d'une entité oppressante qui écrase et étouffe sa victime endormie, engendrant à la fois des sensations d'angoisse et d'impuissance.

De fait, ces sensations d'étouffement et de malaise dans *Le Temps est un songe* ne peuvent pas passer inaperçues. Rappelons là que l'intrigue de notre pièce se déroule aux alentours de 1910, dans une vieille demeure hollandaise entourée d'étangs et de végétation dense. Riemke Van Eyden attend son frère Nico, de retour d'un long séjour en Indonésie. À son arrivée, Romée leur amie

¹² Cf., <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cauchemar>

commune et fiancée de Nico, est profondément "*bouleversée*¹³" : en passant près des étangs, elle a eu la vision d'un homme se noyant, une apparition qui ressemble étrangement à Nico. Cette vision hallucinatoire sème le désarroi et l'inquiétude parmi les protagonistes, installant une atmosphère d'attente angoissante, lourde et oppressante.

Au fil de la pièce, cette vision initiale agit comme une prophétie funeste, modifiant le cours des actions et des pensées des protagonistes et enfermant l'intrigue dans une structure circulaire et presque carcérale. Ils se retrouvent prisonniers d'une fatalité inéluctable, incapables d'échapper à ce sinistre destin qui semble déjà édicté et qui lentement, mais inexorablement, s'abat sur eux. Au fil des tableaux, les frontières entre le rêve et la réalité se volatilisent, plongeant les personnages dans un état sans cesse accru d'égarement et de léthargie morbide. Cette ambiance rappelle les sensations éprouvées lors d'un cauchemar, où l'individu est en proie à une force invisible et paralysante,. Ainsi, le choix du terme "cauchemar" reflète l'atmosphère étouffante et anxiogène de la pièce, où les protagonistes se débattent vainement contre des forces qui les dépassent.

C'est dans cette zone nébuleuse entre l'archétype figé et le fantôme vacillant, entre la forme et la désincarnation que s'érigent les personnages lenormandiens. Notre article se propose d'en

¹³ Cf., *Le Temps est un songe*, p.16.

sonder les contours, en les considérant comme des créations pleinement expressionnistes. Or, il serait réducteur d'aborder l'expressionnisme dans la pièce à travers la seule étude des figures humaines. Car, réitérons-le, l'expressionnisme, art pictural au premier chef, privilégie le primat du visible non comme imitation servile du réel, mais comme dénonciation de ses failles et de ses délires. De ce choix esthétique découle, de la part du dramaturge et du metteur en scène pareillement, un traitement scénique où l'espace devient bien plus qu'un décor : il est la visualisation plastique de l'inconscient, de ses angoisses, refoulements et fractures. Dans cette logique, l'interrogation des lieux dans *Le Temps est un songe* ne constituera pas un ajout périphérique, mais une nécessité méthodologique, tant la scénographie expressionniste agit comme un prolongement du drame psychique inscrit dans les corps et les voix. À propos de l'espace scénique, Céline Schmitt nous apprend que ce n'est point *"l'aire de jeu ou un simple support. Il a son éloquence propre et agit véritablement comme acteur"*¹⁴. C'est pourquoi, en complément de l'analyse des personnages, notre article s'attachera également à inspecter la configuration de l'espace scénique, comme topographie du cauchemar, surface tangible d'un monde agonisant ou miroir amplifié du marasme intérieur.

¹⁴ SCHMITT, Céline, *La scénographie, de l'espace au regard*, in *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n°18, 2010. L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie. pp. 199-208. P.202.

Le personnage lenormandien entre archétype et fantôme

*Nico : "L'affreux, c'est d'étendre les bras et de savoir qu'ils ne peuvent rien étreindre... car tout est fantôme et reflet de fantôme...
15"*

Dans *Le Temps est un songe*, les personnages représentent une dualité, voire un paradoxe intrigant : ils sont à la fois des figures archétypales et des entités distordues, presque fantomales. D'un côté, ces personnages, tels que Romée, Riemke, Nico, ou Madame Beunke, sont des projections d'archétypes¹⁶ classiques, tels que : la prophétesse, l'artiste, l'ange gardien et l'autorité, qui à leur tour renvoient à des symboles universels de l'imaginaire humain. De l'autre, prisonniers d'un monde en pleine dégénérescence où l'action est décapitée dans l'œuf et où la frontière entre onirisme et réalité se brouille sans cesse, nos personnages sont frappés par une irréalité presque fantastique, qui empêche d'évoluer chez eux toute velléité de réalisme, les condamnant à un destin de décrépitude fantomale.

Cette dynamique archétype/fantôme trouve une résonance particulière dans le théâtre expressionniste¹⁷ où les personnages

¹⁵ *Le Temps est un songe*, p.46.

¹⁶ Ces figures archétypales trouvent leur inspiration dans les travaux de Sigmund Freud et Carl Jung dont Lenormand puisait avec voracité. Cf. LENORMAND, Henri-René, *Les Confessions d'auteur dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2016, p.15.

¹⁷ "L'imprégnation des œuvres expressionnistes de théories psychanalytiques est propice à l'épanchement illimité de la subjectivité instaurée par opposition à la rationalité du sujet pensant cartésien" le souligne à juste titre Sébastien Ziółkowski dans "Arthur RIMBAUD et

sont souvent des représentations symboliques de forces sociales, ou de pulsions psychiques, plutôt que des protagonistes au sens classique du terme. Aux dires de Sébastien Ziółkowski, ce sont toujours "*les forces inapprivoisées de l'inconscient qui conditionnent le déroulement de l'action et la construction des protagonistes expressionnistes*"¹⁸. Ainsi, dans *Le Songe (Ett Drömspel, 1901)* de Strindberg, les personnages, tels que la Fille d'Indra ou l'Homme, sont des prototypes du duel universel entre l'esprit et la matière, le sacré et le profane. Ces figures transcendent leur individualité pour personnifier des idées abstraites, ou pour visualiser l'indicible de l'âme humaine, ce qui leur confère un caractère évanescent et presque irréel. De même, dans *Les Créanciers (1888)*, Strindberg crée des personnages tels que Adolf ou Tekla qui ne sont pas des figures réalistes mais des imagos des pulsions antagonistes du psychisme humain. Leur rapport destructeur devient une allégorie de la dépendance affective pathologique et de la cruauté psychologique et mentale. Également dans *Les Revenants (Gengangere, 1881)* d'Ibsen, les personnages se voient assignés des rôles archétypaux : Hélène, la mère sacrificielle et Oswald l'artiste tragique incarnent respectivement la souffrance familiale et l'inéluctabilité du destin. Ces figures, bien que profondément humaines, paraissent comme figées dans

l'expressionnisme dramatique", *Romanica Cracoviensia* 1 (2022): 43–51 Doi : 10.4467/20843917RC.22.004.15636, www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia, p.50.

¹⁸ Idem.

des destins immuables, des rôles statufiés auxquels ils ne peuvent que servilement se soumettre.

Cette nature ambivalente se perpétue notamment avec les personnages de notre pièce qui, en plus de leur cuirasse archétypale, sont sans cesse débordés par les effluves de l'onirisme. C'est que Lenormand campe ses personnages dans un univers où l'archétype devient une prison empêchant d'évoluer leur individualité, leur humanité ; un univers surtout où le cauchemardesque s'ingère dès le prime abord et sape toute progression rationnelle et vraisemblable de l'action. C'est dans ce contraste entre l'immuabilité des archétypes et l'évanescence de l'être que réside la dimension à la fois onirique et expressionniste de la pièce.

De fait, c'est l'onomastique qui de prime abord fige les personnages dans une aire symbolique et suggestive qui mine leur individualité. Les noms attribués par Lenormand ne sont pas de simples désignations : ils portent en eux une charge allégorique qui à la fois annonce le rôle dramatique du personnage et anticipe sa destinée.

Romée, la prophétesse ambivalente

Entamons notre incursion par le personnage de Romée dont le prénom dérive du latin *Rōmiós*, désignant les anciens habitants de l'Empire romain d'Orient, ce qui est susceptible d'invoquer l'image d'un pèlerinage intérieur, d'une quête spirituelle, d'un voyage

initiatique menant à la vérité. Romée pourrait également évoquer "Rome", la ville éternelle, symbole de la pérennité mais aussi de l'inévitabilité. D'un point de vue phonétique, nous dirions que "Ro" possède une sonorité robuste et ancrée, possiblement évoquant la solidité ou la résistance. Tandis que "mée", plus fragile et plutôt mélodieux, ramène à l'esprit des mots comme "mère" ou "mer", ce qui pourrait évoquer la douceur, la tendresse et la sérénité mais aussi l'immensité, la mutabilité ou même la mort. Jacques Le Goff ne temporise pas sur ce point : "*la mer c'est la mort*¹⁹", dit-il. La combinaison des deux sons pourrait donc cristalliser l'ambiguïté de Romée, à la fois ancrée et rêveuse, fragile et fougueuse, douce et insondable. Dans le portrait de Romée que Nico dépeint à son ami Saïdyah, nous remarquons le parallèle que le protagoniste établit entre sa bien-aimée et l'eau de l'étang²⁰. Les deux lui inspirent la même fascination, le même mystère, le même effroi. On dirait que Nico pressentait déjà ce magnétisme fatal qu'elle exercera sur lui.

À dire vrai, dans le contexte de la pièce, Romée enfile immédiatement l'accoutrement de la *prophétesse maudite*, l'être visionnaire taraudé par la malédiction de connaître un avenir qu'il

¹⁹ Le Goff, Jacques, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p. 544.

²⁰ "*Quant à l'eau du grand étang ... je ne sais pas pourquoi, elle me rappelle Romée ... Parfois, elle frissonne tout à coup par places, sans qu'on sache pourquoi... Eh bien, quand Romée éprouve une surprise ou une contrariété qu'elle veut dissimuler, une de ses joues se met soudain à trembler, comme l'eau. [] Sous la surface où se reflète le ciel, il y a tout un monde obscur, impénétrable. [] Quand on regarde Romée dans les yeux, c'est la même chose ... Leur clarté n'est qu'à la surface ... En dessous, il y a la même ombre, le même froid mystérieux*", Lenormand, Henri-René, *Le Temps est un songe*, op.cit., p.46.

sait interchangeable. En effet, la prémonition initiale procure à Romée un statut ambivalent, elle est à la fois une figure d'autorité et une victime, dans la mesure où elle est capable de prévoir l'avenir, ce qui est l'apanage des dieux, et incapable de s'épargner ou d'épargner ses prochains à une destinée déjà écrite, ce qui est le lot de l'homme. "*Les voyants*, nous apprend Nico, *n'ont jamais rien empêché*²¹".

L'ambivalence de notre personnage s'accroît lorsqu'on la voit insuffler à Nico quelques bribes de sa funeste prophétie, malgré les multiples avertissements de Riemke. Conséquence : par sa simple énonciation, la prophétie de Romée prend corps ; la parole suspendue devient chair. Comme aimanté par une puissance impérieuse et fatidique, Nico se suicide de la même manière que dans la prémonition. En ce sens, Romée nous apparaît comme une figure duale : d'un côté, elle est le réceptacle désarmé d'un destin qu'elle tente de conjurer ; de l'autre, elle devient, en divulguant cette vision à Nico, une instigatrice involontaire²² du drame. Aussi n'est-elle pas seulement la prophétesse tourmentée par une vision macabre, mais aussi la pécheresse qui, en dépeignant l'image, en nommant le noyé, contribue à faire advenir la catastrophe. Dans le même sens, elle incarne un archétype ambigu: celui de la voyante

²¹ Ibid., p.29.

²² "C'est moi qui lui ai donné cette idée ... C'est moi qui le perdrai" Romée dit-elle à Riemke. Ce qui reflète un sentiment latent de culpabilité qui la hante, elle se tient ouvertement responsable de ce qui adviendra à Nico. LENORMAND, Henri-René, *Le Temps est un songe*, Op.cit., p.42.

coupable, de la Cassandre hantée par le poids de sa propre parole. " *Que ne l'ai-je caché ! Que ne me suis-je tue*²³ ! " se lamente-t-elle, transpercée par la culpabilité. Une culpabilité bien digne de l'univers expressionniste²⁴ où à elle seule la parole peut fourvoyer une âme ou précipiter un destin. Romée incarne ainsi la dualité entre l'amour salvateur et les penchants sombres et délétères de l'inconscient. C'est que dans un monde cauchemardesque dire c'est déjà faire advenir, et notre Cassandre devient, qu'elle le veuille ou non, l'agent par l'entremise duquel le cauchemar s'est matérialisé. Tomasz Kaczmarek note à juste titre que les personnages lenormandiens sont "*souvent les agents inconscients de leur infortune*²⁵."

Après avoir entrevu ce que le texte de Lenormand décline sur Romée, il nous semble pertinent d'étayer nos constats en observant comment Océane Mozas a sculpté visuellement notre personnage:



²³ KACZMAREK, Tomasz, *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique*, Université de Lodz, 2008, p.63.

²⁴ Cf., <https://www.universalis.fr/encyclopedie/expressionnisme/>

²⁵ KACZMAREK, Tomasz, *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique*, op.cit., p.62.

Dans cette photo nous détectons un moment de complicité apparente entre Romée et Nico. Pourtant, le reflet sur la glace trahit ce que les corps essaient de dissimuler : Nico enlace, Romée se resserre. De fait, le recours à cette grande paroi vitrée en arrière-plan permanent dans toutes les scènes de la pièce n'est nullement neutre : il s'agit d'un dispositif scénique hautement expressif, qui rend visible, presque tactile, la scission de l'être. Cette vitre reflète les personnages sans les dupliquer parfaitement : elle scinde, retarde, décale. Elle agit comme un écran entre ce qui est dit et ce qui est ressenti. Dans l'esthétique expressionniste, ce type de surface transparente mais infranchissable matérialise l'impossibilité de coïncider avec soi-même. Les personnages sont constamment confrontés à leur propre image altérée, distordues, comme s'ils se voyaient du dehors, déjà absents à eux-mêmes. Ainsi, la paroi ne sépare pas seulement les corps dans l'espace, elle démasque la fêlure intérieure, le dédoublement constitutif de leur crise existentielle.

Revenons à notre photo où le dédoublement scénique insinue dirions-nous l'existence d'une vérité parallèle, d'autant plus que les mains de Romée, posées presque solennellement sur ses genoux, dénotent une inquiétude sourde : comme si elles hésitaient entre l'abandon et la retenue. Ce n'est pas un geste d'abandon amoureux, c'est un geste de retenue angoissée d'une femme qui tergiverse et qui, en dépit de l'apparente intimité, garde en elle le pressentiment du désastre à venir.



C'est tout de même dans cette photo que Romée s'intronise en prophétesse maudite, celle qui vient de se rendre compte de la gravité de ce qu'elle a proféré. Ses yeux hagards esquivant tout contact visuel, son visage crispé, son allure guindée, ses mains gantées, tout en elle exprime la terreur d'un être qui est désormais confronté à l'irréversibilité de ce qu'il a déclenché. Le port du chapeau, attribut symbolique de l'autorité²⁶, consacre sa position ambivalente : elle règne par la lucidité, mais cette lucidité est un venin, une malédiction. Tandis que le port des gants recèle une forte charge symbolique, en consonance avec l'esthétique expressionniste de la pièce. Selon le *Dictionnaire des Symboles*, les gants sont associés à la pureté, à la noblesse et à la retenue émotionnelle et morale²⁷. Dans le contexte de la pièce, ils deviennent le prolongement d'une posture de maîtrise et de distance. Romée, en conservant ses gants même dans l'intimité du

²⁶ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Le Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/Jupiter. Paris. 1969, p.240.

²⁷ Ibid., p.546.

foyer, exhibe une volonté de contrôle et de préservation de son intégrité face au chaos environnant. Les gants, en dissimulant ses mains, instaurent une barrière entre elle et le monde. Ils peuvent également constituer une attitude de déni ou de refus d'implication émotionnelle, renforçant par là même la distanciation hautaine de Romée et sa posture d'oracle maudit, qui prédit la fatalité mais est incapable, pour ne pas dire réticent de l'infléchir. Ainsi, les gants de Romée ne sont pas des accessoires vestimentaires fortuits, mais des éléments scéniques porteurs de sens, marquant le statut du personnage dans l'univers expressionniste de la pièce.

Nico, poète maudit et fantôme en sursis

Quant à Nico, la proie prédestinée de la prémonition cauchemardesque de Romée, l'onomastique n'est pas moins parlante à son égard. Son prénom est une forme diminutive de Nicolas dérivant du grec "Nikolaos", lequel provient de la combinaison entre "Niko" signifiant "victoire" et "laos" qui signifie "peuple"²⁸. Historiquement, Saint Nicolas était associé à la générosité, à la salvation et à la protection des enfants et des *marins*. Ceci crée d'emblée un paradoxe frappant si l'on dévisage le parcours de Nico qui se solde tragiquement par le suicide, et précisément un suicide par "*noyade*"²⁹.

²⁸ Cf., <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/n/nicolas>

²⁹ À l'en croire la légende, les marins, durant les temps fougueux, imploraient l'âme de Saint-Nicolas de Myre pour apaiser la tempête et les protéger du naufrage. Cf.

Or, Nico est aussi un prénom simple, et dépouillé, évoquant une personnalité vulnérable, démunie, fragilisée, presque effacée. Phonétiquement, le son "Ni" si doux et si court, reflète un certain air de brièveté, d'éphémérité, mais aussi de puérité et d'innocence que coupe abruptement un "co" déterminé, rappelant le substantif "écho" et exhalant des connotations de récurrence ou de répétition. Dans le contexte de la pièce, cet écho pourrait symboliser l'immanquable retour de la prophétie cauchemardesque de Romée qui clôt l'intrigue et interrompt prématurément la vie de Nico.

De fait, à bien des égards, Nico se rapproche du prototype du poète maudit, plus particulièrement du Chatterton moderne, victime de son propre génie et mal compris de la société qui l'entoure³⁰. À vrai dire, si Romée est accablée par le fardeau d'une connaissance qu'elle ne peut ni fuir, ni enfreindre et dont elle n'est que l'annonciatrice passive, Nico, lui, est mû par une soif inextinguible de connaître ce qui existe à l'autre rive de la vie quand bien même cela se paierait au prix de sa propre vie. Au fait, la malédiction de Nico, c'est son hyper-conscience et sa curiosité inaltérable. Dans un monde où l'auto-aveuglement lui aurait permis de survivre, Nico se cabre et rechigne à s'agripper à une

<https://www.europe1.fr/societe/saint-nicolas-origine-personnage-tradition-tout-savoir-sur-cette-fete-qui-a-lieu-le-6-decembre-4283531>

³⁰ A bien des égards, Nico peut être perçu comme le prototype de son propre créateur. Lenormand fut tout au long de sa carrière dramaturgique joué et acclamé à l'étranger, mais ignoré et méconnu dans son propre pays, la France, ce qui l'emplissait d'un sentiment d'amertume qui l'accompagnera durant toute sa vie et dont les relents seront décelables chez tous ses protagonistes masculins. Cf., BEAUPLAN, Robert de, note in : L'Illustration, 13 février 1936.

quelconque vérité réconfortante mais fallacieuse, ce qui le condamne à une errance existentielle sans échappatoire autre que la mort, "*Mon mal, clame-t-il, c'est de ne pas vouloir, de ne pas pouvoir être dupe*³¹..." Cela n'étonne point surtout lorsqu'on apprend que les expressionnistes perçoivent la vie comme "*un détour, une pauvre ruse*³²".

Et Nico finit par succomber à sa propre lucidité, un destin proprement expressionniste dirions-nous. Chez Lenormand, mais aussi chez Strindberg, Georg Kaiser ou Kafka, cette figure du héros captif de sa propre pensée est récurrente : il est comme naufragé dans l'aveuglante clarté de son regard intérieur, écrasé par un savoir qui ne débouche sur aucune délivrance. C'est que pour le héros expressionniste, l'esprit, au lieu d'être un outil de libération, devient un bague où sillonnent les mêmes doutes, les mêmes tourments, les mêmes peurs jusqu'à l'effondrement final, souvent scellé par le suicide. À travers cette immolation de soi, il cherche à passer outre les limites d'une condition humaine qu'il juge médiocre et misérable, puisqu'inéluctablement circonscrite par la mort. Or, loin d'être un acte de désespoir banal, dicté par le nihilisme ou la vacuité existentielle, le suicide expressionniste constitue une quête désespérée de repère, de certitude, de logique : un acte ultime de révolte contre une existence mesquine et dénuée

³¹ *Le Temps est un songe*, p.35.

³² LAHBIB, Olivier. (2017). Phénoménologie de la littérature expressionniste allemande. *Revue de métaphysique et de morale*, 94(2), 201-214. <https://doi.org/10.3917/rmm.172.0201>.

de sens. En un mot, le héros expressionniste nargue la mort en se lançant dans ses bras. C'est que dans l'esthétique expressionniste la mort n'est pas "*l'échec de la vie, (...). Elle est le secret qui se révèle dans la vie*", "*la fin qui est aussi au commencement*³³", ce que, expressionniste jusqu'à la moelle, Nico formule avec justesse: "*c'est cette année-là que j'ai voulu me tuer. (...) pas par désespoir, mais plutôt par curiosité, pour assouvir enfin ma pensée*³⁴".

En outre, à l'image de ses confrères expressionnistes, Nico est foncièrement seul. "*Nous... Cela n'existe pas... Il y a toi... Il y a moi... Je suis seul*³⁵", assène-t-il à Romée. Ce qui nous ramène une fois de plus à la dimension cauchemardesque de notre article. N'est-ce pas dans un cauchemar que l'être avance seul, cerné par des présences ahuries qu'il ne peut atteindre et qui lui tendent leurs mains mais ne viennent vraiment jamais à son aide ? Nico, silhouette errante au chevet de son propre éclipse, n'est pas ménagé de cette solitude abyssale que rien ni personne ne peut dissiper, pas même le visage de l'être aimé, "*Je t'aime jusqu'à l'angoisse*³⁶" souffle-t-il à Romée. Dans un cauchemar, tout est hostile, tout est menace, même l'amour qui est censé racheter, enfonce davantage l'homme dans les affres du désarroi, ainsi Nico enchaîne-t-il à

³³ Idem

³⁴ *Le Temps est un songe*, p.34.

³⁵ Ibid., p.36.

³⁶ Ibid., p.35.

Romée : *"A présent je me demande si la vérité n'est pas au fond de l'eau...tout au fond... sous la vase³⁷... "*

Expressionniste, Nico l'est d'ailleurs surtout au regard de cette angoisse existentielle qui, telle *"une lèpre³⁸"* le dévore à petit feu et le conduit à tout remettre en question : *"Nous ne pourrons jamais rien connaître de ce que voient nos yeux, de ce qu'entendent nos oreilles, de ce qui traverse nos cerveaux³⁹..."*. Au fait, Nico n'est pas seulement traversé par le doute, il y est entièrement immergé, incapable de s'accrocher à une certitude, fût-elle minime. *"C'est le doute... renchérit-il, le doute sur tout... sur la vie... sur les choses, sur moi-même⁴⁰."* Ce doute généralisé, qui ronge jusqu'à sa propre identité, le délaisse en plein cœur d'un cauchemar existentiel, esseulé, déboussolé, sans point d'appui.

Après avoir envisagé Nico comme l'une des variantes expressionnistes du prototype du poète maudit et passé en revue les caractéristiques proprement expressionnistes de sa figure, entre angoisse existentielle, isolement radical et quête vertigineuse d'un absolu inatteignable, il convient désormais d'explorer une zone plus spectrale encore de sa représentation scénique. Car Nico, au-delà de sa condition de poète tourmenté ou de héros tragique, semble d'entrée de jeu frappé d'un défaut de construction viscéral.

³⁷ Ibid., p.46.

³⁸ Cf., ibid., p.34.

³⁹ Ibid., p.45.

⁴⁰ Ibid., p.34.

Au fait, nous n'avons pas affaire à un personnage de théâtre ayant des contours précis et engagé dans une action dramatique au sens aristotélien du terme. C'est comme s'il évoluait dans la pièce non en tant que personne vivante, mais en tant que relique anticipée de sa propre extinction. Il nous semble alors impératif de l'aborder sous une autre optique : celle du fantôme en sursis, du mort annoncé que le texte n'anime que pour mieux le reconduire à son néant initial.

Expliquons-nous, Nico n'est pas un vivant libre de ses mouvements, mais une ombre désignée d'avance en tant que telle. Avant même son entrée en scène, son destin est scellé dans la prophétie de Romée. Dès lors, l'intrigue tout entière s'ourdit comme un fait accompli, un étau temporel où le futur annoncé pèse de tout son poids sur la précarité du présent. Romée et Riemke s'évertuent, tout au long de la pièce, à arracher Nico à ce qu'elles devinent être un cataclysme imminent, mais leurs agissements restent vains. Car chaque parole proférée, chaque tentative de prévenir la chute, semble par contre la précipiter. Et c'est là le cœur de la tragédie de Nico : être un vivant trop lucide de sa propre disparition, un spectre encore habité de chair, un mort sursitaire dont la mort ne se produit pas, mais se reproduit, comme l'écho d'une vérité préalable à toute action. Nico déambule dans la trame non pas comme un être en devenir, mais comme un revenant condamné à ruminer le scénario d'une disparition programmée. Alea jacta est, le sort en est jeté, et le récit, loin de se construire, ne fait que déplier les plis d'un verdict déjà édicté.

Consultons une fois de plus la mise en scène de la pièce par Jean-Louis Benoit afin de procurer à notre examen de Nico un éclairage scénographique :



Sur cette photo, Nico, incarné par Richard Mitou, se dévoile dans une posture qui à elle seule traduit une désagrégation intérieure que la parole ne peut plus contenir. La main plaquée sur le front, le visage convulsé par l'angoisse : il semble assailli par une intenable guerre intérieure. Le reflet de son corps dans la paroi vitrée, identique mais décalé, laisse entrevoir une identité fêlée, fracturée. C'est un être au seuil de l'agonie que nous avons devant nous, dessaisi de lui-même, capturé dans un moment d'accablement existentiel. Cette gestuelle, combinée au silence du verbe, fait de Nico un personnage profondément expressionniste : il ne se contente pas de parler son mal, il l'exhibe dans la chair,

dans le regard, dans l'abattement. Ce n'est plus un personnage de théâtre : c'est une plaie incarnée, un cri suspendu. De surcroît, les fleurs, pourpres, violacées, blanches, posées en premier plan, constituent par excellence une composition funèbre, plutôt qu'un souffle de vie donné à la scène. Le violet, souvent associé au deuil, au passage de la vie à la mort⁴¹, domine visuellement ; quant au blanc, il suggère "*l'absence*", "*la disparition*", "*le vide nocturne*⁴²", il est la "*couleur du linceul*⁴³"; finalement le rouge foncé évoque la couleur du sang et endosse par là même "*une signification funéraire*⁴⁴". Leur emplacement, devant la vitre, transforme le cadre en un autel silencieux, où sont déclenchés les rites d'un enterrement intérieur, même si aucun corps n'est encore tombé.

Reste que le rapprochement visuel va presque de soi avec *Le Cri* (1893) d'Edvard Munch. Cette œuvre iconique de l'expressionnisme pictural représente une silhouette au visage déformé par l'angoisse, foudroyée par un cri intérieur, dans un paysage formé de lignes ondulantes et de couleurs flamboyantes. Chez Munch, comme chez notre metteur en scène, la fracture de l'âme ne



⁴¹ Cf., *Le Dictionnaire des Symboles*, op.cit., p.1178.

⁴² Ibid., p.143.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Ibid., p.961.

ne passe pas par le biais du langage, mais par la convulsion indicible du corps.

Riemke, ange gardien désespéré et désarmé

Après avoir escorté jusqu'à l'épuisement le destin de Nico, il faut désormais se pencher vers une autre présence, plus discrète mais non moins importante, celle de Riemke, la sœur de Nico, figure veillante et vacillante qui accompagne la chute sans jamais pouvoir l'empêcher. D'origine néerlandaise ou frisonne, ce prénom aux sonorités insolites semble s'esquiver à toute définition immédiate, comme la personne elle-même ; elle n'agit pas avec tapage mais hante la pièce par une sorte de constance taciturne. À l'opposé de Nico, qui subit la solitude comme un supplice tragique, Riemke semble s'y vautrer avec une délectation quasi-voluptueuse, car à l'en croire à ses propres paroles, l'affection interhumaine use les forces.

Le symbolisme phonétique prépare ici déjà à un destin spectral. "Rie" peut évoquer le rire ou la joie, suggérant une nature joyeuse ou insouciant, mais vient ensuite "mke" imposant une fin abrupte, et évoquant une transformation soudaine ou un basculement. Ce prénom, peu marqué par une époque ou une connotation précise, confère au personnage une espèce d'atemporalité, comme si Riemke ne s'incrétait pas dans une chronologie réaliste, mais dans une temporalité suspendue, marginale, où la tendresse, la solitude et la mélancolie ne cessent de susurrer en sourdine.

Archétypalement parlant, Riemke endosse les défroques classiques de la sœur protectrice, de la gardienne du foyer, voire de l'ange domestique. Or, à l'image de tous les archétypes chez Lenormand, cette figure ne tarde pas à être distordue, estropiée de son efficacité salvatrice. Riemke aimerait retenir Nico au monde, elle a beau tenter de l'arracher au cercle morbide de la maison, de le détourner de ses pensées suicidaires, en l'invitant à une certaine cérémonie à Rotterdam. Ce geste, pétri de tendresse désespérée, constitue un dernier acte de résistance douce, quasi maternelle contre un danger demeuré jusqu'alors innommable mais oppressant. Riemke ne discute pas la pensée de Nico, elle essaie silencieusement de la contenir, elle lui propose une échappée, un déplacement symbolique et spatial, comme si changer de décor pouvait conjurer un sort.

Mais c'est précisément là que le drame expressionniste atteint son pic avec l'échec du geste sauveur, non pas par malveillance, mais par fragilité humaine. À la gare, Riemke perd connaissance. Son corps lâche, comme si l'univers était déjà décidé à emmener Nico vers le gouffre. Irrécupérable, Nico lui convoque un médecin et la laisse derrière lui pour rentrer à la maison et parachever son dessein funèbre. Ce renversement à la fois brutal et silencieux atteste de l'inanité de tout espoir de rachat.

Ce suicide pulvérise l'archétype de Riemke ; l'ange gardien qui devait empêcher la chute devient l'adjuvant involontaire de l'acte suicidaire. Son évanouissement, plus qu'un événement

dramatique, est une métaphore du désarmement, de la vulnérabilité affective, de la dissolution lente mais inexorable de toute aspiration salvatrice. Riemke se place à la lisière de l'ange et du fantôme : elle plane, elle entoure, mais elle ne sauve pas. Expressionniste jusqu'au bout des cils, Riemke incarne la lassitude de vivre, la tendresse devenue vaine et l'amour devenu impuissant. Son désir de bien faire est sapé par le vacillement physiologique, comme si le corps lui-même se refusait à croire, à persévérer, à espérer une rédemption éventuelle. Dans une pièce où le temps est un piège et la parole un arrêt de mort, Riemke voulait aimer sans envahir, contenir sans contraindre, mais c'est justement ce tact, cette retenue invisible qui l'a rendue inefficace face à la mécanique du cauchemar.

Ainsi, Riemke est bien l'une des figures les plus expressionnistes de l'œuvre : elle ne crie pas haut et fort, ne se bat pas contre le monde, elle s'éclipse, s'efface sans bruit, jusqu'à devenir l'emblème même d'une humanité dévitalisée. Sa chute à la gare, furtive et fatale, marque la dernière fissure dans l'édifice affectif qui aurait pu racheter Nico. Elle est l'ombre d'une tendresse, le vestige d'un archétype et la preuve que dans le cauchemar même l'amour s'épuise avant le désastre.

En fin de compte, une brève halte scénographique s'impose pour voir comment Valérie Keruzoré a pu donner chair au personnage de papier à la fois si palpitant et si effacé, qu'est Riemke :



Si notre choix est tombé sur cette photographie de Riemke, c'est qu'elle illustre avec force ce que son personnage incarne dans la pièce : une présence scrupuleuse mais désarmée, affectionnée mais spectrale. Vêtue d'une robe insipide, d'un vert terni et dont le tissu délavé épouse le corps sans le flatter, elle surgit plutôt comme une silhouette anémique qu'un être en chair et en os, comme si son costume lui-même participait à cette logique de retrait qu'elle s'est assignée. Son visage, éclairé latéralement, dégage une expression vulnérable, effarée, celle d'une sœur qui pressent, qui prévoit, mais ne peut rien faire. Elle veille, mais comme une veilleuse chancelante dans une pièce glaciale.

Son reflet dans la géante vitre crée un double spectral, donnant l'impression qu'elle est là sans y être tout à fait. Ce miroir est en effet tout sauf ornemental ; il reflète son statut de gardienne fantomatique, de spectatrice tourmentée, condamnée à assister, sans agir, à la déperdition de son frère. Sa posture, légèrement inclinée, les mains entrouvertes devant elle comme pour repousser un danger innommable, laisse penser à une intention constamment refoulée.

Le bouquet de fleurs posé en avant de la photo accentue le contraste visuel entre sa flamboyance chromatique et la pâleur, voire l'affadissement de Riemke. Tandis que les fleurs dominent le champ visuel, Riemke semble s'en retirer mentalement mais aussi spatialement. Ce contraste plastique est flagrant : là où la matière s'impose, Riemke abdique, là où le théâtre appelle à un geste, elle n'offre que du silence. C'est ce paradoxe, entre présence et effacement, qui fait d'elle une fois de plus un protagoniste expressionniste par excellence, une figure tutélaire mais réduite à la contemplation impuissante. Clorons notre plongée dans l'univers des personnages par la photo suivante qui rassemble nos trois protagonistes :



Un simple coup d'œil sur cette photo nous permet de constater comment les corps peuvent se côtoyer sans jamais vraiment communier. Nico tend la main vers Romée, mais son geste semble trop tardif, trop mécanique, comme dicté par une mémoire

affective déjà délitée. Romée, droite, raide et tendue, retient à peine un mouvement de recul : elle vient de reconnaître en lui le visage du noyé, et sa posture crispée dit moins la tendresse que l'effroi. Au lieu d'être une réunion, ce contact physique finalise un moment de dissociation irréversible où l'amour se mue en étrangeté. Riemke, à l'arrière, observe sans intervenir, silhouette diaphane mais munie d'un regard lucide qui prévoit sans prévenir.

Certes, dans l'esthétique expressionniste où le visible est censé rendre compte de l'invisible, les couleurs revêtent une importance⁴⁵ singulière. C'est que "*la couleur*, dit Vassili Kandinsky, l'une des figures de proue de l'expressionnisme munichois, *est un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme*⁴⁶". Aussi nous paraît-il pertinent de nous pencher sur l'examen des couleurs des costumes des personnages. Le beige blafard de Romée, presque impersonnel, signe déjà son retrait du lien affectif ; alors que le brun glauque du costume de Nico invoque la fange⁴⁷ stagnante au fond de l'étang ; une matière phagocytaire qui engloutit les corps. Ce n'est donc pas un simple vêtement, c'est une peau de terre, une annonce visuelle de l'embourbement imminent. Encore Nico ne traverse-t-il pas l'étang : il le porte sur lui. Le vert sombre de Riemke, couleur

⁴⁵Cf. <https://www.lumni.fr/article/la-symbolique-des-couleurs-dans-l-oeuvre-d-edvard-munch>

⁴⁶ Cf., MASSON-GIRERD, Blandine, *Une exploration chromatique sensorielle, Art et histoire de l'art*, 2022, ffdumas-03879664, p.35.

⁴⁷ Selon le Dictionnaire des Symboles, le brun invoque la boue, "*la tristesse*" et les feuilles mortes de l'automne. Cf., op.cit., p.172.

végétale par excellence, suscitant des rêveries d'enracinement, mais aussi *d'ensevelissement*⁴⁸, l'ancrer davantage dans une posture de veilleuse, de figure maternelle, inquiète mais impuissante.



De fait, la palette de couleurs déployée sur cette photo partage plusieurs similitudes avec celle d'une toile intitulée "*Conversation d'artistes*"(1913), d'Ernst-Ludwig Kirchner, peintre expressionniste allemand. Dans les deux cas, les tons terreux et les verts ternes dominant. Ce sont des couleurs qui traduisent la décomposition et l'enlisement. La similarité avec le tableau de Kirchner repose aussi sur l'effet de fusion entre personnages et décor : dans la peinture comme sur la scène, les figures ne se détachent pas nettement de l'arrière-plan. Leurs contours sont

⁴⁸ Plus il est foncé, la couleur vert connote les "*forces terrestre*" et "*l'impossibilité de couper ses racines*", cf., <https://www.jepense.org/vert-symbolisme-signification/>

absorbés par une palette partagée avec les murs, les meubles, ou les ombres, traduisant une sorte de symbiose entre le monde intérieur et extérieur. Il en résulte une atmosphère monotone, oppressante, où la couleur ne compose pas l'espace, elle le déteint. De facto, ce rapprochement visuel porte à croire que la mise en scène de Jean-Louis Benoît se réapproprie une iconographie résolument expressionniste où la couleur ne décrit pas, elle hurle en sourdine comme un écho pictural du désespoir enfoui.

Enfin, un détail d'apparence anodine entérine la bascule des rapports : Romée garde son chapeau, signe symbolique de pouvoir selon le *Dictionnaire des Symboles*, tandis que Nico dépose le sien sur la valise, comme on renonce à sa place, à son rôle, à son droit d'agir ou de réagir, comme s'il s'était déjà décidé à céder sa place dans l'empire des vivants. Ainsi, à travers les gestes, les teintes et les accessoires, cette scène visualise non pas un échange mais l'inexorable étanchéité de trois consciences, chacune emmurée dans son propre vertige.

Saïdyah ou l'adjuvant inutile

En marge des figures principales, une silhouette hiératique et silencieuse sillonne la pièce avec une intensité fugace : Saïdyah, le domestique javanais devenu ami de Nico. Entre présence rassurante et absence d'impact, Saïdyah incarne une fonction versatile, qu'il convient désormais d'examiner à la lumière de son statut d'adjuvant spectral. Proche, loyal, attendri, Saïdyah devrait, à première vue, être un complice, un contrepoids humain à la

désagrégation intérieure de Nico ; mais pris dans la démarche expressionniste et cauchemardesque de la pièce, il devient un adjuvant fantoche, un témoin muselé, un compagnon éthéré condamné à l'inaction.

Phonétiquement, le prénom Saïdyah invoque des airs d'exotisme et d'éloignement. D'inspiration malaise ou javanaise, ce nom a la résonance d'une berceuse lointaine, d'une promesse d'évasion, une promesse aussitôt bafouée sous les rouages tragiques du cauchemar. De fait, là où son nom suggère l'altérité, l'ailleurs, et peut-être une escapade vers un monde vierge, Saïdyah n'offre effectivement aucune échappée réelle : il est là, mais il ne sauve pas. Au fait, loin d'extraire Nico à ses pensées morbides, les propos de Saïdyah, mus par une complaisance à la fois empathique et délétère, le confirment dans ses positions. "*Si le maître le dit, cela doit être vrai*⁴⁹" s'empresse-t-il de répondre aux assertions pessimistes de Nico. Cet exotisme onomastique vire donc en une fausse promesse de rachat et entérine l'échec de toute tentative d'évasion hors de l'étreinte du cauchemar.

Dans la tradition expressionniste, Saïdyah rejoint la galerie de ces personnages satellites qui gravitent autour du héros sans pouvoir infléchir son destin. Il est témoin taciturne du drame, silhouette affectueuse mais passive, ombre fidèle mais incapable d'action décisive. Son amitié avec Nico n'est pas une lutte commune contre

⁴⁹ *Le Temps est un songe*, p.45.

la fatalité, mais un accompagnement silencieux vers l'engloutissement, vers l'agonie finale, un peu à l'instar des compagnons anonymes chez Toller ou les "Confiants" dans *Le Songe* de Strindberg. Saïdyah écoute Nico sans jamais réussir à rompre la spirale de l'angoisse et de la mort ; il assiste au naufrage sans oser hisser une voile. Expressionniste dans sa tendresse inopérante, cauchemardesque dans son inutilité tragique, Saïdyah est l'image même de la solidarité humaine pulvérisée sous le poids d'un destin déjà écrit.

Passé le prisme du texte, il s'agit à présent d'interroger comment la perspective scénique de Jean-Louis Benoît prolonge ou compromet la construction dramatique de notre personnage :



Richard Mitou et Saïdyah (Jim Adhi Limast)

Cette photographie fige un moment d'apparente tendresse entre Nico et Saïdyah, incarné par l'acteur indonésien Jim-Adhi Limas. Or, à la lumière de l'esthétique expressionniste, tout sur cette photo exhale le malaise et la vacuité intérieure. Nico, couché sur les genoux de Saïdyah, adopte une posture d'abandon, presque puéril, mais son regard est déjà absent, tourné vers un point inconnu, non vers celui qui le borde. Il ne cherche pas à être consolé mais affleure déjà hors du monde, dans une espèce de relâchement existentiel qui précède la fuite définitive. Il porte un pull épais, informe, qui le recouvre comme un linceul de laine, accentuant la lourdeur de son être et son rapetissement progressif. Ses mains, entourant la jambe de Saïdyah sans étreinte, évoquent un accrochage mou, faible, comme à une bouée qu'on sait inefficace.

Face à lui, Saïdyah, hiératique, presque solennel, semble présent sans réelle implication. Son costume noir boutonné jusqu'au cou, son turban, son regard baissé, ses traits renfrognés, comme s'il venait de faire une vision terrifiante. Tout en lui évoque une figure de seuil, un adjuvant spectral : ni père, ni ami, ni sauveur, mais une présence inutilement empathique assistant du haut d'un piédestal à une fin déjà en marche.

À l'arrière-plan, le vase de fleurs intrigue par son omniprésence discrète et sa mobilité déconcertante. Il change d'emplacement d'une scène à l'autre, mais hante constamment le champ visuel. Cette présence mouvante mais persistante métaphorise un

paradoxe : celui d'un monde qui tente de préserver l'ornement même lorsque l'essentiel se défait. Ce vase pourrait par ailleurs constituer un symbole expressionniste du faux apaisement : il décore, il structure l'espace, mais ne dit rien, ne soulage rien, et surtout, il n'embellit rien.

En surplus, coupées, figées dans un état de survie éphémère, les fleurs incarnent une beauté morte, une élégance factice et fugitive, le *Dictionnaire des Symboles* va jusqu'à déclarer qu'elles "*représentent les âmes des morts*⁵⁰". En tout cas, elles accompagnent les âmes de nos protagonistes sans les toucher, sans les sauver, et témoignent par là même d'un théâtre où même les objets sont frappés par une inefficacité tragique.

Madame Beunke ou la comptable de l'absurde :

Clôturons notre enquête sur les personnages par Madame Beunke, la vieille bonne de la maison Van Ayden. Figure discrète mais omniprésente, elle incarne également un personnage à la frontière du réel et du spectral, de l'ordre et du chaos, de la tendresse et de l'automatisme. Dès le premier tableau, elle entre en scène un carnet de comptes à la main, carnet qu'elle soumet à Riemke puis à Nico avec une insistance obsessionnelle et intrigante, comme si la survie de la maison, voire du monde, dépendait de l'exactitude de ses comptes. D'origine germanique, le nom *Beunke*, aux sonorités abruptes et fermées, évoque un air d'austérité. Phonétiquement, il

⁵⁰*Le Dictionnaire des Symboles*, op.cit., p.518.

recèle des consonances administratives ou paysannes⁵¹, laissant présager son rôle de sentinelle de l'ordre domestique, impassible aux soubresauts existentiels secouant les autres protagonistes. Madame Beunke ne s'alarme point en voyant ses maîtres pris dans une frousse cauchemardesque, mais s'effarouche face à une erreur indétectable dans les comptes, elle semble éternellement arrimée à son carnet dans une tentative désespérée de contenir le chaos sans cesse accru qui se faufile dans la maison.

Un parallèle ne nous semble guère fortuit entre Madame Beunke et Gregor Samsa, le héros de la Métamorphose de Kafka. Le protagoniste kafkaïen, transformé en vermine géante, continue mine de rien à se soucier de son retard au travail, de sa hiérarchie professionnelle, et des dettes contractées par sa famille. Cette fidélité absurde aux anciennes obligations bureaucratiques⁵² face à une réalité inextricablement disloquée est au cœur de l'expressionnisme kafkaïen ; elle résonne aussi puissamment avec la fixette comptable de Madame Beunke. Celle-ci semble chercher dans l'addition parfaite un rempart ultime et dérisoire contre le chaos existentiel qui envahit la maison Van Eyden. Le carnet de comptes devient ainsi son totem, son talisman, son mécanisme de survie mentale dans un univers qui dérape, qui déraile hors de la

⁵¹ Cf., <https://www.igenea.com/en/surnames/b/boenke>

⁵² Cf.,: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/la-metamorphose-gregor-samsa-kafka-8511260> -

logique, comme si on pouvait conjurer par le chiffre les béances de l'âme.

Dans un monde cauchemardesque où la rationalité chancelle, Madame Beunke devient, en quelque sorte, l'allégorie du ressassement absurde, voire sisyphien. Elle s'acharne à vouloir équilibrer des comptes dans une maison qui chavire, comme un employé vérifiant des registres sur le Titanic. *"Vous n'auriez pas une minute pour vérifier les compte⁵³ ?"*, rabâche-t-elle incessamment, jusqu'à ce que Nico, dans un moment de scepticisme tragique, lui rétorque : *"Vos comptes ne sont pas réels. Ce ne sont que des signes de choses mangées, bues, dispersées, détruites. Vos comptes seront toujours faux Madame Beunke⁵⁴."*

Expressionniste par excellence, Madame Beunke représente également l'archétype de l'autorité maternelle dévoyée, la figure de l'autorité stable envers et contre un monde instable ; mais cette stabilité ne tarde pas à basculer dans la caricature et le grotesque. Elle appartient à la lignée des personnages féminins "maternalistes" du théâtre expressionniste (comme la mère du *Fils de Hasenclever*), sauf qu'ici, sa maternité s'est fossilisée en comptabilité affective. Son carnet fait office de l'empathie. Elle déploie son amour et sa protection, mais à travers des calculs

⁵³ *Le Temps est un songe*, op.cit., p.13. Mais cette question ne cesse de sillonner tous les tableaux à chaque fois où Madame Beunke fait irruption sur scène.

⁵⁴ *Ibid.*, p.53.

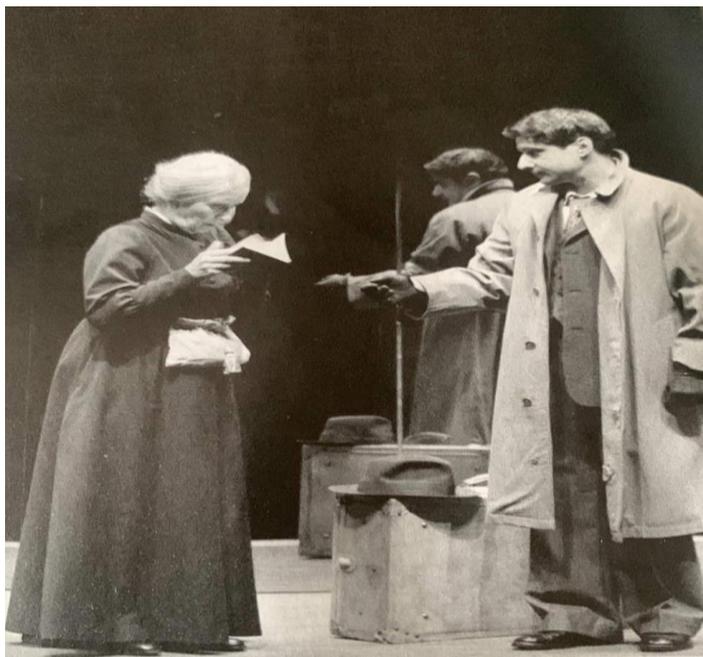
interminables, comme si l'émotion devait être encadrée par le chiffre pour ne pas devenir dangereuse.

Encore est-elle la gardienne des apparences. Elle illustre le monde d'avant le déluge, celui où tout pouvait être consigné, organisé, calculé. Mais dans l'univers onirique et déconfit de la pièce, ces tentatives de rationalisation fléchissent devant les forces du cauchemar et notre gouvernante devient pour ainsi dire un fantôme administratif, une geôlière d'un ordre révolu, incapable de flairer la tragédie qui se trame autour d'elle, mais gravement affectée par ses secousses invisibles.

Reste que par son nom, son rôle de gouvernante maniaque et ses propos mécaniques, Madame Beunke incarne un pan crucial de l'univers expressionniste : celui de la résistance contre le chaos par le refuge dans le connu, dans les chiffres, dans la normalité quotidienne. Mais ce faux-fuyant s'avère futile, voire néfaste, car il ne protège ni du vide existentiel ni de l'effondrement imminent. Elle est la dernière à croiser Nico avant qu'il ne s'achemine vers l'étang, et, au lieu d'entrevoir la détresse qui le taraude, elle lui demande de vérifier les additions. On dirait qu'elle tente d'éteindre un incendie ontologique avec un carnet de comptes ; et dans cette impuissance pathétique, elle devient, à sa manière, une figure tragique.

Maintenant que la lecture textuelle du personnage est établie, il devient essentiel d'observer comment celui-ci se déploie

scéniquement, dans la matérialité du plateau. À partir de la photographie suivante, il s'agira d'examiner comment l'archétype prend corps, comment le geste, le costume ou la couleur deviennent langage, dans une logique profondément expressionniste :



Dans cette scène qui capture les derniers instants avant le suicide de Nico, chaque détail visuel anticipe silencieusement le cataclysme à venir. Madame Beunke, portée à la scène par Karen Rencurel, est toujours rivée à son feuillet, comme si la stabilité de cet univers vacillant y tenait. Son geste, à force de se répéter, se déshumanise, devient mécanique, voire liturgique.

Le noir dont elle s'habille n'est pas celui du deuil conscient, mais plutôt celui d'un culte intransigeant de l'ordre. Face au brun terreux de Nico, qui évoque déjà la boue de l'étang, le noir de Beunke agit comme un mur inflexible, incapable de protéger ou d'envelopper. Ensemble, leurs couleurs créent une collision visuelle : la noirceur du contrôle face à la terre molle de la disparition, la rigidité face à la dissolution à venir. Au fait, le noir de Beunke ne pleure pas Nico, il l'encadre, l'encercle, l'accompagne vers la fin sans jamais comprendre sa détresse.

Face à elle, Nico est déjà en retrait de lui-même. Il tend un bout de papier d'un geste las, presque nonchalant. Le bras tendu, raide, n'esquisse aucune velléité d'engagement, mais plutôt un mouvement d'abandon. Comme s'il s'agissait, de la part de Nico, d'un adieu indifférent, ou disons même soulagé. Sa main gantée ajoute à cette intention de distance : Nico ne touchera plus le monde des vivants à main nue.

Dans le même sens, son manteau ample semble avoir englouti son corps plutôt que de le vêtir. Ce vêtement n'habille pas, il préfigure le glissement vers l'informe. C'est un linceul, dirions-nous, prêt à fusionner avec la boue opaque de l'étang où Nico ira se noyer. Au reste, la valise et le chapeau posés au sol ne suggéreront plus un départ ordinaire, mais un adieu confirmé. La valise close évoque une vie qu'on n'emportera plus, et le chapeau, posé comme sur un cercueil, scelle quant à lui la décision de disparaître.

Derrière eux, leurs reflets dans la paroi vitrée accentuent davantage le décalage entre leurs deux univers : Nico et Beunke apparaissent comme déphasés, leur corps visible et leur double spectral appartiendront dorénavant à deux temporalités distinctes : l'un demeurera empêtré dans le rituel, l'autre happé par le néant.

En définitive, nous pourrions conclure que dans la logique expressionniste que Lenormand et Jean-Louis Benoît déploient avec une rare maîtrise ; le personnage n'est plus un sujet de volonté mais un réceptacle de forces extérieures à lui et qui le dépassent. Mais qu'en sera-t-il des lieux qu'arpenteront ces épaves humaines durant leur traversée aux confins du cauchemar ?

La topographie du cauchemar : de l'enfermement à l'engloutissement

Dans *Le Temps est un songe*, l'espace n'est pas seulement un cadre, il est la projection scénique du cauchemar intérieur. Entre la maison, où l'air s'imbibe d'une lourdeur moite et suffocante, et l'étang, dont les eaux mortes exercent un magnétisme funèbre, Lenormand esquisse une véritable topographie d'enfermement et d'engloutissement. Sous l'effet d'une esthétique expressionniste, chaque lieu devient l'écho matériel d'une psyché en pleine décomposition, où ni l'abri, ni l'évasion ne peuvent offrir un répit.

La maison, un huis clos centrifuge

Tout d'abord, nous avons la demeure Van Ayden qui se resserre sur ses résidents tel un étai expressionniste. De l'extérieur c'est

une vieille bâtisse, ombrageuse, pétrie d'humidité, entourée par une végétation épaisse et réduite à une irrespirable "*pénombre verte*⁵⁵". La brume colle si puissamment aux vitres qu'"à onze heures du matin il fait nuit"⁵⁶. À l'intérieur, nous avons affaire à un espace radicalement dépouillé, vidé de tout appareil réaliste ; et c'est précisément par cette épuration scénographique que Lenormand incruste sa pièce dans une double filiation : celle de l'expressionnisme théâtral et celle du cauchemar existentiel. Le décor n'impose pas un monde vraisemblable, il transpose un lieu intérieur, mental, où les objets scéniques cessent d'être fonctionnels pour devenir des signes abstraits, tout droit sortis d'un songe. La maison est à peine éclairée, les meubles parcimonieux, isolés dans l'espace et dominés par une teinte grisâtre⁵⁷. Une *cheminée, une table à thé, un canapé*⁵⁸, disposé dans un ordre suranné, semblent flotter dans un vide ou au point de s'y engouffrer.

Il va presque sans dire que ce dépouillement scénique délibéré, accentue le cauchemardesque. Car dans un cauchemar, les objets sont toujours distordus ou déplacés. Ici, leur rareté même participe au malaise global : trop peu de choses pour abriter un être, mais assez pour l'enfermer, pour le dérouter, pour l'expulser. L'absence d'accessoires, l'immobilité des éléments, l'éclairage blafard qui

⁵⁵ Ibid., P.27.

⁵⁶ Ibid., p.25.

⁵⁷ Cf., Ibid., p.13.

⁵⁸ Idem.

gomme les ombres : tout cela contribue à figer l'action dans une léthargie cauchemardesque. La scène ne se vit pas, elle pèse. Cette esthétique minimaliste rejoint en effet les principes de l'expressionnisme scénique : le décor ne représente pas, il exprime. Et ce qu'il exprime ici, c'est la pesanteur et le dénuement. La maison Van Ayden, si peu meublée, si peu aérée⁵⁹ et si peu éclairée⁶⁰, devient un géant huis clos qui menace d'engloutir ceux qui s'y meuvent. *"Il faut du jour⁶¹"* s'écrie Nico, exaspéré par cette grisaille permanente.

Or, un détail décoratif au premier tableau a retenu notre attention. N'ayant pas trouvé de "chrysanthèmes", Madame Beunke apporte des "dahlias⁶²" pour la chambre de Nico. Cette substitution florale ne doit pas passer inaperçue. Les chrysanthèmes, sont dans certaines cultures asiatiques associés à des images de longévité, d'immortalité, et de plénitude⁶³. Or, en Europe et surtout en France, ils sont liés *"à la mort et au deuil⁶⁴"*, mais aussi symbolisent-ils *"le souvenir éternel et la fidélité envers un être cher disparu⁶⁵"*. Leur substitution, par des dahlias, symboles de l'éclat éphémère⁶⁶, de la

⁵⁹ Nico s'écrie : "On ne respire plus dans les chambres", Le Temps est un songe p.27.

⁶⁰ Cf., Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² Cf., Ibid., p.14.

⁶³ Cf., *Dictionnaire des Symboles*, p.285.

⁶⁴Cf.: <https://www.paris.fr/pages/connaissiez-vous-l-histoire-de-la-fleur-d-or-des-cimetieres-5220>

⁶⁵<https://www.ladepeche.fr/2024/11/06/la-symbolique-des-chrysanthemes>
12306151.php#:~:text=En%20Europe%20et%20notamment%20en,vers%20un%20C3%AAtre%20cher%20disparu.

⁶⁶ Cf.: <https://zam-creation.fr/la-dahlia-signification-profonde-de-cette-fleur-emblematique/>

passion vouée à se faner, incarne à notre sens un faux espoir de rachat qui maquillera provisoirement la calamité à venir.

L'étang et son magnétisme funèbre

Face à ce labyrinthe intérieur qu'est la maison se dresse l'étang, à quelques pas de la terrasse. Eau glauque, végétation moisie, surface impénétrable, l'étang est loin d'être une étendue ouverte sur la délivrance ou la tranquillité de l'âme. C'est un reflet plus lugubre encore, plus mortifère de la maison. Nico s'avère bien conscient de l'impact corrosif que cette eau exerce sur lui, "*cette face blafarde, qui vous regarde à travers les arbres commençaient à m'irriter*⁶⁷", allant plus loin encore, il ajoute "*l'eau est morte, ici... On devient comme elle... Stagnant, moisi*⁶⁸." En filigrane de ces mots, nous pouvons presque reconnaître la voix de Gaston Bachelard nous souffler que "*les eaux immobiles évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes*⁶⁹." C'est que, dans le vocabulaire bachelardien, l'étang, cet amas d'eau "dormante", fonctionne comme un miroir⁷⁰ de l'âme, mais un miroir perfide qui aspire quiconque a le cran de s'y mirer. Il promet l'échappée et n'offre que l'engloutissement. À la surface, il reflète les murs de la demeure, en profondeur, il absorbe toute tentative d'évasion.

⁶⁷ *Le Temps est un songe*, p.27.

⁶⁸ Ibid., p.34

⁶⁹ BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José-Corti, 1942, p.82.

⁷⁰ Cf. Ibid p.43.

En ce sens, la verticalité du suicide, chute silencieuse dans l'eau, répond à l'horizontalité stagnante de la maison. Que l'on languisse dans les chambres de la maison ou que l'on s'abandonne au lac, on reste prisonnier du même cauchemar lenormandien. Ainsi, en alliant l'esthétisme déformé de l'expressionnisme à l'opacité suffocante du cauchemar, Lenormand fait de l'espace scénique un protagoniste à part entière : c'est lui qui parle lorsque les personnages se taisent, lui qui enferme quand ils tentent de s'évader, et c'est encore lui qui, dans l'ultime silence de l'étang, détient le désir suprême de Nico, celui de fusionner avec l'eau, de s'y dissoudre, d'y apaiser ce bourdonnement douloureux qui ravage inlassablement son esprit, d'y atteindre peut être "*ce point de l'éternité où le temps n'est plus un songe*⁷¹".

Après avoir interrogé les lieux du cauchemar tels qu'ils se déploient dans le texte dramatique, force est désormais de nous pencher sur un autre niveau de signification : celui de l'image scénographique telle qu'elle se donne à voir dès l'affiche. Car avant même que le spectateur ne s'embarque dans la fiction, un avant-goût lui est proposé, une promesse d'atmosphère, un condensé visuel du cauchemar. À ce titre, l'affiche de *Le Temps est un songe* constitue un seuil de lecture particulièrement pertinent, où l'espace scénographique pourrait anticiper, corroborer ou peut être infléchir les potentialités du texte.

⁷¹ *Le Temps est un songe*, p. 45.



Sur cette photo choisie comme couverture de l'Avant-scène théâtre, tout semble murmurer le malaise, l'asphyxie et l'opacité. Nous sommes tout d'abord frappée par le fond scénique, dominé par un gigantesque disque lunaire noyé dans des teintes bleuâtres. La lune, démesurée et spectrale, agit comme un œil voilé ; elle n'éclaire pas, elle surveille, intimide, hypnotise, écrase. Ou encore agit-elle tel un miroir cosmique face auquel les personnages apparaissent minuscules, aliénés, comme tétanisés de leur propre reflet.

Son halo tamisé n'inspire ni clarté ni douceur, mais évoque plutôt un paysage mental nocturne, miroitant les affres de l'âme et l'embrouillement de l'esprit. Un parallèle visuel peut, à notre sens, se tracer avec la fameuse *Nuit étoilée* de Vincent Van Gogh. Dans les deux cas, les nuances bleuâtres inspirent une sorte de frigidité mortifère⁷² ; et le ciel hypertrophié, presque hallucinatoire, loin de dégager une impression d'étendue ou d'ampleur, devient le reflet d'un flou mental, d'un vertige intérieur⁷³. La lune titanique chez Lenormand, comme les tourbillons cosmiques chez Van Gogh, ne disent rien de la nature : c'est une âme tourmentée, un brouillard cérébral qu'ils dépeignent. Le décor scénique et la toile arborent la même logique expressionniste où le visible et l'invisible s'interchangent et s'interpénètrent, faisant du paysage un véritable théâtre du chaos mental.



Revenons à notre affiche où une verrière colossale occupe toute la largeur du cadre, fonctionnant comme une cloison qui sépare les consciences. Le reflet exact de Romée qui se profile à gauche,

⁷² "Le bleu est la plus froide des couleurs" tranche le *Dictionnaire des Symboles*, p.148.

⁷³ Cf., <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/analyse-dun-chef-doeuvre-la-nuit-etoilee-de-van-gogh/#:~:text=Ainsi%2C%20le%20ciel%20est%20comme,Gogh%20pour%20peindre%20le%20ciel.>

presque plus palpable qu'elle-même, perpétue l'effet de dédoublement spectral, et annonce le glissement de l'individu vers l'ombre, de l'être vers l'archétype. Son costume blanc, sobre, strict, dépourvu d'ornement, rappelle celui d'une mariée endeuillée ou d'une vierge⁷⁴ en sursis, minable prophétesse que sa propre parole consume. Elle fixe Riemke de ses yeux, tandis que celle-ci, à droite, semble inerte, atone, presque absente, comme absorbée par sa fonction de gardienne taciturne. Sa robe verte, austère assure son enracinement, son fusionnement avec le sol, le canapé et les feuillages que laisse transparaître la lumière bleutée de la lune.

Le canapé géométrique et la moquette verte prolongent quant à eux une esthétique minimaliste, exhalant une froideur presque clinique et où chaque élément parle la solitude, sans emphase, sans explicitation. Il n'y a ni action, ni émotion frontale, seulement des corps marionnettiques, suspendus dans une posture inachevée, comme figés dans l'ombre d'un geste jamais advenu. Ni totalement en mouvement, ni pleinement immobiles, ils incarnent cette latence cauchemardesque typique de l'expressionnisme, où toute intention d'action reste obstruée par une force indicible et incoercible. Malgré son minimalisme graphique - ou peut-être grâce à lui - l'affiche parvient à livrer une entrée visuelle dans le

⁷⁴ Selon le *Dictionnaire des Symboles*, "le blanc marie deux évocations antithétiques par excellence, celle de la chemise blanche que porte le condamné allant vers l'exécution capitale, et celle de la robe blanche que porte la fiancée allant vers ses épousailles", cf., p.144.

cauchemar. Le lecteur-spectateur apprendra déjà que le drame ne se joue plus dans l'acte mais dans son empêchement, dans ce moment gelé où la volonté se meurt avant même de naître.

Conclusion

Au travers d'une lecture hybride, croisée du texte de Lenormand et de sa mise en scène par Jean-Louis Benoît, nous avons tenté de cerner les contours d'un théâtre où le rêve ne sublime pas le réel mais en dénonce la précarité, le vacillement. Les personnages de *Le Temps est un songe*, ballotant entre archétypes et fantômes, ne traversent pas l'action : ils l'effleurent, la hantent, pour que finalement, ils s'y dérobent. L'espace, quant à lui, loin d'être un simple réservoir, devient une surface prédatrice, il isole les corps, les fige et les engouffre dans une véritable topographie de l'angoisse.

Ce va-et-vient entre texte et image, parole et posture, lumière et obscurité, a permis de mettre en lumière une esthétique expressionniste du cauchemar où l'humain n'est plus qu'ombre de lui-même, fantoche aux gestes entravés. Ainsi, héritier lucide d'une modernité inquiète, Lenormand s'inscrit légitimement dans le legs expressionniste européen tout en le recadrant dans un théâtre du retrait et de la déréluction existentielle.

Une question nous a pourtant hantée, d'un bout à l'autre de la rédaction de cet article, ce théâtre d'un monde où l'on rêve sans éveil, où les figures se décomposent sans qu'ils ne se composent pleinement, ne préfigure-t-il pas un paysage contemporain

marqué, lui aussi, par le retrait de l'humain, l'effritement du sens et l'automatisation des émotions ?

Références bibliographiques :

Corpus :

- LENORMAND, Henri-René, *Le Temps est un songe* suivi de *Les Ratés*, L'Avant-scène théâtre, numéro 1235-1236 – 1^{er} Janvier 2008, Paris.

Ouvrages et Articles :

- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José-Corti, Paris, 1942.
- BEAUPLAN, Robert de, note in : *L'Illustration*, 13 février 1936.
- BENOIT, Jean-Louis, Le grand oubli, in https://www.nta-angers.fr/nouveau/dossiers/le_temps.pdf
- HAMMER, Jean-Pierre. L'expressionnisme et théâtre européen. Editions du CNRS 1971. (Études réunies et présentées par Deniz Bablet et Jean Jacquot). In: *Allemagne d'aujourd'hui*, N°34, septembre-octobre 1972. pp. 38-42, in www.persee.fr/doc/alauj_0002-5712_1972_num_34_1_5255
- KACZMAREK, Tomasz, *À la recherche de l'expressionnisme théâtral en France*, in : <https://eer.cz/pdfs/eer/2006/01/07.pdf>.
- KACZMAREK, Tomasz, *Henri-René Lenormand et l'expressionnisme dramatique*, Université de Lodz, 2008.
- LAHBIB, Olivier (2017). Phénoménologie de la littérature expressionniste allemande. *Revue de métaphysique et de morale*, 94(2), 201-214 :<https://doi.org/10.3917/rmm.172.0201>.

-
- LENORMAND, Henri-René, *Les Confessions d'auteur dramatique*, Honoré Champion, Paris, 2016.
 - LENORMAND, Henri-René, *L'Inconscient dans la littérature dramatique* (fragment d'une allocution prononcée au « Club du faubourg »). Article paru dans la publication « Le Disque vert », (Paris-Bruxelles), deuxième année, troisième série, numéro spécial "Freud", 1924, p. 70-76, in :

<https://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/h-r-lenormand-linconscient-dans-la-litterature-dramatique-fragment-dune-allocution-prononcee-au-club-du-faubourg-article-paru-dans-la-publication-le-disque-vert>
 - LE GOFF, Jacques, Saint Louis, Paris, Gallimard, 1996.
 - MASSON-GIRERD, Blandine, Une exploration chromatique sensorielle, Art et histoire de l'art. 2022. Ffdumas-03879664, in HAL Id : dumas-03879664 <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03879664v1>
 - NEVEJAN, Geneviève. Sur l'expressionnisme. In: Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°37, janvier-mars 1993.
 - OHAYON, Annick, Un auteur dramatique et ses fantômes : Henri-René Lenormand, mangeur de rêves/A Drama Author and his Ghosts: Henri-René Lenormand, Dream Devourer, in Revista Culturas Psi/Psy Culturas Buenos Aires, abril 2017, N° 8, 5-18, ISSN 2313-965X, culturaspsi.org
 - SCHMITT, Céline, La scénographie, de l'espace au regard. In: Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques, n°18, 2010. L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie. pp. 199-208.
 - ZIOLKOWSKI, Sébastien, "Arthur RIMBAUD et l'expressionnisme dramatique", *Romanica Cracoviensia* 1 (2022): 43–51,
-

Doi:10.4467/20843917RC.22.004.15636, www.ejournals.eu/Romani
ca-Cracoviensia.

Dictionnaires :

- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Le Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/Jupiter. Paris. 1969.
- BLAY, Michel (dir.) (2005), *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Montréal, Canada, Larousse-CNRS Éditions.
- <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/expressionnisme/18608>

Sites Internet :

- <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/n/nicolas>
- <https://www.espacefrancais.com/expressionnisme/>
- <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0027/du-romantisme-a-l-expressionnisme-theatre-et-modernite-en-europe-au-xixe-siecle.html>
- <https://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/cinema-expressionniste/origines3.php>
- <https://educalingo.com/fr/dic-de/stationendrama>
- <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cauchemar>
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/expressionnisme/>
- <https://www.europe1.fr/societe/saint-nicolas-origine-personnage-tradition-tout-savoir-sur-cette-fete-qui-a-lieu-le-6-decembre-4283531>
- <https://www.lumni.fr/article/la-symbolique-des-couleurs-dans-l-oeuvre-d-edvard-munch>
- <https://www.jepense.org/vert-symbolisme-signification/>
- <https://www.igenea.com/en/surnames/b/boenke>

- <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/la-metamorphose-gregor-samsa-kafka-8511260>
- <https://www.paris.fr/pages/connaissiez-vous-l-histoire-de-la-fleur-d-or-des-cimetieres-5220>
- <https://www.ladepeche.fr/2024/11/06/la-symbolique-des-chrysanthemes-12306151.php#:~:text=En%20Europe%20et%20notamment%20en,e nvers%20un%20%C3%AAtre%20cher%20disparu.>
- <https://zam-creation.fr/la-dahlia-signification-profonde-de-cette-fleur-emblématique/>
- <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/analyse-dun-chef-doeuvrela-nuit-etoilee-de-van-gogh/#:~:text=Ainsi%2C%20le%20ciel%20est%20comme,Gogh%20pour%20peindre%20le%20ciel.>
- <https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/analyse-dun-chef-doeuvrela-nuit-etoilee-de-van-gogh/#:~:text=Ainsi%2C%20le%20ciel%20est%20comme,Gogh%20pour%20peindre%20le%20ciel.>