



LA GESTION D'ESPACE EN PEINTURE ET POESIE

Fahimeh YASIN*

Introduction

« Ut pictura poësis ? » (Laure, 1998). Tout semble déjà dit dans cette célèbre formule d'Horace. Mais qui songerait aujourd'hui à envisager les rapports entre poésie et peinture sous le seul angle d'une rivalité ou dans l'optique d'une simple imitation. Penser le rapport en termes de substitution ou d'adéquation serait porter un regard aveugle sur ce qui se jouent à travers des liaisons diverses qui s'opèrent à l'horizon de ces deux arts. Du côté de la littérature la perspective qu'offre la peinture a été un stimulant théorique fécond. Elle a pris l'habitude de se voir, de se questionner dans le reflet que lui offre la peinture. N'est-ce pas dans ses « Curiosités esthétiques » notamment en parlant du « peintre de la vie moderne » que Baudelaire a le mieux mis en lumière ses propres idées poétiques (Baudelaire, 1962) ?

La peinture est encore plus constamment pour les écrivains un puissant aliment créateur. Victor Hugo décrivant dans Les Misérables, la bataille de Waterloo compose en peintre, avec les moyens de la langue. Combien de textes proviennent d'une image que

* Dr. Araştırmacı yazar., fehimeh_62yasin@yahoo.com

l'on veut décrire où l'écrivain tente de donner un équivalent du tableau par les moyens de la langue. On se trouve alors dans une marge incertaine où la création littéraire est tout à la fois sujet d'écriture, objet de réflexion et point de départ pour un usage inédit de la langue.

Rendre compte de la parole muette des peintres, une belle gageure, est le plus souvent qu'à la portée des poètes, eux qui explorent le langage aux confins du silence. Comment face à une toile, un écrivain ne sera-t-il pas saisi par un rapport quasi immédiat à la couleur effectivement reçue, vécue, filtrée par le système de la langue ? Comment l'espace poétique va-t-il permettre au lecteur de devenir spectateur de la page ?

L'espace pictural

Définissons le terme d' « espace » pour débiter. Si l'on réfère au dictionnaire universel d'Antoine Furetière par souci étymologique, on constate qu'entre autres, en vieux français, espace signifie : « étendue infinie de lieu : la puissance divine remplit un espace infini(...) ». Espace se dit en particulier d'un lieu déterminé, étendu depuis un point jusqu'à un autre, soit qu'il soit plein, soit qu'il soit vide (Furetière, 1701).

L'espace purement local est l'intervalle qui est entre trois dimensions. Furetière dégage donc deux dimensions pour le mot espace : l'espace comme étendue infinie et l'espace comme intervalle fini. Cette distinction dialectique entre le global et le local (entre l'infini et le fini) est fondamentale. Par elle, on sent poindre différents niveaux de spatialité, puisque la définition laisse entendre l'existence de trois types d'espace : un espace immanent (qui serait l'espace du divin) un espace tridimensionnel (celui de la profondeur) et un espace bidimensionnel (la surface entre deux points). Ainsi le terme recouvre simultanément plusieurs dimensions de natures distinctes. On commencera donc par postuler qu'il existe une multiplicité d'espaces qui se superposent les uns sur les autres. Dans cette définition aussi en filigrane se devine le fantasme que l'espace suscite nécessairement, qui est de le mesurer. L'espace s'appréhende alors comme une étendue comprise entre deux intervalles, c'est soit le vide entre deux points, soit le plein entre deux vides. L'espace devient une distance, c'est-à-dire la tentative d'imbriquer un global dans un local.

D'une certaine manière, mesurer ainsi l'espace, c'est vouloir le capter, se l'approprier. La cartographie s'inscrit dans cette perspective en cherchant à réduire l'espace réel proportionnellement, afin de le transposer dans un objet manipulable. Le cartographe reporte l'espace qu'il perçoit dans une représentation pour marquer un savoir. Mais si la tradition cartographique suit cette conception d'un espace mesurable, on peut aussi retenir d'une carte que c'est un tracé de lignes, qui projette arbitrairement l'espace sur un plan. La carte devient alors une production mentale d'espaces.

Mais retenons que l'espace est intrinsèquement lié à une interprétation, celle de sa mesure. L'espace passe par un individu qui l'évalue : c'est un phénomène subjectif, donc automatiquement incertain. Il y a une ambivalence dans l'espace, puisqu'on l'imagine

mesurable alors qu'il varie pour chacun. Mais c'est que l'on confond deux idées proches, à savoir lieu et espace. Repartons de la définition de Furetière, il y écrit qu'un « espace se dit en particulier d'un lieu indéterminé » selon lui l'espace est quelque chose que l'on dit d'un lieu, que l'on applique à un lieu.

L'espace est un état qui vient après le lieu, ce qui signifie que le lieu précède l'espace et qu'il y a un écart de qualité entre les deux. Par conséquent, l'espace et le lieu sont à prendre comme deux états distincts de la spatialité. Mais en quoi différent-ils ? Si on reprend l'enchaînement logique, l'espace vient après le lieu, et il y a un écart qualitatif entre les deux, c'est donc que l'espace résulte d'une opération. Soit en d'autres termes, l'espace n'est pas donné, mais au contraire à élaborer, à travers une opération. De plus celle-ci est par essence de nature perceptive, puisque l'espace est nécessairement perçu. Il implique la présence d'un tiers, d'un individu percevant, qui active l'espace, le rend opératoire.

Dans « L'invention du quotidien » (Certeau, 1990 : 173) ce qui distingue l'espace du lieu est que « l'espace est lieu pratique », c'est-à-dire qu'un lieu ne devient espace qu'une fois perçu par un individu (intervention phénoménologique). À cet égard, l'espace nécessite d'être perçu, car ce n'est qu'alors que le spectateur le construit. S'il n'est pas perçu, il reste lieu, une configuration spatiale abstraite. L'espace est donc associé à un individu percevant, qui le construit dans sa perception du lieu.

Dire de l'espace qu'il n'est vu n'est en effet qu'une grosse facilité de langage : l'espace n'est pas un percept comme le sont le mouvement, la lumière, il n'est pas vu directement, mais construit. Voir l'espace ce serait donc interpréter (...) un certain nombre d'informations visuelles. (Aumont, 1989 : 141)

Le problème de l'espace et de sa gestion en peinture n'aura été longtemps pour l'Occident que celui de la représentation de l'espace. À peine conclu l'immense effort aboutissant à inventer la perspective les plus grands peintres s'en désintéressent. Michel-Ange peint son « Jugement dernier » sur fond plat ; l'horizon se rapproche de plus en plus, jusqu'à devenir avec l'impressionnisme qu'une perception brouillée du réel. Le cubisme met fin au problème de la représentation de l'espace, le peintre crève alors la paroi de l'objet, qu'il peut appréhender du dedans.

La toile n'est plus la fenêtre derrière quoi s'étendait le monde objectif ou l'écran sur quoi il se projetait. Mais au terme de cette évolution, l'espace ne nous est pas simplement plus proche, il a changé de sens. L'espace serait d'un autre ordre que la forme à quoi l'on cru pouvoir le réduire et qu'il échappe à toute géométrie. Un arrangement de la chevelure suffit à transfigurer un visage familier ou sans autre altération objective, ce peut-être l'angle ou la distance d'approche qui le modifient au point de la rendre inconnue. Ce n'est donc pas seulement dans sa saisie de l'objet, mais aussi dans l'acte par lequel il lui donne à son tour existence que le peintre veut dépasser la littéralité de la forme.

L'espace n'est plus le milieu à trois dimensions dans lequel l'homme vit et se déplace, mais l'événement par lequel une œuvre accomplie outrepassa ses conditions physiques,

accède au rang de l'œuvre d'art. On peut dire que c'est après Cézanne, Monet que les conditions de perception et de constitution de l'espace sont devenues l'objet même de la peinture. Cette perception esthétique de l'espace a évolué comme le montre l'évolution de l'art contemporain. Chez Gauguin ou Van Gogh, la toile ne renvoie plus au dehors, elle ouvre sur les profondeurs du psychisme, sur la pluralité des pulsions. « L'espace qui marquait ma distance au réel est en fait la mesure de son impact sur moi » (*Encyclopédia Universalis*, 1995 : 695). Claude Monet, lui cherche à saisir le temps dans l'objet, un temps lié à la vibration de la couleur et du grain. Dans la série des cathédrales de Rouen qu'il peint heure après heure, ce qui change sous les variations lumineuses, ce n'est pas uniquement la couleur de la pierre, mais toute la volumétrie. La cathédrale à tout moment redéfinit son espace.



Le Portail,
(soleil),1892

La Cathédrale
de Rouen.
Symphonie en
gris et rose,
1892

Cathédrale de
Rouen, façade
ouest, au soleil,
1892

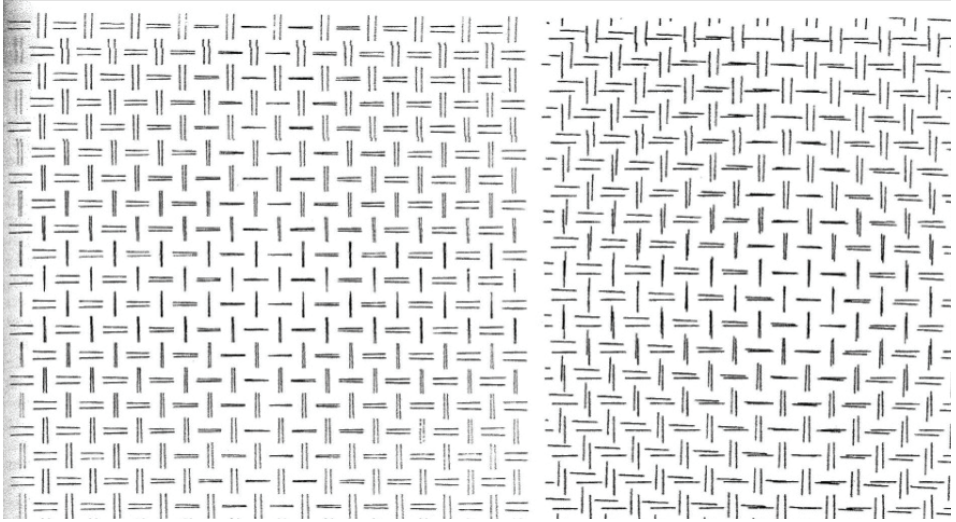
Le Portail de
la cathédrale
de Rouen au
soleil,1892-3

La Cathédrale de
Rouen, façade,
soleil couchant,
1892

« La Série des Cathédrales de Rouen est un ensemble de 30 tableaux peints par Claude Monet représentant principalement des vues du portail occidental de la cathédrale Notre-Dame de Rouen (deux autre tableaux représentent la cour d'Albane), peintes à des angles de vues et des moments de la journée différents, réalisées de 1892 à 1894 » . (https://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rie_des_Cath%C3%A9drales_de_Rouen)

Il y a un nouvel ordre de la réalité, Cézanne s'emportera de ne trouver aucun modèle parfaitement immobile qui lui aurait permis de suivre cet imperceptible « bougé » dû aux conflits internes de la forme. « L'espace est lui-même une notion temporelle » (*Encyclopédia Universalis*, 1995 : 695) dira Paul Klee. L'objet qu'on aurait cru fixe, dès qu'il est objet perçu épouse les fluences de notre propre durée. Le cubisme remplace la

présence unificatrice du modèle par le montage d'éléments hétérogènes, prélevées en des régions disparates du réel, le peintre, se refusant aux transcriptions littérales, accède aux mécanismes de la perception et touche au temps de la constitution de l'objet, où s'interpénètrent l'espace et le temps et s'interroge sur ce qui surgit. Mais puisque l'espace est dimension d'ouverture, jamais il n'est fixé, ni épuisé. Il n'est ni un « combien », ni un « là » qu'on peut mettre en système.



Espace (Esthétique): Des planches ci-dessus, celle de gauche est un simple arrangement formel ; l'autre est un fait spatial. Sa courbure convexe est une résultante perceptive sans matérialité directe. Elle est un analogue de la nappe d'espace décelable dans l'œuvre d'art (construction J. Guiraud).

Si autrefois l'espace de la toile s'ordonnait tout entier à mettre en valeur des formes, la forme à présent n'a plus pour fonction que de révéler l'espace, jamais l'espace ne se propose comme étant effectué. Au moment où il a cessé d'être un donné pour s'accepter comme un aléatoire, la peinture moderne à commencer à exister. Mais nous devons envisager la forme dans toute sa plénitude et ne pas la réduire à un contour ou un diagramme. Là forme comme construction de l'espace, qu'elle se manifeste par l'équilibre des masses par les variations du clair à l'obscur, par le ton, par la touche, par la tâche, qu'elle soit architecturée ou sculptée, ne désigne pas l'art elle l'engendre, car elle est l'art même.

Le but essentiel de la peinture est de trouver une définition de l'espace et chaque époque avance à cet égard une approche spécifique :

Il existe un besoin d'épanouissement dans l'espace. Le peintre agit directement, trouve une satisfaction à la prise de possession

physique et immédiate de l'espace (...). Mais la peinture qui introduit la vie mêle la notion de temps à la notion, d'espace, car la vie se développe à la fois dans le temps et dans l'espace. En fait la peinture n'est que du temps devenu espace. (Debré, 1984 : 184)

Pour lui, comme pour Soulages, il est nécessaire que tous les éléments qui concourent à forger un geste pictural-espace et temps-geste et image, couleur, forme, matière et mouvement soient formulés conjointement et que l'ensemble soit capté à l'intérieur d'un processus de création unique. Il s'agit alors d'introduire dans le temps émotif de l'artiste, le temps indépendant de lui et qui appartient à la nature, à la technique et de le faire devenir intemporel :

L'espace et le temps cessant d'être le milieu dans lequel baignent les formes peintres, ils sont devenus des instruments de la poésie de la toile. (Soulages, 1979)

Tous les mouvements artistiques ; tous ces courants étrangers les uns les autres, de la protestation dada au spontanéisme surréaliste, de la peinture écrite (Klee, Hartung) à l'abstraction rigoureuse, (Malevitch), puis à celle lyrique (Debré Richter) jusque' à la peinture-sculpture (Dubuffet, Tapies) sont une protestation picturale contre un espace fictif. La peinture est l'art non pas de tracer, mais d'animer une surface, même quand elle la troue. L'animer voici l'essentiel, lui donner vie et âme. L'essentiel de la peinture, sous l'angle non plus de la technique mais du spirituel, ne serait donc pas plus l'espace que le mouvement ou tout autre effet visuel, mais le sens émanant.

L'espace poétique

La façon dont on dispose les mots sur une page doit être considérée comme une autre grammaire. Les arrangements visuels des mots sont aussi intéressants, aussi importants que les arrangements auditifs : il y a là aussi une autre rhétorique. (Butor, 1975 : 79)

Cette considération de ce qu'on pourrait appeler la spatialité du texte poétique est neuve et importante. Elle marque l'aboutissement d'une prise de conscience qui ne voyait dans l'écrit qu'un transcodage de l'oral. L'apparition du vers « libre », le perfectionnement des techniques de composition et de montage (dont témoigne par exemple l'affiche) rendent matériellement possible la réalisation de certains idées ou mieux de certains désirs, et permettent de faire des vers « pour les yeux ». Il y a désormais un sens du texte associé à la structuration de l'espace du texte. Dans cette concurrence ainsi instaurée entre le voir et le dire, le sens du texte est mis en cause. À la lecture

réductrice linéaire, qui se fait dans un seul sens pour aboutir à un seul sens, se substitue une lecture foisonnante et polysémique. Avec la spatialisation multi directionnelle, le texte est vu avant d'être lu. Bien entendu, l'enchaînement des sonorités continue de jouer un rôle essentiel ; il ne s'agit nullement de le nier mais plutôt d'envisager les conséquences, dans certains cas d'un paramètre supplémentaire. Lire un poème c'est désormais un peu comme lire un tableau, c'est-à-dire rechercher non pas ce qu'il raconte mais ce qu'il rend compte selon certaines règles d'unités linguistiques éparpillées sur la surface blanche d'une page.

Ici, pour mieux comprendre, nous recenserons quelques formes spatiales caractérisables depuis Apollinaire pour aboutir avec René Char au travail à quatre mains qu'il a mené avec ses amis peintres et éditeurs. Allant à la ligne n'importe quand, ménageant ainsi une composition par masses, comme « Victoire éclair » de René Char.

Victoire éclair

L'océan bêche la terre,
Le serpent sème,
La mort amibériel
attendait la récolte.
~~Entame la profitez~~

Pluton dans le ciel !

L'explosion en nous.
La seulement dans moi.
Fol et sourd, comme jamais-je l'étais davantage ?

Plus de second sa même, de visage chargeant,
flor de saison pour la flamme et de saison
par l'ombre !

Avec la lente neige descendant les cyprès.

Soudain l'amour, l'égal de la terre,
D'une main jamais une arrêt l'incendie,
redonne le soleil, reconstruit l'Omie.

Rien n'annonçait une existence si forte.

René Char

« Victoire éclair » (Char R, 1995 : 372)

La poésie met en question la fonction communicative de l'écriture en s'appropriant l'espace du texte. Le risque est grand alors d'entraîner l'écriture poétique vers une non communication. Mais peut-on écrire poétiquement sans risquer verbalement ? Avant de recenser quelques formes de spatialisation caractérisables, il nous faut présenter d'abord le lieu où tout commence et sans nul doute dans la poésie contemporaine tout simplement la page qui n'est plus une simple surface. La page appelle la trace. Le blanc est un espace d'émergence, une respiration des possibles. C'est l'absence qui précède toute création. L'angoisse de la page blanche n'a aucun sens sans la peur qui entrave le geste. Le blanc est méditation...

La blancheur d'une page est l'écho d'un silence intérieur, celui dans lequel se laisse voir les choses. Les limites composent la surface nécessaire pour agir, faire œuvre. Il met en valeur le moindre détail. Le vide est une force qui ne demande qu'à prendre forme. La page est une mise en relief des possibles, le plan où se projette l'imagination. Par l'assemblage de plusieurs pages se construit le livre, support pour l'écriture et pour l'image, mais aussi objet palpable que l'on manipule. Plusieurs surfaces déploient des plans différents sur le volume de la page avec des caractères typographiques particuliers et une disposition particulière. Plusieurs lignes composent des surfaces à la surface de la page. Les lignes et les surfaces forment volume. Les énoncés se déplacent à gauche, à droite, en avant en arrière à des vitesses différentes selon des intensités variables. La disposition du poème n'a pas ici une fonction décorative, mais tend à démontrer l'importance de l'espace et de l'écriture dans le phénomène poétique : « l'espace qu'il parcourt est ma fidélité » (Char R, 1995 : 278), Char en l'écrivant dans cet espace lui donne une présence une fidélité sans limites. Sur la page imprimée les mots exposent leur forme plastique, le blanc typographique est devenu un élément fondamental du poème, une composante de son rythme. Pour Claudel :

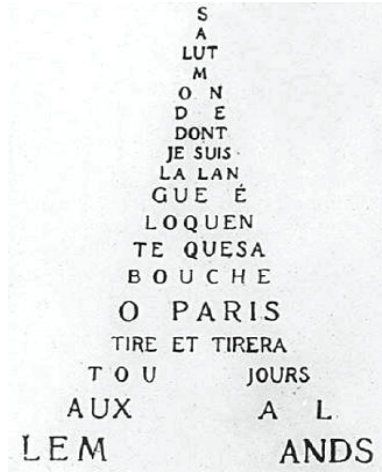
Le blanc n'est pas un effet seulement pour le poème, une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie, de sa respiration(...) ce rapport entre la parole et le silence entre l'écriture et le blanc est la ressource particulière de la poésie et c'est pourquoi la page est son domaine propre. (Claudel, 1965 : 3)

Cette mise en espace du texte propose une organisation spatiale des poèmes où la danse des lettres, la création de signes nouveaux, le montage de mécanismes linguistiques, la composition visuelle des différents éléments du langage lient le dessin au texte et l'on peut évoquer les calligrammes qui soustraient le poème à la linéarité immédiate. Cet espace de la page constitue un lieu de représentation, le support et la surface d'inscription de l'écriture. Le lieu de la poésie se trouve dans la confluence poésie et peinture, renvoyant ainsi à la formule d'Horace « ut pictura poësis » (Cf. supra, introduction) le rapprochement page et toile est un des caractéristiques de la modernité dont les origines remonte aux « Tableaux parisiens » de Baudelaire.

Apollinaire, René Char et Paul Éluard et bien d'autres n'ont pas cessé de demander aux peintres comment écrire. Le peintre n'est pas le rival du poète mais double nécessaire. Tous les poètes entretiennent avec des peintres ou des sculpteurs des relations d'amitié. La poésie n'entend pas se comprendre comme une entité propre, insulaire, mais elle tend bien plutôt une pluralité de discours et d'approches dont elle pourra s'enrichir. L'espace poétique c'est aussi la mise en scène, la théâtralisation de certains poèmes, exhibition du texte, ostentation de sa fabrication physique, la création est alors étalée et mise sur la table. Tout ce qui n'est pas fait, n'existe pas. Le poète est celui qui réunit les matériaux comme un maçon choisit ses pierres. Rappelons que le sens étymologique de poésie est « art de faire » en voici quelques formes spatiales caractérisables.

la chaîne unique de la substance sonore. Signe, la lettre permet de fixer les mots ; ligne, elle permet de figurer la chose. Ainsi, le calligramme prétend-il effacer ludiquement les plus vieilles oppositions de notre civilisation alphabétique; montrer et nommer; figurer et dire; reproduire et articuler ; imiter et signifier ; regarder et lire... Il conjure l'invincible absence dont les mots ne parviennent pas à triompher, en leur imposant, par les ruses d'une écriture jouant dans l'espace, la forme visible de leur référence : savamment disposés sur la feuille de papier. Les signes appellent, de l'extérieur, par la marge qu'ils dessinent, par la découpe de leur masse sur l'espace vide de la page, la chose même dont ils parlent. Et en retour, la forme visible est creusée par l'écriture, labourée par les mots qui la travaillent de l'intérieur, et, conjurant la présence immobile, ambiguë, sans nom, font jaillir le réseau des significations qui la baptisent, la déterminent, la fixent dans l'univers des discours. Double trappe ; piège inévitable : par où échapperaient désormais le vol des oiseaux, la forme transitoire des fleurs, la pluie qui ruisselle ? (Foucault, 1973 : 21-3)





Calligrammes (Appolinaire, 1956)

2. Les signes diacritiques inscrivent la subjectivité au cœur des mots

Signes discrets et preuve que la poésie de René Char est aussi faite pour être lue. Parenthèses, tirets, guillemets, italiques et points de suspension marquent sans cesse la relation du locuteur à son discours et restituent les reliefs, les hésitations, les scrupules, les réticences d'une voix singulière.

3. Parenthèses et tirets

Parenthèses et tirets, tout d'abord, sont les signes de l'insertion explicative de l'auteur :

« Après la remise de ses trésors (tournoyant entre deux ponts), et l'abandon de ses sueurs, le poète... » (LIII, Char R, 1995 : 168), « Les roues-ces gravats- de notre moulin pétrifié... » (XXIV, Char R, 1995 : 161).

Parfois aussi ils sont la marque de la « participation émotionnelle » d'un locuteur se laissant aller à une appréciation affective, mais réservée par la coupure des titres : « Et au-dessus de cet atroce hermétisme s'élançait une colonne d'arbre à la face voûtée, endolorie et à demi aveugle, de loin et loin- ô bonheur-scalpée par la foudre. » (XXVI, Char R, 1995 : 162).

La subjectivité qui se manifeste par ces signes est donc une subjectivité tenue à distance, mais qui n'en résiste pas moins à la tentation de l'expression. La mise entre parenthèses ou entre tirets est le procédé par lequel, alors que l'auteur laisse libre cours à sa subjectivité, le poème garde son statut objectif.

4. Guillemets

Les guillemets participent de cette même volonté d'opérer une séparation nette entre objectivité et subjectivité : le poète recommande : « penchez-vous, penchez-vous davantage. » (XLVIII, Char R, 1995 : 167) Il ne sort pas toujours indemne de sa page, mais comme le pauvre, il sait tirer partie de l'éternité d'une olive. Le passage au discours direct offre une double garantie. D'abord il permet de relever les mots mêmes du poète et d'éviter le flou narratif qu'aurait introduit le style indirect. Avec : « le poète recommande de se pencher davantage », les mots véritables du poète auraient été impossibles à déterminer, la répétition de l'injonction impossible à rendre, et la formule aurait laissée planer une hésitation sur la paternité des termes. De plus, le passage au style direct introduit un dédoublement de l'expression qui manifeste à quel point, si une partie du discours est fondamentalement objective, le reste s'arroge le droit d'être emprunt de subjectivité.

Conclusion

La peinture en un sens est l'envers de l'écriture, où la lumière n'est pas dite, mais incarnée. Et pourtant le geste d'écrire n'est pas éloigné du geste du peintre : dans les deux cas c'est inscrire, tracer ; l'écrivain ou le peintre contemporains réactivent cette liaison primitive : les collages cubistes avec leurs lettres majuscules imprimées sur papier journal rejoignent les « calligrammes » d'Apollinaire. On peut mesurer aujourd'hui combien les perspectives changent d'une époque à l'autre, comment l'horizon se déplace et les liaisons entre littérature, poésie et peinture se transforment.

Si la gestion de l'espace fut toujours pour les peintres quelque chose à construire, puis à défaire ou bien à dépasser la littéralité de la forme, quant à la poésie va chercher à donner à voir autant qu'à lire. Ainsi le lecteur peut-il analyser un texte comme on analyse un tableau, se laisser subjugué par la figure du texte comme le spectateur se laisse saisir par l'image. Le lecteur devient spectateur de la page !

Bibliographie

- Apollinaire G. (1966). *Calligrammes*. Paris: Gallimard.
 Aumont J. (1989). *L'œil interminable*. Paris: Séguier.
 Baudelaire C. (1962). *Curiosités esthétiques ; L'art romantique : et autres œuvres critiques*. Paris: Garnier.
 -----(1971). *Ecrits sur l'Art*. TI-II, Paris: Gallimard.
 -----(1965). *Fleurs du mal*. Paris: Gallimard.

- (1975). *Œuvres Complètes. TI.* Paris: Gallimard coll. de la Pléiade.
- Butor M. (1975 février). Entretien avec Robert Melançon. *Etudes françaises*. V.11, n°1.
- Certeau de M. (1990). *L'invention de quotidien, Tome I : Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Char M-C. (1996). *Dans l'atelier du poète*. Paris: Gallimard, coll. de Quarto.
- (2007). *Pays de René Char*. Paris: Flammarion.
- Char R. (1995). *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, coll. de la Pléiade.
- Claudiel P. (1973). *Connaissance de L'Est*. Paris: Mercure de France.
- (1965). *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard, coll. de la Pléiade.
- Debré O. (1984). Entretien avec Marie Claude Dané. *Catalogue de l'exposition Olivier Debré*. Paris: Pavillons des arts.
- Dictionnaire de la langue française*(1964), Paris : Emile Littré.
- Eluard P. (1968). *Œuvres complètes : TI-TIII*. Paris : Gallimard.
- Encyclopedia Universalis*(1995). Paris.
- Foucault M. (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Paris : Fata Morgana.
- Furetière A. (1701). *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye : Arnoud et Reinier Leers, 3 vol.
- Grand Larousse de la langue française (1971-1978)*. Paris : Larousse. 7 vol.
- Grand Robert de la langue Française (1985)*. Paris : Le Robert. 9 vol.
- Hugo V. (2002). *La Légende des Siècles*. Paris : Poésie-Gallimard.
- (1967). *Œuvres*. Paris : Gallimard coll. de la Pléiade.
- (1998). *Contemplations*. Paris : Classiques Pocket.
- Larue A. (1998), De l'Ut pictura poésie à la fusion romantique des arts. in *La Synthèse des arts*, dir. Joëlle Caullier. Lille : Presses du Septentrion.
- Leclair D. (2007). *René Char : Là où brûle la poésie*. Paris : Aden.
- Picabia F. (1950). *Chi-Lo-Sa*. Paris : P.A.B.
- Soulages P. (1979). *Entretien avec Bernard Ceysson*. Paris : Flammarion coll. Maîtres de la peinture moderne.
- Valéry P. (1957). *Œuvres : TI*. Paris : Gallimard coll. de la Pléiade.
- <http://fr.wikipedia.org> (Erişim tarihi : 22.03.2017).
- <http://www.franceculture.fr> (Erişim tarihi : 22.03.2017)
- www.hal.archives-ouvertes.fr (Erişim tarihi : 22.03.2017)

ABSTRACT

THE GESTION OF SPACE IN PAINTING AND POETRY

“Ut pictura poesis?” Everything seems to have already been said in this famous formula of Horace. But who would think the relations between poetry and painting, to consider from the point of view of a rivalry or in the perspective of a mere imitation? To think of the relationship in terms of substitution or adequacy would be blindly look at what is being played through various connections that take place on the horizon of these two arts. Painting is even more constantly a powerful creative aliment for writers. Victor Hugo describing in *Les Miserables*, the battle of Waterloo composed as a painter, with the means of language. So many texts come from an image that we want to describe, where the writer tries to give an equivalent of the painting by the means of the language. One then finds oneself in an uncertain margin where literary creation is at the same time a subject of writing, an object of reflection and a starting point for an unusual use of language. To give an account of the mute speech of painters, a great challenge, is most often only within the reach of poets, who explore language in the confines of silence. How, in the face of a canvas, will not a writer be seized by a quasi-immediate relation to the color actually received, lived, filtered by the system of language? How will poetic space allow the reader to become a spectator of the page?

Keywords: painting; poetry; poetic space; pictorial space; calligram

ÖZET

ŞİİR VE RESİMDE BOŞLUKLARIN ANLAMI

Horace’ın sihirli formülü «Ut pictura poésis», yani ‘resim gibi şiir’ bir korelasyonu anlatır. Fakat bu ilişki iki sanatsal ifade biçiminin rekabet edişine ya da basitçe birbirini taklit etmesine indirgenemez. Resim özellikle yazarlar için yaratıcı ilham kaynağı olmayı sürdürmektedir. O Victor Hugo değil mi ki; resimle ır. Görüntüyü aktarmak isteyen birçok metin yazarı, tuvalin eşdeğerinde bir etkiyi kelimeler yardımıyla arar. Burada edebi yaratıcılık hem yazının konusu, düşüncenin nesnesi; hem de dil tarafından düzenlenmemiş bir başlangıç noktasıdır. Ressamların sessiz sözlerine betimlenen Waterloo Savaşı’nı, *Sefiller* romanında edebi dil aracılığıyla aktarmaya çalış bir değer atfetmek, genellikle sadece sessizliğin sınırlarında lisanı keşfetmeyi amaç edinen şairlere özgü bir durumdur. Yazar tuval karşısında renk ile kurduğu ilişkiyi dilin sisteminden nasıl filtre eder? Şiirsel alan, okuyucunun sayfa önünde izleyici olmasını nasıl sağlar? Bu çalışma özellikle 19. yüzyıldan 20. yüzyıla, edebi ve sanatsal formlarda kendini hissettiren geçişkenliği şiir üzerinden ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: resim; şiir; şiirsel alan; imgesel alan; kaligram