



Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style

Carole Halimi

► To cite this version:

Carole Halimi. Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10, pp.89-112. <hal-04405649>

HAL Id: hal-04405649

<https://hal.science/hal-04405649v1>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

TRAVAUX
ET
RECHERCHES
DE L'UMLV

LITTÉRATURES

SCIENCES HUMAINES

THÉÂTRE D'HIER, THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

LITTÉRATURES ET SCIENCES HUMAINES

Revue semestrielle

Directrice de rédaction :
Fabienne BOCK

Comité de rédaction :
Edwige ARCHIER – Louise BÉNAT-TACHOT – Thierry BONZON – Jean-Yves GUÉRIN
Vladimir IAZYKOFF – Robert SAYRE – Michael A. SOUBBOTNIK

Secrétaire de rédaction : Emmanuelle BRUN
Directeur de publication : Yves LICHTENBERGER
Conception graphique : Michelle THOMAS et Bertrand ZAKOWETZ



RÉDACTION :
"Travaux et Recherches de l'UMLV", Université de Marne-la-Vallée,
5, boulevard Descartes, 77454 Marne-la-Vallée cedex 2
(Tel. : 01 60 95 70 75 ; Télécopie : 01 60 95 70 77)

CORRESPONDANCE :
Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

ABONNEMENTS / VENTE AU NUMÉRO :

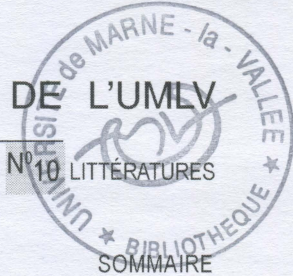
| | Vente au numéro | Abonnement annuel |
|--------------|--------------------|----------------------|
| Particuliers | 6 € | 12 € |
| Institutions | 12 € | 24 € |

Voir bulletin d'abonnement à l'intérieur du numéro

ISSN : 1298-1168

TRAVAUX ET RECHERCHES DE L'UMLV

N°10 LITTÉRATURES



THÉÂTRE D'HIER ET THÉÂTRE D'AUJOURD'HUI

SOMMAIRE

| | |
|--|-----|
| Présentation du numéro | 5 |
| Hélène Laplace-Claverie , Modernes féeries, ou le réenchantement de la scène dans le théâtre du xx ^e siècle | 7 |
| Marie Fourmaux , La féerie théâtrale au xx ^e siècle ou la parole enchantée | 21 |
| Nathalie Macé , Anouilh 1951-1981 : trente ans de théâtre autobiographique ? | 37 |
| Marlène Merrien , La mort de Dieu ou la laïcisation du divin | 55 |
| Guillaume Mainchain , Te souviens-tu des beaux jours ? Analyse du fonctionnement mémoriel dans <i>Oh les beaux jours</i> | 69 |
| Carole Halimi , Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style | 89 |
| Violaine Malineau , La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive | 113 |
| Jeanyves Guérin , Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des xix ^e et xx ^e siècles | 135 |
| | |
| Liste commentée des travaux de littérature française et littérature comparée soutenus devant l'université de Marne-la-Vallée en 2003 | 151 |
| | |
| Actualités | 153 |

Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style

Carole Halimi

Si le développement du genre du tableau vivant est antérieur au ^{xix}^e siècle, c'est uniquement à cette période qu'apparaissent les premières définitions du terme¹. Dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Arthur Pougin en donne une des plus détaillée :

“La vogue est depuis longtemps passée des tableaux vivants, qui offraient cependant un spectacle curieux et intéressant. Ce spectacle consistait en la reproduction exacte, à l'aide d'êtres animés, mais immobiles, de tableaux ou de groupes de sculptures célèbres et connus de tous².”

Pour satisfaire un des objectifs du tableau vivant, la reconnaissance, les œuvres imitées (peintures ou sculptures), doivent faire partie d'un répertoire connu. La reproduction en est immobile et doit demeurer fidèle à la référence. À la date où l'auteur rédige cette définition, en 1885, le tableau vivant est déjà passé de mode. Très certainement inspiré de certaines manifestations présentes dans les mystères religieux du Moyen Âge, les crèches et les fêtes de la Renaissance³, le tableau vivant connaît ses heures de gloire et ne devient un genre autonome que dans la deuxième moitié du ^{xviii}^e siècle. À cette période, il se développe comme divertissement dans les cercles de l'aristocratie et de l'élite cultivée, et comme variante du “tableau dramatique” sur les scènes de théâtre. Genre hybride par nature, il est situé à la frontière du théâtre, de la peinture, et de

la littérature. Partant d'une image ou d'un récit, il s'exprime néanmoins toujours sous la forme théâtrale d'une représentation, en faisant appel à des acteurs, professionnels ou amateurs. La singularité du jeu théâtral qui le constitue vient de son inaccomplissement. Ce jeu s'arrête à la frontière de l'image, dans laquelle et pour laquelle il se fige. Jeu muet, il tend à fondre la pratique du théâtre dans celle de la peinture, en épousant la nature de la toile : sa structure bidimensionnelle et sa qualité d'objet inanimé et silencieux. Les actions, à l'inverse de celles qui habitent une représentation théâtrale, se trouvent suspendues, arrêtées là où le peintre a fixé sa composition. À ce titre, il n'est pas étonnant que le tableau vivant trouve ses modèles de prédilection dans les œuvres néo-classiques, dans lesquelles, pour signifier "l'instant fécond", le mouvement se fait stase, se fige dans une gestuelle précise et démonstrative. Trois phénomènes encadrent l'apparition des tableaux vivants. Le premier est l'atmosphère de retour à la morale en réaction au sensualisme débridé du rococo. Diderot, on le sait, reprochait à Boucher de ne pas avoir la "pensée de l'art⁴" et de ne prendre le pinceau que pour "montrer des tétons et des fesses⁵". Sans militer pour la prudence, il redéfinit le but des arts, dans l'élévation de l'âme, plus que dans le seul plaisir des yeux⁶. Ce passage des *Essais sur la peinture* en 1766, situe le projet auquel tout artiste, digne de ce nom, doit se conformer :

"Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau⁷."

C'est dans le berceau de cette réaction anti-rococo que le néo-classicisme prend naissance. L'art ne doit plus se contenter de charmer, il doit encore et surtout instruire, éduquer, se faire *exemplum virtutis*. Le tableau vivant divertissant et instructif s'inscrit en toute logique dans ce projet de réforme des arts. Le deuxième phénomène touche au premier. Les découvertes archéologiques de Pompéi et d'Herculanum provoquent chez les contemporains une fascination délirante pour l'Antiquité et une vo-

lonté de la faire revivre au présent. Tableaux vivants et attitudes sont plus que jamais adaptés. Troisième phénomène, enfin, en réaction à la pratique de la déclamation jugée artificielle, une recherche de “vérité” dans le jeu de l’acteur va conduire à privilégier l’art du geste, de l’attitude, à rechercher une adéquation entre le verbal et le visuel. En témoignent la réhabilitation de la pantomime, l’attention nouvelle portée à la dimension visuelle de la représentation théâtrale. Diderot inaugure la conception du “tableau dramatique”⁸, le tableau vivant au théâtre en est une variante.

Le Tableau vivant comme tableau dramatique : la recherche du “vrai”

Le premier tableau vivant identifié se déroule sur une scène de théâtre. Il remonte à 1761, dans une pièce intitulée, *Les Noces d’Arlequin*, montée par Charles-Antoine Bertinazzi (plus connu sous le nom de Carlin), et présentée sur la scène de la Comédie Italienne à Paris. L’auteur dramatique Favart, également directeur de l’Opéra Comique, en a laissé un témoignage dans une lettre au comte Durazzo :

“Je passe sur l’intrigue de cette pièce qui est commune et froide ; mais il y a à la fin du dernier acte une scène française qui enlève tous les applaudissements. Le tableau de Greuze exposé dernièrement au Louvre en a fourni le sujet ; il est mis en action avec tant de vérité, que l’on croit voir le tableau même dont on a animé les personnages⁹.”

Le tableau de Greuze en question, *L’Accordée de village*¹⁰, avait remporté un succès considérable au salon où il venait d’être présenté. Diderot lui consacre une critique fort élogieuse dans son compte rendu du salon de 1761, qui commence en ces termes : “Enfin je l’ai vu, ce tableau de notre ami Greuze ; mais ce n’a pas été sans peine ; il continue d’attirer la foule¹¹”. En jouant un tableau à succès, on garantissait l’approbation du public et ses applaudissements. Le “tableau” sert à finir “en beauté”

une pièce de peu d'intérêt, si l'on en croit le témoignage de Favart. L'impression laissée est celle d'un tableau qui s'anime, "mis en action", comme on le dit à l'époque, le terme de "tableau vivant" n'apparaissant en français qu'au ^{xix}^e siècle¹². Même s'il utilise la référence peinte comme modèle, et s'il représente à ce titre le premier exemple de "tableau vivant", l'initiative est à replacer dans la logique de la conception du "tableau" au théâtre, théorisée par Diderot. Souhaitant être au théâtre : "comme devant une toile, où des tableaux divers se succéderaient par enchantement¹³", Diderot fonde sa réforme du théâtre sur une référence à la peinture. La peinture devient, comme l'écrit Pierre Frantz, "l'utopie du théâtre¹⁴". La définition du "tableau" donnée dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, en 1757, situe clairement la peinture comme modèle du théâtre. S'adressant à Dorval, son interlocuteur, qui lui demande de faire la distinction entre un "tableau" et un "coup de théâtre", Diderot répond :

"Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau¹⁵."

On peut avoir une idée de ce que Diderot apprécie en peinture dans les commentaires qu'il fait de la peinture de Greuze à ses débuts. Celui de *L'Accordée de village* met en avant trois données fondamentales : la recherche de vérité, l'harmonie dans la composition, la portée édifiante de la scène. Le choix du sujet est une "marque de la sensibilité et des bonnes mœurs", et "l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant¹⁶". La composition tire tout son intérêt de ce qu'elle subordonne les intérêts particuliers des personnages (pourtant tous individualisés) à l'intérêt principal : la scène de la remise de la dot. Enfin les personnages ont des attitudes "naturelles" adaptées à leur rôle dans l'histoire. Diderot, les décrivant une à une, s'attarde sur certains détails : la main du père est hâlée d'un côté, blanche de l'autre. Il conclut "cela est dans la nature¹⁷". L'attitude de la fiancée est juste : "Plus à son fiancé, elle n'eût point été assez décente ; plus à sa mère ou à son père, elle eût été fausse¹⁸". La

recherche de "vérité" est cependant entièrement solidaire de la nécessité de faire un ensemble, une "composition". Or, pour Diderot, le principe de la composition se trouve dans la subordination. Dans l'article "De la composition, et du choix des sujets" des *Pensées détachées sur la peinture* (1776-80), il écrira : "Rien n'est beau sans unité ; et il n'y a pas d'unité sans subordination"¹⁹. La peinture de Greuze a représenté pour Diderot le paradigme de ses attentes en matière d'introduction d'harmonie et de naturel dans la production artistique d'une époque, dominée, en peinture comme au théâtre, par l'artifice et l'affectation. On peut penser qu'il en est de même pour le premier tableau vivant, puisqu'il s'appuie sur un tableau de Greuze et qu'il soulève l'approbation générale. Projeter sur la scène le tableau de Greuze revenait à y transposer les données appréciées dans la peinture : composition, vérité, sujet moral et touchant. Ces données étaient alors aussi absentes de la scène de théâtre qu'elles pouvaient l'être de la peinture d'un Fragonard ou d'un Boucher. Le souci de composition revient à introduire sur la scène un nouvel élément : celui de la mise en scène, par la disposition des personnages dans l'espace en fonction de la découpe du cadre de scène²⁰. Le naturel dans le jeu de l'acteur est une recherche à laquelle vont participer tout un ensemble de comédiens français sur le modèle des acteurs anglais, comme Garrick, lequel d'ailleurs considère Carlin, concepteur de ce premier tableau vivant, comme un des meilleurs acteurs français, entendu comme un acteur qui n'est pas "trop acteur"²¹. Le "tableau vivant" de Carlin s'inscrit parfaitement, semble-t-il, dans les attentes liées à la réforme du théâtre. S'il soulève les applaudissements du public, c'est aussi qu'il lui permet une identification. Dans son commentaire sur *L'Accordée*, Diderot ne manquait pas de noter : "(...) c'est la chose comme elle a dû se passer"²².

La singularité d'un tableau au théâtre vient aussi du fait qu'il suspend l'action et qu'il attire l'attention sur la gestuelle. On comprend que le tableau de Greuze soit pour Diderot l'idéal de ce qu'il souhaitait voir sur la scène lorsque l'on se réfère à son expérience du théâtre et racontée dès 1751, dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Il se bouchait les oreilles pour ne pas entendre les acteurs déclamer, afin de concentrer son atten-

tion sur leurs gestes. Faite dans le but d'amplifier sa perception du geste, afin d'étudier son intérêt dramatique, cette expérience ne nuisait pas à sa compréhension de la pièce : "on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées²³". Devant un tableau de Greuze, Diderot n'éprouve nul besoin de se boucher les oreilles, étant donné la nature de l'objet ; par contre il éprouve la nécessité de faire parler les personnages. Dans son commentaire sur *L'Accordée de village*, il fait parler le père, et il lui arrive même d'entrer en conversation avec le personnage du tableau²⁴. Le mode de critique pratiqué par Diderot atteste du pouvoir du geste dans les peintures. Les commentaires du critique découlent naturellement des gestes des peintures de Greuze, ils y sont contenus en puissance. Ces expériences tendent à montrer que le geste peut suppléer à la parole, puisqu'il la contient, et qu'il est tout aussi valide que les mots pour émouvoir le spectateur. Le premier tableau vivant illustre cette réforme du théâtre par le geste, entreprise par les théoriciens du théâtre aussi bien que par les acteurs.

En vertu de la maxime de Diderot selon laquelle : "un comédien qui ne s'y connaît pas en peinture est un pauvre comédien ; un peintre qui n'est pas physionomiste est un pauvre peintre²⁵", les acteurs vont s'inspirer de la peinture pour réformer le jeu de scène. Nous considérerons ici tout particulièrement Talma, qui est lié à l'école de peinture néo-classique. Présenté par Girodet à David, en 1780, il entretient tout au long de sa carrière des rapports amicaux avec le peintre qui l'aide à entreprendre une réforme du costume de théâtre en lui dessinant ses costumes d'après l'antique. Parmi les critiques portées au théâtre du début du XVIII^e siècle, le costume occupe une place de choix. Une description de Voltaire, datée de 1761, nous renseigne sur les usages du moment :

"On voyait Auguste arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée (...) cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges (...) La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage (...) ²⁶."

Description pour le moins pittoresque des conditions dans lesquelles on interprétait la tragédie. C'est justement dans une pièce de Voltaire, *Brutus*, que Talma, en 1790, apparaît pour la première fois en toge romaine, cheveux courts et jambes nues, dans le rôle de Procule²⁷. Cette apparition est plus appréciée du public que de la fraction conservatrice des acteurs, où elle suscite diverses réactions indignées. On lui reproche d'avoir "mis des draps mouillés sur les épaules", on s'étonne de la laideur du costume. Mademoiselle Contat aurait dit en voyant Talma : "mon Dieu, qu'il est laid, il, ressemble à ces vieilles statues²⁸ !". Non content de déranger les habitudes par ses costumes un peu trop fidèles archéologiquement parlant²⁹, Talma agrmente son jeu d'une autre référence à la peinture, la pose plastique, en s'immobilisant dans la pose du personnage d'un tableau célèbre³⁰. La pose plastique n'a pas pour seul but la référence aux peintres (chose particulièrement bien vue à l'époque³¹), elle est aussi le moyen de donner au jeu une intensité que seul le geste est à même de transmettre. Selon Talma, "Le geste, l'attitude, le regard, doivent (...) précéder les paroles comme l'éclair précède la foudre³²". Ses poses plastiques sont le moyen d'imprimer visuellement le caractère du personnage dans l'esprit du public. Il en devient une référence pour les peintres, et surtout les élèves de David, qui reprennent ses poses pour les personnages de leurs peintures³³. Talma devient l'incarnation vivante de l'esthétique néo-classique, version école de David. Il en est à lui seul le "tableau vivant". La proximité entretenue par David et son école avec l'avant-garde théâtrale de l'époque explique en partie le choix récurrent des œuvres néo-classiques pour servir les "tableaux vivants".

David et son école : un idéal pour le tableau vivant

Outre l'apparition de Talma en costume romain, la représentation de *Brutus* comportait pour le public une deuxième surprise. Elle s'achevait sur un tableau vivant d'après l'austère composition davidienne présentée un an plus tôt, au salon : "*Les lecteurs rapportant à Brutus le corps de ses fils*³⁴".

“(…) à la fin du V^e acte, les acteurs mimèrent le superbe tableau de David, représentant le corps de Titus porté sur un brancard par les licteurs, et l’attitude sombre et profonde de Brutus. Cette idée produisit un très grand effet et le public en témoigna sa satisfaction par de vifs applaudissements³⁵.”

L’effet recherché est moins celui de naturel comme dans le tableau vivant d’après Greuze, que celui du sublime. Diderot ne manquait pas de souligner, dès la *Lettre sur les sourds et muets*, la portée sublime de certains gestes :

“Il y a des gestes sublimes que toute l’éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Mackbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Mackbeth s’avance en silence et les yeux fermés sur la scène ; imitant l’action d’une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintées du sang de son roi (...). Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords³⁶ !”

L’attitude sombre du consul ayant sacrifié ses fils à la patrie a terrifié les contemporains. David a peint un Brutus qui ne laisse aucunement transparaître sa douleur, hormis dans le détail de la crispation des pieds. Il a, depuis le *Bélisaire demandant l’aumône*³⁷ en 1781, et surtout le *Serment des Horaces*³⁸ en 1784, appliqué la leçon de Diderot, en armant ses personnages d’une gestuelle suscitant le sentiment de sublime. Il cherchait, comme il a pu le dire lui-même à “électriser” l’âme du spectateur³⁹. On s’assurait en clôturant la pièce par un “tableau vivant” d’après une composition qui avait saisi d’effroi les contemporains, de rejouer ce même frisson et de laisser une trace indélébile de la représentation, dans l’esprit du public. C’est l’hypothèse retenue par Pierre Frantz : permettre que la représentation se poursuive dans l’imagination du spectateur⁴⁰. Le tableau vivant assume les vertus de la pantomime,

“qui parle aux yeux longtemps après que la bouche de l'acteur est devenue muette⁴¹”.

Les tableaux de David n'ont cependant pas toujours été choisis pour intensifier la représentation par un effet de sublime. En 1800, sur la scène de l'Opéra Comique, un vaudeville en un acte intitulé “*Tableau des Sabines*” incorpore un tableau vivant d'après la toile de David, *Les Sabines*⁴², présentée au salon l'année précédente, en 1799. Il n'est plus ici question de sublime, mais de comique. À la fin de la pièce, entraînés dans une violente dispute, les protagonistes se retrouvent par hasard dans la pose des personnages du tableau de David, ce qui conduit l'un d'entre eux à suspendre l'action en s'écriant : “Ah ! Mon Dieu, quelle image ! ne bougez pas, ne bougez pas, c'est la copie vivante du tableau de David”. Une didascalie à l'intention des “acteurs de provinces” qui ne connaîtraient pas le tableau, et qui voudraient jouer la pièce, décrit la scène :

“(…) Fadet, tenant la main droite sur son parapluie, recouvert d'un sac ; son chapeau, qu'il tient à la main gauche, le couvre comme une espèce de bouclier ; il est effacé devant le public. Dercour à gauche, s'efface en sens contraire, on ne le voit que de profil ; il tient un bambou comme un dard qu'il est prêt de lancer de la main droite ; il a l'air dédaigneux. Laure, le genou gauche ployé, la jambe droite en avant, étend ses deux bras vers les deux rivaux. Un des enfants de Firmin presse la cuisse gauche de Fadet (...)”⁴³.

La version est clairement humoristique. Pourquoi la parodie s'applique-t-elle aux *Sabines* plus qu'à *Brutus* ? Il faut se souvenir, pour le comprendre, de la stupéfaction amusée des visiteurs de l'exposition conçue par David, devant l'héroïque nudité des guerriers du tableau. Certes, David s'en est expliqué dans un texte devenu célèbre “Notes sur la nudité de mes héros” :

“(…) mon intention, en faisant ce tableau, était de peindre les mœurs antiques avec une telle exactitude, que les Grecs et les Romains, en voyant mon ouvrage, ne m'eussent pas trouvé étranger à leur coutumes⁴⁴”.

Il n'empêche que l'idée est apparue. La preuve en est ce tableau vivant ouvertement parodique survenu l'année suivante. Le tableau *Les Sabines* constitue le premier moment de la crise davidienne, qui atteindra son apothéose avec le *Mars désarmé par Vénus et les Grâces*⁴⁵, sa dernière œuvre, en 1824. Il renoue ici avec un style factice qui présente une caricature de sa propre peinture. Comme l'a montré Jean-Claude Lebensztejn, "Les tableaux tardifs ressemblent à des tableaux vivants qu'on aurait à leur tour transformés en peintures"⁴⁶."

Il y a une mise en abyme du principe d'imitation. Nous avons l'impression d'être devant une peinture imitée d'une scène de théâtre, qui serait elle-même imitée d'un tableau, tant l'artifice est décelable. Dans *Les Sabines*, le phénomène est déjà en germe, et certainement pour la première fois. Un critique de l'époque en juge d'ailleurs avec les critères de la pantomime :

"(...) tous les personnages sont en action et la pantomime est dirigée avec tant d'art qu'il n'y a pas un seul personnage qui ne put conserver pendant quelques instants l'attitude où il est représenté"⁴⁷."

La critique est élogieuse, mais elle applique au tableau un jugement qui pourrait être appliqué à un spectacle. En dépit de la nudité des guerriers, on reprochera à David l'aspect maniéré de certaines figures :

"Tatius a plus de pesanteur que de force, et la figure est placée sur ses jambes plutôt comme un danseur de théâtre que comme un guerrier"⁴⁸."

Et pour cause, David s'est inspiré d'un danseur pour le peindre⁴⁹. Rappelons-nous aussi que les élèves de David, la secte des *Barbus*, devenus plus davidiens que le maître, l'accusent avec *Les Sabines*, de verser dans le "Vanloo, Pompadour, et Rococo"⁵⁰ c'est-à-dire de renouer

avec tout ce qu'il avait cherché à fuir. *Les Sabines* ouvrent dans la peinture de David la faille du ridicule, ou tout au moins de l'humour (est-il volontaire ?) que les œuvres suivantes ne vont cesser d'accentuer. Le tableau vivant du vaudeville *Tableau des Sabines*, apparaît comme le miroir déformant du sérieux néo-classique, le revers de la médaille révèle les aspects cachés de l'original. Pour preuve, le symbole phallique de la lance de Romulus, implicite dans l'original, est explicite dans le tableau vivant, à travers le bambou dont il est précisé qu'il est pointé "comme un dard". L'idéal winckelmannien de "calme grandeur et noble simplicité"⁵¹ se trouve caricaturé dans l'air "dédaigneux" prêté au personnage masculin qui darde son bambou. L'acrobatique pose de Laure, "le genou gauche ployé, la jambe droite en avant", alors qu'elle "étend ses deux bras vers les deux rivaux", en est le pendant hystérique et accuse l'opposition féminin/masculin toujours fortement contrastée dans les œuvres de David⁵². Soulignons aussi que par le mode d'exposition, David a lui-même réalisé un tableau vivant, les visiteurs étant pris dans le reflet d'un miroir (une psyché) qu'il avait disposé contre le mur opposé au tableau. En se retournant, les visiteurs se voyaient intégrés au tableau dans le reflet de la psyché⁵³. S'agissait-il de mettre les contemporains à la hauteur des personnages de l'histoire antique ? Cela a-t-il contribué à mettre le tableau des *Sabines* à la portée du spectateur et à en faciliter l'utilisation parodique ? À la portée de tous, le tableau des *Sabines* l'était aussi par le mode d'exposition qu'institue David. Une première en France : à condition d'acquitter un droit d'entrée, tous les publics pouvaient voir la toile. D'autres tableaux de David ont servi à constituer des tableaux vivants. *Les Horaces*, et *La Mort de Socrate*⁵⁴ (1787) sont représentés le 31 octobre 1789 au Théâtre des Ombres Chinoises, au Palais-Royal. Le *Bélisaire* est plus tard mis en scène par Goethe parmi les tableaux vivants qu'il organise à Weimar en 1813, pour l'anniversaire de la grande-duchesse Maria. En 1825, l'année de la mort de David, en guise d'hommage, le *Bélisaire* est recréé dans une pièce du même titre, interprétée par Talma au Théâtre Français⁵⁵.

On sait également qu'une des compositions de Drouais, *Marius* à

*Minturnes*⁵⁶, de 1786, a été retenue pour illustrer une des scènes de la tragédie du même nom. On dispose à ce propos du témoignage d'Arnault, qui, dans ses *Mémoires*, explique avoir fait la connaissance de David à cette occasion.

“C’est à l’occasion de la tragédie de *Marius à Minturnes* que je liais connaissance avec David. Les acteurs, désirant prendre dans la scène du *Cimbre* les positions où le jeune Drouais avait placé ses personnages dans son célèbre tableau, j’allais prier David dont il avait été élève de m’en donner un croquis⁵⁷.”

Drouais, l’élève favori de David, mort prématurément mais dont la courte carrière n’en a pas moins marqué les esprits, était certainement aussi celui qui se rapprochait le plus du style de son maître et notamment dans *Les Horaces*. Delécluze le note, mais il souligne un excès de théâtralité dans la composition de Drouais, l’opposant sur ce point à la composition épurée des *Horaces*.

“Si dans la scène des *Horaces*, on saisit quelques dispositions théâtrales, presque partout on sent la tendance vers le retour à la simplicité. Le *Marius* de Drouais, au contraire, provoque une observation inverse⁵⁸.”

Le *Marius à Minturnes* de Drouais se distingue effectivement du *Serment des Horaces*, par moins de retenue, des sentiments exprimés de façon plus extravertie. Mais s’il attire l’attention des comédiens pour en faire un tableau vivant, c’est justement en vertu d’une gestuelle énergique, qui suscite davantage l’action que la rigide immobilité des *Horaces*. Néanmoins, comme le tableau de David, celui de Drouais présente des personnages campés sur un dallage qui structure l’espace comme une scène de théâtre, les compositions sont épurées, les couleurs peu nombreuses mais fortement contrastées, la gestuelle ferme et démonstrative. Des éléments clairs, aisément imitables, parfaits pour

constituer les modèles de tableaux vivants. Pour finir sur la parfaite adéquation du genre néo-classique et de la pratique du tableau vivant signalons que devant les *Horaces*, les contemporains avaient déjà eu l'impression de tableau vivant au sens d'un tableau qui sort du cadre.

“Si l'on destine une Palme au Tableau d'histoire le plus vigoureux, on la doit à M. David. Ses Horaces sont les enfants créés du Génie. Ce Tableau a la noblesse, la simplicité, le dessin, la netteté, l'énergie, et la vérité des plus grands Artistes. (...) Les personnages sont hors de la toile. On voit presque circuler le sang dans leurs veines⁵⁹.”

La tension retenue, l'énergie accumulée qui se manifeste jusqu'aux extrémités des corps : crispation des pieds, mains tendue en flèches, gonflement des veines et des muscles, pouvaient donner l'impression de figures hors de la toile.

Le Tableau vivant en société : un divertissement esthétique

Le succès de tableaux vivants sur les scènes de théâtre a certainement conduit à les adopter dans les cercles privés de l'élite cultivée de l'époque. Amateurs d'arts, connaisseurs et artistes, organisent et participent à des tableaux vivants de société. Un commentaire de Grimm, en marge du salon de Diderot de 1765, atteste dès cette date, la pratique des tableaux vivants indépendamment du théâtre professionnel :

“J'ai vu quelquefois des sociétés choisies, rassemblées à la campagne, s'amuser pendant les soirées d'automne à un jeu tout à fait intéressant et agréable. C'est d'imiter les compositions de tableaux connus avec des figures vivantes. On établit d'abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris

les habits il cherche à en imiter l'attitude et l'expression. Lorsque toute la scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l'ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé, on appelle les spectateurs qui disent leur avis sur la manière dont le tableau est exécuté⁶⁰."

Talma disait lorsqu'il s'inspirait des compositions théâtrales pour son travail d'acteur, "je devins peintre, à ma manière⁶¹". L'exercice du tableau vivant permet à tous de devenir peintre, le temps de la mise en œuvre de la composition. Pour parfaire l'illusion de la toile peinte, la lumière joue un rôle déterminant. Le témoignage de Grimm fait apparaître le divertissement comme un exercice de goût (assembler les figures, les éclairer convenablement, choisir les vêtements), au mieux un exercice critique, à même de distraire tout en fournissant le prétexte à des discussions esthétiques. Le témoignage de la comtesse de Genlis, plus tardif, introduit une donnée supplémentaire qui confère au jeu une ambition éducative. Préceptrice des enfants du duc d'Orléans depuis 1782, elle les exerçait à composer des tableaux d'après des peintures ou des scènes de l'histoire, puis à en identifier la référence. Tout en restant attrayant, ce jeu permettait d'instruire les enfants sur la mythologie, l'histoire, de leur apprendre tout à la fois, le maintien, l'art dramatique, la composition picturale et de contribuer à une éducation du goût.

"je donnais les sujets, et, la toile baissée, M. Merys groupait les acteurs, qui étaient communément les enfants ; ensuite, ceux qui ne jouaient pas étaient obligés de deviner le sujet, soit historique, soit mythologique : on faisait ainsi dans la soirée une douzaine de tableaux. Le célèbre David, qui venait souvent à Saint-Leu, trouvait ce jeu charmant, et il avait un grand plaisir à grouper lui-même ces tableaux fugitifs⁶²."

Le témoignage nous apprend que le terme employé est alors celui de "tableaux fugitifs" (ou "tableaux historiques") et que David y apportait une

savante contribution. Un peu plus loin, Madame de Genlis laisse supposer qu'il arrivait même à David d'y trouver l'incarnation vivante des principes néo-classiques. David aurait dit à propos d'une Pantomime, *Psyché persécutée par Venus*, "qu'elle offrait, (...) la perfection du beau idéal⁶³".

Le divertissement nécessitait l'aide d'un artiste, qui se faisait l'ordonnateur du spectacle. Dans ses *Souvenirs*, Élisabeth Vigée-Lebrun, raconte avoir composé des tableaux vivants pour distraire la noblesse, lors de son séjour en Russie en 1795. Invitée par la Princesse Dolgorouki dans sa demeure de campagne, non loin Saint Pétersbourg, elle décrit une société "fort nombreuse" où "personne ne songeait à autre chose qu'à s'amuser⁶⁴". Parmi les nombreux divertissements qui occupaient agréablement les journées, les tableaux vivants tiennent la place d'honneur. Elle choisit de représenter des sujets tirés de la Bible ou de composer de mémoire des tableaux connus. Le témoignage de Madame Vigée-Lebrun attire l'attention sur une donnée qui se révèle majeure dans la forme que prend le tableau vivant au XIX^e siècle : exposer la beauté des corps⁶⁵. L'artiste précise qu'elle prenait soin de choisir ses acteurs parmi "les plus beaux hommes et les plus belles femmes", mais se plaint aussi de se trouver "souvent forcée de contrarier quelques dames qui désiraient beaucoup se mettre en *exhibition*⁶⁶".

On peut penser que ces jeunes dames avaient déjà entendu parler en 1795, de la célèbre Lady Hamilton qui depuis 1787, date de son arrivée à Naples et de sa rencontre avec Sir William Hamilton, s'illustrait dans l'art des "Attitudes⁶⁷". On peut considérer les attitudes comme une forme indépendante du tableau vivant, dans la mesure où elles connaissent au XIX^e siècle un développement autonome, jusqu'à être portées sur la scène professionnelle. Elles sont pratiquées par une seule personne et ne font pas directement référence à une œuvre précise. Telles qu'elles sont inaugurées par Lady Hamilton, elles consistent surtout à donner à voir une incarnation vivante de l'Antiquité. Elles sont d'ailleurs le fruit de la rencontre d'un collectionneur féru d'antiquité Sir William Hamilton, qui exerçait les fonctions de ministre d'Angleterre à Naples, et d'une créature à la vie romanesque, Emma Lyon, qui se faisait appeler Miss Hart⁶⁸. Avant sa

rencontre avec Sir Hamilton, Emma Lyon avait déjà développé son “instinct pour les arts⁶⁹” auprès de plusieurs mentors, plus ou moins recommandables. Un magnétiseur charlatan, le docteur Graham, l'exposait comme la *déesse Hygie* (déesse de la santé), “couverte d'un léger voile”, pour attirer la clientèle, à l'entrée de son “Institut électrique⁷⁰” à Londres. Elle avait posé pour le peintre Romney, puis avait rencontré Lord Gréville, le neveu de Sir Hamilton, qui lui présenta sa conquête⁷¹. Tableau vivant à elle seule, tous les contemporains s'accordent sur la beauté d'Emma Lyon. La comtesse de Boigne qui a laissé parmi les témoignages les plus détaillés sur les attitudes (elle y a participé pour figurer un enfant), écrit dans ses *Mémoires* :

“D'ailleurs pour égaler son succès, il faut commencer par être parfaitement belle de la tête aux pieds, et les sujets sont rares à trouver⁷².”

Par sa rencontre avec Emma, le chevalier trouve le moyen de voir s'incarner sa passion pour l'antique. Le premier témoignage sur les attitudes est laissé par Goethe dans une lettre écrite à Caserte, en 1787, publiée par la suite dans le “Voyage en Italie”.

“Le chevalier Hamilton (...) a trouvé le comble de la nature et de l'art dans une belle jeune fille. (...) Elle est très belle et bien faite. Il lui a fait faire un costume grec qui lui sied à merveille. Elle laisse flotter ses cheveux, prend deux châles, et varie tellement ses attitudes, ses gestes, son expression, qu'à la fin on croit rêver tout de bon. Ce que tant de milliers d'artistes seraient heureux de produire, on le voit ici accompli, en mouvement, avec une diversité surprenante. À genoux, debout, assise, couchée, sérieuse, triste, taquine, exaltée, pénitente, attrayante, menaçante, inquiète : une expression succède à l'autre et en découle⁷³.”

L'art des attitudes, à l'inverse du tableau vivant, n'est pas immobile. Il est

constitué d'une succession rapide de poses expressives. L'exactitude de la référence n'est pas non plus de mise, il s'agit plutôt, comme pourra le dire la comtesse de Boigne, par des "sortes d'improvisations en action", de "rappeler à l'imagination"⁷⁴ les statues antiques, sans en imiter une précisément. En revanche, Goethe nous laisse entendre que Lady Hamilton surpassait les tentatives des artistes de l'époque, en livrant au spectateur une version vivante des statues antiques. Tout comme Talma, elle est une manifestation vivante de l'idéal néo-classique. En témoigne la retranscription des attitudes par l'artiste allemand Friedrich Rehberg, dans le style épuré d'un dessin au trait, imité de Flaxman. Adaptés en recueil de gravures⁷⁵, ces dessins ont contribué au succès du genre, et à sa diffusion dans toute l'Europe, jusqu'à produire des émules au ^{xix}^e siècle, Ida Brun, Henriette Hendel-Schütz parmi les plus célèbres⁷⁶. Les dessins de Rehberg, s'ils scellent le lien des attitudes et du néo-classicisme, rendent assez peu compte de la teneur expressive de l'art hamiltonien, sur laquelle insistent pourtant les contemporains. Lady Hamilton réservait à ses spectateurs des changements soudains de physionomie, "du grave au doux, du plaisant au sévère", et ménageait peu d'espace pour les transitions, passant "subitement"⁷⁷ d'une attitude à une autre. À sa façon, Lady Hamilton rend justice au précepte de Winckelmann, "imiter les anciens, pour devenir inimitable", car à en croire la comtesse de Boigne :

"D'autres ont cherché à imiter le talent de Lady Hamilton ; je ne crois pas qu'on y ait réussi. C'est une des choses où il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule"⁷⁸.

Tableaux vivants comme attitudes entretiennent avec le ridicule des rapports ambigus. Au ^{xix}^e, ils se confondent amplement avec le kitsch et obtiennent les faveurs des peintres Pompiers. Pour exception, l'utilisation subtile que Goethe en fait, dans son roman *les Affinités électives* (1809), et qui a contribué à la propagation du genre. À l'image de l'activité de dilettante du divertissement dans les cercles de l'aristocratie russe, les tableaux vivants du roman de Goethe servent aussi à mettre en valeur les

charmes de Lucienne, créature capricieuse et superficielle, probablement inspirée de Lady Hamilton. Durant la séance de tableau vivant décrite dans le roman, seront montés le *Bélisaire* d'après Van Dyck, *Esther devant Assuérus* de Poussin et la *Remontrance paternelle* de Terborg. Un commentaire de Goethe, à propos du *Bélisaire*, nous renseigne sur la nature du tableau vivant :

“(…) l'on se croyait vraiment dans un autre monde, si ce n'est que la présence du réel, substitué à l'apparence, produisait une sorte d'impression d'angoisse⁷⁹.”

À la frontière de l'image fictive et de la réalité, le tableau vivant entraîne le spectateur aux confins de “l'inquiétante étrangeté”. Le commentaire de Goethe rend explicite cette “désorientation” dont parle Freud, éprouvée face à des situations propres à faire surgir ce sentiment. Freud en dénombre deux qui peuvent se rapporter au tableau vivant. Quand la frontière entre “fantaisie et réalité se trouve effacée” et que “se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque là comme fantastique⁸⁰”. C'est le cas du tableau vivant, puisqu'il fait percevoir comme réel quelque chose qui relevait de la fiction, la scène représentée d'un tableau. Deuxième situation, face à des êtres ou des objets qui nous placent dans une “incertitude intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant⁸¹”. Ce dernier aspect propre aux automates, aux personnages de cires, ou aux mannequins artificiels est inversé dans le tableau vivant où c'est le vivant qui pousse trop loin sa ressemblance avec l'inanimé. Une remarque relative cette fois au tableau de Terborg, *Remontrance paternelle*, fait apparaître une autre propriété du tableau vivant, celle d'être pour le spectateur une surface de projection, une surface à fantasmes. Dans la représentation, Lucienne qui interprète la jeune fille du tableau apparaît dos au public, comme dans l'original. Agacé de ne pas voir le visage de la jeune femme, un “loustic impatient” déclenche l'approbation de la foule en criant “tournez s'il vous plaît !”. Goethe poursuit : “les acteurs

connaissaient trop bien leur avantage, et avaient trop bien saisi la règle du jeu, pour céder à l'appel général⁸²". Conserver la pose du tableau continuait de creuser l'écart entre l'espace de la représentation et l'espace du public. Cette anecdote montre que le tableau matérialise l'existence du quatrième mur théorisé par Diderot. Faire tableau est aussi faire écran, exclure délibérément le spectateur de la fiction, pour qu'il puisse davantage la contempler⁸³.

On a pu le voir, le tableau vivant véhicule une partie des enjeux esthétiques importants de la fin du XVIII^e siècle. Il s'inscrit dans la réaction anti-rococo, participe de la réforme du théâtre. Plastiquement, c'est avec le genre néo-classique qu'il a le plus "d'affinités". Au XIX^e siècle, le relais passe assez logiquement aux peintres Pompieri, héritiers de la décadence de l'école de David. La photographie naissante procure aux tableaux vivants un support idéal. Les contraintes techniques telles que la longueur du temps de pose l'orientent vers une théâtralisation, en vertu de laquelle elle réinvestit les propriétés du tableau vivant⁸⁴. Dans *la Chambre claire*, Roland Barthes, en soulignant la nature théâtrale de la photographie, se réfère au tableau vivant :

"ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre (...) la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts⁸⁵."

L'analyse de Barthes, en écho à celle de Goethe, souligne l'identité troublante du tableau vivant, genre situé à plusieurs frontières : celles de différents arts, mais aussi du vivant et du mort, du réel et du factice, de l'artistique et du kitsch, de l'expérience et du fantasme. C'est un genre où plus que jamais "ce sont les regardeurs qui font les tableaux⁸⁶".

Carole Halimi

Notes

- 1 Pour l'histoire du terme de "tableau vivant", et une étude détaillée des modalités d'apparition du genre jusqu'au xix^e siècle, voir Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 2002, p. 15-31.
- 2 Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, t. II, p. 699 (*tableaux vivants*).
- 3 L'étude pionnière sur le tableau vivant est celle de Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants, Studies on some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, Stockholm, 1967. Concernant l'origine du genre, elle conteste l'interprétation de Goethe selon laquelle les tableaux vivants découleraient directement des crèches napolitaines du xviii^e, mais en souligne néanmoins l'influence p. 210-215, et p. 239. À ce sujet, voir également B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, *op. cit.*, p. 31. Sur les tableaux vivants à la Renaissance, voir G. R. Kernodle, "Show-Picture and Show-Architecture. The Tableaux Vivants" in *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1944, (chap. II) p. 52-108.
- 4 Diderot, *Salon de 1765*, in *Œuvres esthétiques*, éd. de P. Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1976, p. 456.
- 5 Diderot, *Salon de 1765*, à propos d'*Angélique et Médor*, de Boucher, in *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 459.
- 6 "La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux, Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin". *Salon de 1765*, cité par Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980, (trad. fr., *La Place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, 1, Paris, Gallimard, NRF essais, 1990, p. 71.)
- 7 Diderot, *Essais sur la peinture*, 1766, in *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 718.
- 8 L'ouvrage le plus complet sur la question est celui de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du xviii^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- 9 Cité et commenté par K. G. Holmström, *Monodrama...*, *op. cit.*, p. 218.
- 10 Greuze, *L'Accordée de village*, 1761, h/t, 92x117cm, Paris, Louvre.
- 11 Diderot, *Salon de 1761*, in *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 519.
- 12 Bernard Vouilloux relève que c'est dans une nouvelle de Théophile Gautier, *La Toison d'or*, publiée en 1839, que le terme associé à sa définition est employé pour la première fois. (*op. cit.*, p. 24-25, 357-358). Théophile Gautier, "La toison d'or", *Contes et récits fantastiques*, Le livre de poche, Paris, 1990, p. 215.
- 13 Diderot, "De la poésie dramatique", 1758, in *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 276.
- 14 P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 39.
- 15 Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, 1757, in *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 88.
- 16 Diderot, *Salon de 1761*, in *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, fin et début du commentaire, p. 519 et 524.
- 17 *Ibid.*, p. 521.
- 18 *Ibid.*, p. 522.
- 19 Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, 1776-80, in *Œuvres esthétiques*, *op. cit.*, p. 760.
- 20 Sur la représentation théâtrale (scène), picturale (tableau), cinématographique (plan) comme "rectangle découpé", voir l'article de Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 331-339.

- 21 C'est ce qu'il reprochait à Clairon, pourtant appréciée de Diderot. "Lorsque le célèbre comédien Garrick vint à Paris (...), on lui demanda quels étaient les acteurs auxquels il trouvait le plus de talent : il nomma parmi les hommes, Lekain, Preville, et Carlin ; parmi les femmes Dangeville, Dumesnil et Sophie Arnould – sans prononcer le nom de Clairon ; et sur l'observation qu'on lui fit, il répondit : *Elle est trop actrice*", cité par Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au dix-huitième siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 79-80.
- 22 Diderot, *Salon de 1761*, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 519.
- 23 Diderot, *Lettres sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, 1751, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 101.
- 24 Le commentaire du père dans *L'Accordée* : "Il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante, il semble lui dire : *Jeanette est douce et sage, elle fera ton bonheur ; songe à faire le sien...*", in *Salon de 1761*, in Diderot, *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 521. Dans le salon de 1765, le commentaire de la "Jeune Fille qui pleure son oiseau mort", de Greuze, se construit sur une longue conversation avec le personnage du tableau. Op. cit., p. 533-537.
- 25 Diderot, *Essais sur la peinture*, 1766, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 696.
- 26 Voltaire, *Remarque sur Cinna, Commentaire sur Cornelle*, in *Œuvres complètes*, éd. Morland, II, 1, p. 329, cité par P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e*, op. cit., p. 10-11.
- 27 La réforme du costume est amorcée par Lekain, mais Talma l'impose. Sur la valeur de manifeste esthétique du costume porté par Talma, et sur la réforme du costume en général, voir P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 108-114, et P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e*, op. cit., p. 112-119.
- 28 Ces deux témoignages sont cités par Georges Wildenstein, in "Talma et les peintres", *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1960, p. 170.
- 29 Talma s'est vu reprocher l'indécence de sa tenue, simple toge de laine.
- 30 Voir les articles de Georges Wildenstein, "Talma et les peintres", art. cit., p. 169-176, et de Stephanie Carroll, "David and Theater", *Art in America*, vol. 78, n° 5, May, p. 198-261.
- 31 L'acteur Larive se vante d'avoir porté avant Talma une tunique romaine sur la scène, pour jouer *Agis*, et d'avoir "regardé les tableaux des peintres", voir Georges Wildenstein, "Talma et les peintres", art. cit., p. 169 et P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 110.
- 32 Talma, *Réflexion sur Lekain et sur l'art théâtral, Mémoires de Lekain*, Étienne Ledoux, Paris, 1825, p. LV et LVI, cité par P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 137.
- 33 Selon Delécluze : "*Talma était devenu comme un type consacré sur lequel tous les peintres et les poètes avaient l'attention fixée lorsqu'il composait*", in Regnault-Warin, *Mémoires historiques et critiques sur F. J. Talma et sur l'art théâtral*, Paris, A. Henry, 1827, 1904, p. 252. Cité in G. Wildenstein, "Talma et les peintres", art. cit., p. 173. On peut trouver un autre témoignage de Delécluze sur les relations que Talma entretenait avec l'atelier de David, in Delécluze, *David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983, (1^e éd. Didier, Paris, 1855), p. 22-23.
- 34 David, *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*, 1789, h/t, 323x422 cm, Paris, Louvre.
- 35 Commentaire de la seconde représentation de Brutus de Voltaire à la Comédie Française, le 19 nov. 1790, in *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, 4 vol., Paris an X, 1802, p. 197. Les représentations eurent lieu au théâtre de la Nation puis à la Comédie Française, cf. Hugh Honour, *Neo-Classicism*, Pelican Books, 1968 (trad. fr. *Le Néo-classicisme*, Paris, Le livre de poche, 1998, p. 92) ; B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, op. cit., p. 20 ; P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 176-178.
- 36 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 96-97.

- 37 David, *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, h/t, 288x312 cm, Lille, Musée des Beaux-arts.
- 38 David, *Le Serment des Horaces*, 1784, h/t, 330x425 cm, Paris, Louvre.
- 39 "Ce n'est pas seulement en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint le but, c'est en pénétrant l'âme (...), c'est alors que les traits d'héroïsme, de vertus civiques, offerts aux regards du peuple, électriseront son âme", David, *Rapport à la Convention nationale sur le Jury national des Arts*, 1793. Cité in Marie-Catherine Sahut, Régis Michel, *David, l'art et le politique*, Paris, Gallimard, Découvertes, 1988, p. 160.
- 40 Voir P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 178.
- 41 Ces propos sont attribués à Dugazon, d'après Regnault-Warin, *Mémoires sur Talma*, *op. cit.*, p. 111-113, cité par P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 137.
- 42 David, *Les Sabines*, 1799, h/t, 385x522 cm, Paris, Louvre.
- 43 Cité par K. G. Holmström, *Monodrama...*, *op. cit.*, p. 218-220, B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, *op. cit.*, p. 20.
- 44 David, "Notes sur la nudité de mes héros" dans le *Tableau des Sabines exposé publiquement au Palais National des Sciences et des Arts*, 1799, cité in M-C. Sahut, R. Michel, *David, l'art et le politique* *op. cit.*, p. 161.
- 45 David, *Mars désarmé par Vénus et les Grâces*, 1824, h/t, 308x265 cm, Musée des Beaux-arts, Bruxelles.
- 46 Jean-Claude Lebensztejn, "Histoires belges" 1993, in *"De l'imitation dans les beaux-arts"*, éd. Carré, coll Arts&esthétique, 1996, p. 46. Voir aussi S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 259.
- 47 Charles-Paul Landon, "Réflexion sur ce tableau", *Collection Deloynes*, n° 593, ca 1799-1800, p. 662-663, cité par S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 261.
- 48 *Extrait du rapport du Jury Institué par Sa majesté l'Empereur et roi, pour le Jugement des Prix décennaux, en vertu des Décrets des 24 fructidor an 12 et 28 novembre 1809*, Paris, L'Imprimerie Impériale, 1810, p. 40, cité par S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 261.
- 49 Voir S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 259.
- 50 Delécluze, *David, son école et son temps*, *op. cit.*, p. 421.
- 51 Winckelmann, *Gedanken*, 1755, (trad. fr. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Aubier, 1954, 1990, p. 143).
- 52 Régis Michel, dans une analyse du tableau de David, souligne l'opposition du masculin et du féminin : "chasser la femme. Pour sauver le héros" et développe l'idée d'une "neutralisation" des femmes dans *les Sabines*, peintes "comme ses mauvaises actrices qui en font trop – l'excès de leur pantomime finit par leur aliéner l'assistance –, elles s'agitent en pure perte, dans l'indifférence altière du monde viril", in "David (et autres) ou la peinture pédophile", *Posséder et détruire, stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*, catalogue de l'exposition organisée par Régis Michel, au musée du Louvre, 10 avril-10 juillet 2000, p. 118.
- 53 Pour plus de détails sur le mode d'exposition des *Sabines*, et son interprétation, voir Ewa Lajer-Burcharth, "La révolution glacée", in *David contre David*, actes du colloque organisé au Louvre, du 6 au 10 décembre, sous la direction de Régis Michel, La Documentation française, Paris, 1993, p. 473-488.
- 54 David, *La Mort de Socrate*, 1787, h/t, 130x196cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
- 55 Voir S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 259.
- 56 Drouais, *Marius à Minturnes*, 1786, h/t, Paris, Louvre.
- 57 "Quelques mots sur David", in Antoine-Vincent Arnault, *Œuvres*, Paris, Bossange, 1824-27, 8 vol, tome VIII, p. 20. Cité par P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 101.

- 58 Delécluze, *David, son école et son temps*, op. cit., p. 250-251.
- 59 "Minos au Sallon ou la gazette infernale par M.L.B.D.B.", Paris, 1785 ; *Collection Deloynes*, XIV N° 345, 22-23, cité par Dorothy Johnson, "Corporality and Communication : The Gestural Revolution of Diderot, David and the Oath of the Horatii", in *Art Bulletin*, vol LXXI n° 1, mars 1989, p. 109.
- 60 Cité par B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, op. cit., p. 20-21, et M. Fried, *La Place du spectateur...*, op. cit., p. 82, 220.
- 61 "Sentant toute l'utilité que cette étude pouvait être au théâtre, j'y mis une ardeur peu commune. Je devins peintre à ma manière", in Regnault-Warin, *Mémoires sur Talma*, éd. 1904, op. cit., p. 105, cité par G. Wildenstein, "Talma et les peintres", art. cit., p. 170.
- 62 *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis sur le XVIII^e siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris Ladvocat, 1825, tome 3, p. 156.
- 63 *Ibid.*, p. 157.
- 64 Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Éd. Des femmes, 1984, tome 1, p. 312 (1^e éd., Paris, Fournier, 1835-1836, vol. 2, p. 275).
- 65 Cet aspect est largement mis en valeur dans l'ouvrage de Pierre De Lano, *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le Second Empire*, Paris, H. Simonis Empis, 1893.
- 66 É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, op. cit., p. 313, (1^e éd., vol. 2, p. 277).
- 67 Pour une étude détaillée sur les "Attitudes", voir K. G. Holmström, *Monodrama...*, op. cit., p. 110-208. Sur les Attitudes de Lady Hamilton, voir aussi "Emma Lyon", in Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Rizzoli, Milan, 1974, (trad. fr. *Goût néoclassique*, Paris, Le promeneur, 1989, p. 393-406) ; Gilles Chazal, "Les attitudes de Lady Hamilton", in *Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1979, p. 219-226 ; B. Vouilloux, *Tableau vivant...*, op. cit., p. 16-18.
- 68 É. Vigée-Lebrun dans ses *Souvenirs* fait état d'une partie de la vie de Lady Hamilton (op. cit., p. 198-204). Voir aussi M. Praz, "Emma Lyon", in *Goût néoclassique*, op. cit., p. 393-406.
- 69 "Hors cet instinct pour les arts, rien n'était plus vulgaire et plus commun que Lady Hamilton", in Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, Paris, éd Berchet, Mercure de France, 1986, t. 1, p. 91-92. (1907-1908 1^e éd. p. 114). Cité par K. G. Holmström, *Monodrama*, op. cit., p. 114. Sur le contraste entre la personnalité de Lady Hamilton au quotidien et sur la scène, les témoignages de Goethe, de M^{me} Vigée-Lebrun et de la Comtesse de Boigne concordent.
- 70 É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, op. cit., p. 198-206, M. Praz, *Goût néoclassique*, op. cit., p. 397.
- 71 M^{me} Vigée-Lebrun raconte que Lord Gréville, "ruiné", demande l'aide de son oncle, qui accepte de couvrir ses dettes "à la condition qu'Emma lui resterait", in *Souvenirs*, op. cit., p. 202.
- 72 Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, op. cit., t. 1, p. 91-92.
- 73 "Caserte, 16 Mars 1787", cité par K. G. Holmström, *Monodrama*, op. cit., p. 110, d'après Goethe, *Italianische Reise*, Gedenkausgabe vol. 11, p. 228, 1^e éd. 1816 (trad. fr. *Voyages en Italie*, éd. Bartillat, 2003, p. 242).
- 74 Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, op. cit., t. 1, p. 91-92.
- 75 Recueil d'une série de 12 Attitudes, gravé par Piroli à Rome, publié en 1794, dédié à Sir Hamilton, puis un recueil de 23 planches, gravé par Schenk, et publié en Allemagne avec une introduction et des légendes, en allemand et français. Voir K. G. Holmström, *Monodrama*, op. cit., p. 119-126 ; B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, op. cit., p. 17.
- 76 Pour de plus amples informations sur la pratique des attitudes après Lady Hamilton, cf. K. G. Holmström, *Monodrama*, op. cit., p. 140-208.

- 77 Les deux passages sont extraits de Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, *op. cit.*, t. 1, p. 91-92.
- 78 *Ibid.*, t. 1, p. 91-92.
- 79 Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, 1809, (trad. fr. *Les Affinités électives*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1980, p. 212, 1^e trad. 1810)
- 80 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919 (trad. fr., *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 251)
- 81 *Ibid.*, p. 234.
- 82 Goethe, *Les Affinités électives*, *op. cit.*, p. 213.
- 83 Pour une analyse des "tableaux vivants" du roman de Goethe, voir P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 64-65, et M. Fried, *La Place du spectateur...* *op. cit.*, p. 82, 181-182.
- 84 Voir à ce sujet, *Tableaux vivants, Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, cat. d'exp., Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1999.
- 85 Roland Barthes, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 55-56.
- 86 Selon la célèbre maxime de Marcel Duchamp, in *Duchamp du signe, Écrits*, Paris, Flammarion, Champs, 1975, 1994, p. 247.

La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive

Violaine Malineau

L'art des pantomimes est une spécialité romaine apparue à partir du I^{er} siècle av. J.-C., qui s'est développée tout au long de l'époque impériale¹. Bien que le genre ait été influencé par les arts scéniques préexistants, les anciennes théories qui lui attribuaient autrefois des origines grecques voire égyptiennes sont aujourd'hui considérées comme erronées². Les auteurs antiques attribuent son invention à un duo célèbre formé sous le règne d'Auguste par deux affranchis, Pylade de Cilicie et Bathylle d'Alexandrie, tradition qui a perduré au moins jusqu'au v^e siècle³. Dans l'Antiquité tardive, les genres classiques que sont la comédie et la tragédie avaient été respectivement supplantés – pour ne pas dire remplacés – sur les scènes contemporaines par le mime et la pantomime. Cette dernière connut un immense succès à Rome et dans le reste de l'Empire, notamment en Égypte et dans l'Orient hellénisé. Elle faisait l'objet de querelles de rhéteurs, qui rédigeaient tantôt des diatribes contre le genre, comme Aelius Aristide dont l'œuvre n'est pas conservée, tantôt des défenses, comme Lucien de Samosate et Libanios qui constituent nos principales sources d'information⁴.

Il s'agissait d'un spectacle de danse muet mettant en scène dieux et héros, interprété par un soliste accompagné par un chanteur ou un chœur relatant l'action. Augustin les définissait ainsi : "les acteurs au théâtre font comprendre et développent des pièces entières sans paroles, au moyen de la danse"⁵. Dans les textes de l'Antiquité tardive, l'accent est toujours mis sur cette éloquence de la gestuelle des pantomimes : Cassiodore au vi^e siècle parle à leur sujet de "silence retentissant" (*silentium*

*clamosum*⁶) ; Sidoine Apollinaire décrit encore les fameux Caramallus et Phabaton “à la bouche close et aux gestes parlants”⁷. Aussi leurs masques se caractérisent-ils par leur bouche fermée qui les différencie des masques tragiques et comiques, comme l’a montré John Jory dans ses travaux sur l’iconographie des pantomimes⁸.

La profession de danseur exigeait une formation contraignante, tant physiquement qu’intellectuellement. L’entraînement impliquait l’acquisition d’une grande souplesse et l’apprentissage d’une gestuelle codifiée appropriée, dont seuls les spectateurs érudits étaient à même d’apprécier la pertinence⁹. Le genre puisait son inspiration dans la mythologie, et un danseur soliste pouvait interpréter successivement plusieurs personnages au cours d’une même représentation¹⁰. La formation physique était donc complétée par une formation intellectuelle, le métier nécessitant une connaissance approfondie des mythes.

Pour l’Antiquité tardive, notre connaissance de la pantomime repose essentiellement sur des sources littéraires à caractère poétique ou polémique (rhétoriques ou patristiques). Les sources épigraphiques du haut Empire permettaient de retracer une histoire du genre à travers des séries d’épithames et de palmarès de vainqueurs ; ce type de document disparaissant au IV^e siècle, nous manquons de sources directes pour prolonger cette histoire au-delà du III^e siècle. Alors que nous sommes informés sur l’organisation de la profession et le statut particulier des danseurs par les chroniqueurs et historiens byzantins, les témoignages iconographiques sont rarement pris en compte dans cette perspective. En nous appuyant sur le fait que les images et les textes s’éclairent mutuellement, nous montrerons que les représentations de pantomimes tardives – qui évoquent et nomment des artistes réels – suivent des codes iconographiques et symboliques précis, qui reflètent le statut social particulier de cette catégorie professionnelle, et le contexte exclusif dans lequel s’exerce son droit au portrait.

Iconographie théâtrale

L'iconographie théâtrale antique¹¹ comprend essentiellement des représentations de masques, des figurines évoquant un genre théâtral ou un personnage type, des illustrations de pièces comiques ou tragiques¹² ou des groupes d'artistes scéniques. Dans le dernier cas, les images juxtaposent des artistes œuvrant dans des disciplines différentes, musicales et théâtrales, associés à des tables de prix : elles représentent des concours (*agones*) ou des jeux (*ludi*) à l'issue desquels les vainqueurs recevaient des prix, sous forme de couronnes, de palmes ou d'argent¹³.

À défaut d'inscription mentionnant la date, la nature de l'événement ou le nom des protagonistes, aucune de ces images ne semble représenter un spectacle réel ou une personne ayant existé. Les scènes qui réunissent des personnages masqués renvoient à des pièces de théâtres célèbres connues en tant qu'œuvres littéraires, et non à des mises en scène précises. Jamais elles ne montrent des événements historiques dont on aurait voulu conserver le souvenir, ni des acteurs célèbres – vivants ou morts – dans l'exercice de leur métier ; il s'agit d'images types et non de représentations anecdotiques de spectacles contemporains.

En revanche, dans l'iconographie théâtrale antique, il existe de rares portraits qui se limitent à des contextes bien précis. Les plus nombreux sont les portraits des dramaturges classiques célèbres, encore en vogue dans l'Antiquité tardive. Ils appartiennent à la catégorie des portraits de poètes, c'est-à-dire à une série évoquant les grands auteurs de la littérature grecque et romaine. Le choix des dramaturges ayant droit au portrait, que l'on retrouve d'un bout à l'autre de l'Empire jusqu'à la fin de l'Antiquité¹⁴, est extrêmement restreint : il correspond à une sélection de poètes et de philosophes classiques étudiés dans les écoles de rhétorique, que tout citoyen éduqué devait connaître. Aussi les portraits de dramaturges doivent-ils être rapprochés du milieu scolaire et culturel plutôt que de la sphère théâtrale.

D'autre part, quelques rares monuments funéraires comportent des portraits d'acteurs, signalant leur profession sur leur tombe. Leurs traits

ne paraissent pas individualisés : dans le cas de l'autel de Marcus Ouarenus Arescon, dédié à sa mémoire par sa mère et conservé au musée de Thessalonique, ce sont le costume et le masque qui permettent d'identifier le métier du tragédien. En revanche, la stèle de la mime Bassila à Aquilée ne figure l'actrice que sous forme d'un buste indifférencié dans un médaillon, et c'est l'épithaphe détaillant sa carrière qui permet de connaître son métier¹⁵. Ces deux exemples montrent que dans le contexte du portrait, pour signifier une même information, écrit et image peuvent se compléter aussi bien qu'être interchangeables, dans le but de rappeler la qualité d'acteur du défunt : il y a équivalence fonctionnelle du portrait littéraire (épithaphe ou épigramme) et du portrait imagé. De plus, la présence du nom suffit seule à évoquer la personne, rendant facultative la référence physique au modèle, de même qu'une ressemblance physique identifiable par le spectateur – qui peut être de convention, dans les portraits de poètes par exemple – permet d'omettre l'apposition du nom.

Iconographie et prosopographie des pantomimes

Ces remarques s'appliquent aux représentations de danseurs de pantomime, dont nous connaissons des portraits littéraires – par exemple sous forme d'épithaphe ou d'ekphrasis¹⁶ –, comme le long poème funéraire dédié au pantomime Vitalis dont il vante ses multiples talents¹⁷. Aucune figure n'est associée à ces documents.

Nous savons par ailleurs qu'à la fin du IV^e siècle, des portraits de pantomimes et de conducteurs de chars avaient été exposés dans les portiques publics de Constantinople, d'où l'autorité impériale les fit retirer en 394¹⁸. Nous ignorons dans quel matériau ils étaient faits, une grande partie de la documentation iconographique étant perdue en raison du caractère périssable des supports. Peut-être qu'à l'instar des portraits funéraires du Fayoum, il existait des portraits d'artistes peints sur bois ou sur toile aux traits individualisés, mais faute de témoignages précis, nous ne pouvons guère spéculer sur leur apparence. Le savoir faire des imagiers de l'Antiquité tardive permettait de fabriquer des portraits réalistes ;

nous ne savons pas s'ils ont usé de cette compétence pour représenter des acteurs. Une grande partie du corpus des représentations de pantomimes impériaux rassemblé par J. Jory est constituée de personnages brandissant des masques aux lèvres closes. Faute de traits individualisés ou de noms, il s'agit de figures types et non de portraits de danseurs¹⁹. Un portrait, c'est d'abord une personne que les spectateurs sont capables de reconnaître : l'image a pour fonction de la faire exister socialement *in absentia*. En l'absence de portraits de pantomimes célèbres – qui ont pu théoriquement circuler mais que nous serions bien incapables d'identifier aujourd'hui –, seule la présence d'une inscription mentionnant l'identité du danseur permet de faire entrer une image dans cette catégorie. Quelques rares représentations peuvent être assimilées à des portraits de danseurs du fait que les personnages y sont nommés ; ce sont elles qui retiendront ici notre attention²⁰.

Une étude prosopographique permet d'en identifier cinq, juxtaposant figures types d'acteurs et noms caractéristiques. Quatre d'entre elles ne sont pas antérieures à l'Antiquité tardive, dont trois apparaissant sur des médaillons contorniates. Il s'agit de médailles de bronze au contour aplati frappées pendant moins d'un siècle, entre la visite de Constance II à Rome (357) et le consulat de Petronius Maximus (443). Leur fonction sujette à diverses interprétations n'a pas été clairement établie. Leur caractère officiel est cependant assuré par la présence de profils impériaux au revers de la plupart d'entre eux. D'autre part, leur iconographie est clairement liée à l'univers des spectacles, puisqu'elle représente essentiellement des scènes de cirque, des gladiateurs, des musiciens, des masques de théâtre, des pantomimes ou encore des athlètes.

C'est le recoupement de noms figurant sur quelques-uns de ces contorniates avec des pantomimes connus par les textes qui a permis d'identifier certains personnages. Tenter de déterminer au cas par cas s'il peut s'agir des mêmes individus ou de personnes différentes ayant porté le même nom n'est guère pertinent. Une étude prosopographique approfondie a en effet permis de mettre en évidence l'existence dès le Haut Empire de dynasties de pantomimes, qui reprenaient fréquemment

les mêmes noms²¹. Dans l'Antiquité tardive, nous ne connaissons plus de Bathylle, de Pylade ou de Pâris, mais l'usage répété de noms nouvellement apparus tels que Karamallos, Margarites, Helladios ou encore Chrysomallos et leurs équivalents féminins, montre que l'usage de pseudonymes stéréotypés a continué d'exister chez les acteurs au moins jusqu'au ^{vi}^e siècle²².

Le premier médaillon figure un personnage brandissant une couronne, accompagné de la formule de victoire "*Karamalle nicas*", au revers d'un profil de l'empereur Valentinien III (425-455)²³ (Fig. 1). Nous ne connaissons qu'un seul exemplaire de ce contorniate, conservé au musée de Porec en Croatie.

Dans l'Antiquité tardive, Karamallos (ou en latin Caramallus) est le pseudonyme de pantomime dont nous retrouvons le plus d'occurrences. Il désigne une personne "à la tête chevelue" : le danseur appartenait donc certainement à la catégorie des *emmalloi* ou danseurs chevelus, comme certains de ses homonymes²⁴. Au ^v^e siècle, le nom de Karamallos est encore attesté dans une lettre d'Aristénète et un poème de Sidoine Apollinaire qui l'affectent tous deux à des danseurs²⁵, avant de revenir par deux fois chez le chroniqueur Jean Malalas. Ce dernier affecte le pseudonyme au premier danseur ou au favori de la faction des Bleus de Constantinople en 486, puis en 520²⁶. Le premier, originaire d'Alexandrie, portait le nom d'Autokyon avant d'adopter son pseudonyme. Il est évident que le Karamallos de 520 ne peut pas être le même danseur que celui qui est nommé chez Sidoine Apollinaire, qui remonte aux environs de l'année 463²⁷. Plusieurs artistes ont certainement adopté le même pseudonyme prestigieux. Le témoignage le plus ancien du nom de Karamallos est donné par un papyrus d'Oxyrhynchos daté de l'année 423, où il est porté par le père d'un fonctionnaire probablement né au ^{iv}^e siècle ; c'est le seul exemple où ce nom ne soit pas celui d'un pantomime²⁸.

Le second médaillon présentant une iconographie comparable, toujours accompagnée par une formule de victoire : "*Margarita vincas*"²⁹. Margarites est également attesté comme nom de pantomime (Fig. 2). D'après Jean Malalas, Margarites Katzamyas était un danseur originaire

de Cyzique sur la Propontide, nommé à la tête de la faction des Blancs en 486³⁰. Par ailleurs, Margarito était le nom de scène de sainte Pélagie. En grec, le pseudonyme Margarites, qui signifie "perle" ou "pierre précieuse", évoquait peut-être le port de bijoux.

Uran(i)us apparaît sur une série de médaillons similaires plus abondante, tous identiques³¹ (Fig. 3). Contrairement à Karamallos et Margarites, le nom d'Uran(i)us est un *unicum*.

Nous connaissons d'autres personnages nommés et figurés dans une posture comparable sur des médaillons contorniates, mais le fouet qu'ils portent à la main et leur vêtement court sont caractéristiques des conducteurs de chars.

Au cours du v^e siècle, les artistes de théâtre furent intégrés aux factions du cirque (Bleus, Verts, Blancs et Rouges). Faute de sources, nous ignorons quels furent l'occasion et le moment exact de cette assimilation. Un peigne copte provenant d'Antinoé en Égypte et conservé au musée du Louvre dont l'iconographie s'apparente aux contorniates précédents, montre cette fois une danseuse victorieuse³² (Fig. 5). L'inscription dit : "Vive la fortune d'Helladia et des Bleus ! Amen !". La formule de victoire entre cette fois dans le cadre des compétitions qui opposaient les différentes couleurs, et qui perdurèrent en Orient comme à Rome jusque dans la première moitié du vi^e siècle. Dans une épigramme, Léontios le Scolastique chante également une Helladia, danseuse à Constantinople au vi^e siècle de notre ère³³. Nous soulignerons enfin la parenté onomastique avec Helladios d'Emèse, premier danseur des Rouges de Constantinople à partir de 486, et Helladius danseur des Verts à Rome au début du vi^e siècle³⁴. Le nom caractérise des artistes originaires de Grèce, de même qu'on connaît une pantomime naine appelée Macédonia (la macédonienne) et une danseuse nommée Libania (la libanaise). Les pseudonymes des pantomimes pouvaient donc aussi bien évoquer une caractéristique physique (les cheveux), une particularité vestimentaire ou ornementale (les bijoux), ou encore une provenance géographique.

Caractéristiques des portraits de pantomimes

Philippe Bruneau distingue deux fonctions du portrait qu'il appelle la "pose" et la "pause". Est appelée "pose" la transformation de l'apparence naturelle du sujet représenté, afin de le montrer sous un certain angle, dans une attitude particulière, doté d'attributs choisis. La "pause" fixe l'image de la personne en un temps, lieu et milieu donné³⁵.

La pose

Les représentations de pantomimes se caractérisent par leur posture, mais aussi par leurs vêtements et accessoires, et par les figures qui les accompagnent et constituent leur équipage³⁶.

La physionomie des quatre "portraits" sus mentionnés n'est pas individualisée, ce que ne permettrait d'ailleurs pas la taille très réduite des supports. Indifférenciées, les images paraissent interchangeable, seule l'apposition d'un nom permettant d'identifier des personnes particulières.

Karamallos et Helladia apparaissent en position statique, tandis que Margarites et Uran(i)us sont en appui sur leur jambe droite, la jambe gauche fléchie, parfois avec un léger déhanchement, les pieds tournés vers la gauche et la tête vers la droite, ce qui peut faire penser à un mouvement de danse. Ce caractère est particulièrement visible dans la série des médaillons d'Uran(i)us. Ce mouvement gracieux était jadis interprété comme un mouvement typiquement féminin. En tenant compte du caractère efféminé que les sources littéraires tardives prêtaient unanimement aux pantomimes, Andreas Alföldi a rectifié à juste titre l'identification du sexe des personnages.

André Maricq voyait comme attribut de la figure de Karamallos, deux tresses serpentant depuis la nuque du comédien jusqu'à sa main gauche baissée. Cet élément renverrait à une caractéristique physique du danseur, appartenant comme son nom l'indique à la catégorie bien connue par ailleurs des pantomimes chevelus (*emmaloi*). Les reproductions

de l'objet que nous avons pu consulter, sur lesquelles ce détail – qu'Andreas Alföldi ne mentionne pas – est presque invisible, ne nous permettent pas de confirmer ou d'infirmer la présence de cet élément. Aucun autre trait physique n'est à remarquer dans cet ensemble d'images. John Jory suggère d'attribuer à la présence d'un masque "l'expression lugubre" de Karamallos, mais la petite taille des médaillons permet difficilement de spéculer sur des détails si peu clairs.

Dans son catalogue, Alföldi décrit prudemment des "figures portant de longs vêtements". Margarites et Karamallos portent par-dessus une chlamyde attachée à l'épaule par une fibule, tandis qu'Uran(i)us ne revêt qu'une longue tunique. Nous noterons, malgré la taille réduite du support, que l'imagier a esquissé des motifs décoratifs dans la partie inférieure des vêtements, sous forme de traits verticaux figurant peut-être des franges, ou de croisillons. Ce détail marque sans doute une volonté de représenter la richesse de la décoration des longues robes des pantomimes. On retrouve exactement le même motif ornant l'encolure et le bas du vêtement d'Helladia sur le peigne copte du Louvre. Nous ne pouvons pas affirmer s'il s'agit de costumes de scènes ou de costumes d'apparat. En effet, depuis une époque reculée, il était d'usage à Rome d'offrir de riches vêtements en guise de cadeaux de prestige aux artistes méritants. Rien n'exclut d'ailleurs que ceux-ci aient ensuite servi de costumes de scène.

Chacune des figures brandit soit une couronne agonistique – c'est le cas de Margarites et de Karamallus – soit une petite palme dans le cas d'Uran(i)us. L'objet que tient Helladia dans sa main gauche ressemble à une couronne dont la partie supérieure serait tronquée par le cadre de l'image, mais une observation de près dans la vitrine du musée pousse plutôt à y voir une forme lancéolée, comme l'avait fait remarquer Marie-Hélène Rutchowskaya dans un article consacré au peigne d'Antinoé. Peut-être s'agit-il d'une palme plutôt que d'une couronne ? Dans tous les cas, il semble difficile d'y voir autre chose qu'une récompense. On pourrait également penser à une *mappa*, linge que le consul lâchait sur la piste pour donner le signal de départ des jeux. Mais le costume du personnage, qui ne ressemble guère à une toge consulaire, correspond bien en

revanche à celui des figures de pantomimes. De plus, la juxtaposition de l'épigraphe et des personnages latéraux invite à reconnaître une représentation de l'artiste plutôt que de l'organisateur des jeux.

D'autre part, Margarites et Uran(i)us sont chacun accompagnés d'une petite figure ailée portant une couronne et symbolisant la victoire. Cesano pense qu'un personnage du même type se trouve à côté de la main gauche de Karamallos, mais le personnage qui l'accompagne est difficilement identifiable : pour Jory il s'agirait de la *tyche* de la ville où le concours s'était déroulé. Pourtant, l'élément vertical se trouvant sur sa gauche pourrait aussi bien être interprété comme une massue d'Héraklès ou le pilier sur lequel s'appuie une muse. Faute de meilleure photographie que celle du catalogue d'Alföldi, nous sommes enclins à spéculer sans pouvoir trancher.

Plus intéressants sont les deux assistants qui encadrent l'arcade sous laquelle se tient Helladia. Ils lèvent la main vers elle, selon une composition identique à celle d'un bol de verre gravé de la deuxième moitié du IV^e siècle conservé au musée de Cologne, figurant Apollon vainqueur de Marsyas³⁷ (Fig. 6). Comme Helladia, le dieu muni de sa lyre se tient debout sous un arc flanqué de deux personnages qui tendent le bras vers lui. Au-dessus de cette figure, le second registre est occupé par une représentation du supplice de Marsyas. Ce parallèle confirme que nous sommes dans le cadre d'une iconographie agonistique. Un second peigne dépourvu d'iconographie présente une formule comparable : "Vive la fortune d'Eusèbe !" ³⁸. Ces assistants ont la même fonction que les putti brandissant des couronnes : leur geste d'acclamation met l'accent sur le caractère victorieux de l'artiste.

Les différents éléments de l'équipage que l'on vient d'inventorier confirment que nous avons bien affaire à des danseurs vainqueurs lors de concours : pose victorieuse brandissant un prix (palme ou couronne), personnages acclamant ou symbolisant la victoire et peut-être vêtements d'apparat. L'iconographie renforce ici le sens de l'inscription. Ces médaillons frappés à Rome qui datent de la fin du IV^e ou du début du V^e siècle montrent que des concours de pantomime avaient certainement survécu

en Occident jusqu'à une époque assez tardive. Quant au peigne d'Helladia, il témoigne du contexte concurrentiel en Orient, entre pantomimes des différentes factions.

La pause

Les portraits que nous avons observés ne sont pas individualisés. Ils associent l'image type d'un pantomime vainqueur – c'est-à-dire d'un personnage en costume d'apparat brandissant un trophée – à un nom. Peu importe la physionomie du danseur, peu importent les rôles qu'il a interprétés : l'accent est mis sur un seul élément : la victoire qui le fait changer de statut. L'imagier romain aurait su représenter un acteur célèbre interprétant un rôle, en lui donnant les traits d'une personne et le vêtement d'un personnage, utilisant le même procédé que pour représenter un empereur sous les traits d'une divinité dont il s'octroyait les vertus ; aucun exemple de ce type datant de l'Antiquité tardive ne nous est cependant parvenu³⁹. Un pantomime n'est jamais représenté dans l'exercice de son art, mais à un moment précis de sa carrière : celui de sa victoire. Sous Néron, les pantomimes étaient encore exclus des compétitions⁴⁰, auxquelles Louis Robert a montré qu'ils furent intégrés aux alentours de 160 après J.-C. : Les *Sebasta* de Naples, seul concours comprenant des épreuves pantomimiques à l'époque de Lucien, furent peut-être à l'origine de l'introduction de la discipline dans le programme thymélique des compétitions sacrées⁴¹. Des palmarès de pantomimes vainqueurs sont connus par l'épigraphie aux II^e et III^e siècles⁴². Ce type de documentation épigraphique disparaît dans l'Antiquité tardive, mais nous savons par ailleurs que certains concours sacrés étaient encore célébrés au IV^e siècle, comme les *Capitolia* et les *Ilia* de Rome qui comportaient des épreuves dramatiques et musicales. C'est ce qu'a montré Maria Laetizia Caldelli sur la base d'un document iconographique⁴³. Il s'agit d'un fond de verre doré du IV^e siècle représentant un aulète tragique vainqueur brandissant une palme ; il se tient debout entre un pilastre où s'accumulent cinq couronnes, et une stèle ornée de deux couronnes au-dessus desquelles

sont inscrits les noms des deux concours dont elles constituent le prix. L'objet est accompagné d'une formule de victoire semblable à celle qu'on trouvera plus tard sur les contorniates.

Au IV^e siècle, les concours étaient encore sacrés. Au-delà de la fin du IV^e siècle, lorsque furent interdits les cultes païens, leur mention disparaît de la documentation. Le témoignage des contorniates, puis l'incorporation tardive des artistes de la scène aux factions permettent de suivre l'évolution progressive des compétitions dramatiques à la fin de l'Antiquité, sous une forme sécularisée dès le V^e siècle, puis dans le cadre des troupes officielles de l'état jusqu'au milieu VI^e siècle où elles disparurent définitivement⁴⁴.

Qu'elles aient été confectionnées par les pouvoirs publics ou à titre privé, ces images avaient pour fonction d'assurer la renommée d'un vainqueur, géographiquement – c'est-à-dire dans le reste du monde romain – et temporellement – après sa victoire, voire par-delà sa propre mort. Nous savons que certains artistes, ayant acquis un grand succès dans leur région, se faisaient connaître au-delà des frontières de leur province d'origine : avec deux comparses d'Alexandrie et d'Emèse, les jeunes Karamallos et Margarites respectivement originaires d'Alexandrie et de Cyzique furent en effet offerts aux factions de Constantinople par Longin, frère de l'empereur Zénon, pour remplacer les chefs de factions vieillissants. Pour ces jeunes recrues, sans doute sélectionnées avec soin parmi les éléments les plus prometteurs de leurs cités, c'était l'occasion de faire carrière dans la capitale et de gagner les honneurs d'un public averti, tant pour leur propre prestige que pour celui de leurs cités d'origine. Vers 530, Choricios de Gaza soulignait encore combien les villes étaient fières d'envoyer leurs comédiens à Constantinople⁴⁵. Mais loin de témoigner de l'existence de troupes itinérantes, le passage de Malalas semble montrer au contraire que les acteurs attachés à une cité n'étaient pas libres de leurs mouvements et déplacés sur demande des autorités. De plus, seuls de rares élus dont la réputation avait dépassé les frontières de leurs provinces connaissaient un tel destin et étaient amenés à se produire devant l'empereur et sa cour.

Les vainqueurs aspiraient en outre à la postérité ; certains textes font parfois connaître des acteurs morts depuis plusieurs siècles. Leur souvenir ne s'était pas perdu grâce à la diffusion d'épigrammes élogieuses, et peut-être de portraits perdus que décrit une série d'épigrammes de l'Anthologie Palatine. Mais seul le nom de l'artiste – éventuellement associé à des caractéristiques ou des prestations particulières – devenait célèbre, le visage de l'acteur restant anonyme.

De plus, rien ne prouve que les médailles aient été frappées au moment de la victoire de Karamallos, Margarites ou Uran(i)us. Le seul indice de datation dont nous disposons est la présence au revers de bustes impériaux identiques à ceux qui apparaissent sur les monnaies. Il s'agit de l'empereur Valentinien III qui a régné de 425 à 455, dans le cas des contorniates de Karamallos et Margarites. La présence de cet empereur fournit un *terminus post quem* mais ne suffit pas à dater les objets. Car, en effet, il n'est pas rare de trouver au droit des contorniates, des portraits d'empereurs du passé : C'est le cas de la série des médaillons d'Uran(i)us, où figure l'empereur Trajan (98-117), mais qui pourtant n'ont pas été frappés avant la deuxième moitié du IV^e siècle.

Statut des pantomimes et droit au portrait

On peut s'interroger sur l'existence de portraits de pantomimes plutôt que de toute autre catégorie d'artiste aux V^e et VI^e siècles. Cette prééminence s'explique sans doute par le changement de statut de ces artistes dans l'Antiquité tardive, intégrés aux factions du cirque. Au VI^e siècle, les pantomimes avaient pris une telle importance au sein de ces organisations professionnelles, que les cochers, montreurs d'animaux et familles de mimes étaient subordonnés à un maître de danse exerçant une fonction de leader et d'intendant⁴⁶. Certains contorniates semblent d'ailleurs montrer des pantomimes dans leur fonction de chef de chœur, révélatrice de ce nouveau statut ; c'est le cas de Milicus qui apparaît au revers de médaillons à l'effigie de Valentinien III et de Théodose II⁴⁷ (Fig. 4). D'après Cassiodore, sous le règne de Théodoric, ils étaient eux-mêmes dési-

gnés par le peuple parmi plusieurs candidats proposés, sous le patronage de grands personnages désignés par le souverain pour éviter les débordements du public. Ces premiers danseurs étaient chargés du recrutement et de la distribution des salaires au sein de la troupe⁴⁸ ; ce mode de rémunération semble montrer que si les pantomimes des Bleus et des Verts s'affrontaient encore dans des duels à Rome au début du VI^e siècle à Rome, ils le faisaient d'abord pour défendre leur couleur et pour leur gloire personnelle, plutôt que pour l'obtention du prix.

Le portrait semble n'être prescrit qu'en cas de victoire. Le caractère générique des figures invite à penser que certains supports (comme les peignes d'ivoire) étaient peut-être préparés à l'avance, et le nom inscrit plus tard, au moment de la victoire. Ce n'est pas le cas des contorniates, frappés à l'aide de matrices comme des monnaies.

Le statut victorieux seul semble donc avoir conféré aux acteurs, infâmes par définition, un "droit au portrait". L'infamie frappant la profession était une disposition relevant du droit classique⁴⁹, qui s'appliquait aussi bien aux comédiens qu'aux chanteurs, danseurs et musiciens. Aux yeux de la loi comme pour les instances religieuses, tout était moralement honteux chez le comédien : sa personne, ses actes, sa fréquentation entachant la moralité de ses proches, et le portrait du comédien lui-même était porteur l'infamie : en 394, par un décret adressé au préfet du prétoire, Honorius et Théodose firent interdire les portraits d'acteurs dans les portiques et des lieux publics traditionnellement consacrés à l'exposition des figures impériales, considérant qu'ils souillaient ces lieux honorables⁵⁰.

Prescrit lorsque le personnage est victorieux, afin d'assurer sa renommée (qui peut alors intégrer l'histoire officielle des spectacles), le portrait est proscrit dans les rues de la ville, aux côtés des portraits impériaux et de magistrats : son affichage public n'est autorisé que dans le cadre des monuments de spectacles, en particulier à l'entrée des théâtres.

Conséquences et conclusions

Identification des types

Du point de vue iconographique, l'identification de portraits de professionnels grâce à l'onomastique permet d'apparenter les représentations d'un type professionnel (le pantomime) à un type bien connu par ailleurs (la Victoire). La conséquence est la suivante : parmi toutes les images analogues qui, en fonction d'un contexte pouvant éventuellement être précisé par des attributs spécifiques, évoquent tour à tour une victoire militaire, une victoire agonistique ou une victoire chrétienne, il faut désormais compter l'image des pantomimes victorieux.

Si l'on recherche des figures semblables ailleurs dans l'iconographie de l'Antiquité tardive, on se rend compte que celles-ci se confondent avec la personnification de la Victoire. On peut dès lors se demander si dans certains cas, l'assimilation systématique d'un personnage féminin tenant une couronne au-dessus de sa tête à une allégorie de la Victoire n'est pas abusive, et si l'on ne peut pas rapprocher certaines de ces figures de danseurs ou de danseuses de pantomime. L'attribut que constituent les ailes nous paraît à cet égard pertinent, bien que la même image de Victoire aptère brandissant une couronne puisse exprimer plusieurs significations. Sur certains supports où l'iconographie ludique était fréquente, il est étonnant de ne trouver aucune représentation relative au théâtre, genre pourtant le plus répandu dans l'Antiquité tardive du fait qu'il était moins onéreux et complexe à mettre en œuvre que les spectacles du cirque et de l'amphithéâtre. Les représentations de courses de chars et de combats d'animaux abondent par exemple sur les lampes en céramique africaines. Du fait qu'à partir des ^{IV^e-V^e} siècles, les scènes chrétiennes y sont également fréquentes, on a systématiquement interprété les images anépigraphes de personnages brandissant des couronnes comme des figures de martyrs, malgré l'absence de tout symbole chrétien⁵¹. C'est peut-être sans compter sur l'imagerie des pantomimes, que

les chercheurs ont tardé à identifier. Il ne serait pas étonnant que – comme on le constate pour d'autres types de schémas iconographiques – les figures de danseurs victorieux aient été récupérées et détournées de leur sens initial par les imagiers chrétiens, entraînant pour le spectateur une possible confusion d'interprétation, voire une impossibilité de les distinguer à coup sûr en l'absence d'attributs déterminants.

Une fois identifié le type du pantomime vainqueur, notre étude implique donc de reprendre désormais le corpus des images de victoires dans son intégralité. Grâce aux costumes, coiffures et attributs, mais aussi au répertoire iconographique de certains types d'objets au sein duquel les spectacles apparaissent prépondérants et les images théâtrales rares ou absentes, on doit pouvoir aujourd'hui proposer une nouvelle signification à un certain nombre de représentations de victoires.

Portrait et société

Représentée sur des supports de petite taille, la morphologie des pantomimes est indifférenciée. Faute d'élément iconographique permettant d'identifier un artiste précis, on peut considérer qu'on a affaire à un portrait, uniquement dès lors qu'une inscription le nomme. L'image n'a plus pour vocation que d'accompagner l'inscription, précisant d'une part le genre dans lequel l'artiste exerçait sa profession – identifiable grâce à la pose (vêtement et mouvement) – et d'autre part son statut de vainqueur – reconnaissable grâce aux prix (couronne ou palme), attributs marquant le moment de la carrière qui est figuré. Mais c'est l'inscription nominale qui permet l'identification du portrait, et non l'image qui n'est jamais ressemblante.

De même que les inscriptions commémorant les vainqueurs de compétitions musicales ou les palmarès d'artistes, l'image des pantomimes vainqueurs avait une fonction commémorative. Dans l'espace public des cités romaines, le droit au portrait n'était le privilège que de quelques vivants (empereur, magistrats, notables) et de personnages prestigieux du passé (par exemple les poètes). C'est vraisemblablement dans ce

cadre public que furent frappés les médaillons contorniates, qui – quelle que soit leur vocation exacte encore discutée⁵² – permettaient de propager géographiquement la renommée des pantomimes vainqueurs, de diffuser cette information auprès du peuple, et d'en conserver la tradition longtemps après leur disparition. Plus que de simples objets commémoratifs, les contorniates sont vecteurs d'une certaine unité culturelle, du fait qu'ils servent à faire connaître les danseurs vainqueurs à travers la société, l'espace et le temps, en un mot de les faire exister dans la société de l'Antiquité tardive.

Les chroniqueurs byzantins relatent plusieurs émeutes engendrées par des querelles entre factions, entraînant périodiquement le bannissement des acteurs et l'interdiction des fêtes⁵³. D'après Malalas, suite aux événements de la fête des Brytes en 501-502, ce sont les quatre danseurs des factions qui furent tenus pour responsables de l'insurrection⁵⁴. En suggérant l'impact que pouvait avoir aux yeux des partisans l'exil punitif de leurs vedettes favorites, cet épisode montre bien le pouvoir symbolique attribué à certains danseurs, chefs de file des factions. Mais si la popularité des pantomimes leur assurait un certain prestige et des privilèges sociaux, le pouvoir s'employait d'une part à les cantonner au cadre de leur milieu professionnel (les danseurs vedettes administraient certes les factions, mais ils demeuraient infâmes dans la société) et d'autre part à empêcher que leur gloire ne rivalise avec celle de l'empereur, des magistrats et des notables (en interdisant les portraits d'artistes dans l'espace public aux côtés des portraits officiels).

Violaine Malineau
Université de Marne-la-Vallée

Notes

- 1 H. Bier, *De saltatione pantomimorum*, Brühl, 1920 ; Louis Robert, "Pantomimen im griechischen Orient", *Hermès*, n°65, 1930, p. 106-122 ; Otto Karl Weinreich, *Epigrammstudien, I : Epigram und Pantomimus nebst einem Kapitel über einige nicht-epigrammatische Texte und Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus*, Tübingen, C. Winter, 1948, (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, n°34) ; Ernst Wüst, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, t. XVIII, 3, Stuttgart, Alfred Druckenmüller, 1949, s. v. "*Pantomimus*", col. 833-869 ; Vincenzo Rotolo, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palerme, Presso l'Accademia, 1957, (Quaderni dello Istituto di filologia greca della Università di Palermo, n°1) ; Mario Bonaria, "Dinastie di pantomimi latini", *Maia*, N. S., n°11, 1959, p. 224-242 ; Minos Kokolakis, "Pantomimus and the Treatise *peri orchêséos*", *Platon*, n°11, 1959, p. 3-56 ; Hartmut Leppin, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, 1992, (*Antiquitas*, n°41) ; Margaret Molloy, *Libanios and the Dancers*, Hildesheim-Zürich-New York, Oms-Weidmann, 1996, (*Altertumswissenschaftliche Texte und Studien*, n°31).
- 2 C'est ce que montre Marie-Hélène Garelli-François dans son habilitation à diriger des recherches *Danser le mythe. La pantomime gréco-romaine : essai d'évaluation critique des documents pour une définition du genre*, soutenue à l'Université Paris X-Nanterre, dont la publication est actuellement en préparation.
- 3 Zosime, *Histoire nouvelle*, I, 6, 1, (éd. Paschoud, p. 13). La liste des sources mentionnant ces deux artistes est donnée par H. Leppin, *Histrionen...*, *op. cit.*, p. 217 et p. 284.
- 4 Lucien, *De saltatio* ; Libanios, *Or.*, LXIV est édité, traduit et commenté dans l'ouvrage de M. Molloy, *Libanios...*, *op. cit.*
- 5 Augustin, *De magistro*, III, 5, (éd. Thonnard, p. 26-27).
- 6 Cassiodore, *Variae*, IV, 51, 8, (trad. Valérie Fauvinet-Ranson, "Une restauration symbolique de Théodoric : le théâtre de Pompée (Cassiodore, *Variae*, IV, 51)", *Centre de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge*, Cahier n°8, 2000, p. 37-42).
- 7 Sidoine Apollinaire, *Carmen*, XXIII, 263-306, (éd. Loyer, p. 154-155).
- 8 John Jory, "The Drama of the Dance : Prolegomena to an Iconography of Imperial Pantomime", in William J. Slater (éd.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, (E. Togo Salmon Papers, n°1), p. 1-27 ; *Idem*, "Some cases of mistaken identity ? Pantomime masks and their context", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, n°45, 2001, p. 1-20. Il publiera prochainement un corpus des documents iconographiques relatifs à la pantomime dans la troisième édition du volume initialement édité par T.B.L. Webster dans les suppléments du Bulletin of the Institute of Classical Studies (Londres), sous le titre *Monuments Illustrating Tragedy, Satyr Play, and Pantomime*.
- 9 Lucien, *De salt.*, 81-84 ; Augustin, *De doctrina christiana*, II, 3, 4 ; II, 25, 28.
- 10 J'ai étudié le répertoire religieux de la pantomime dans l'Antiquité tardive à l'occasion d'un colloque consacré aux jeux et spectacles dans l'Antiquité tardive, dont les actes paraîtront en 2005 dans les *Cahiers du GRHIS* publiés par les Presses Universitaires de Rouen. Pour les époques précédentes, voir le catalogue de thèmes dressé par E. Wüst, in *RE*, *op. cit.*, col. 847-849 révisé par M. Kokolakis, *Pantomimus...*, *op. cit.*, p. 51-54 et M. Molloy, *Libanios...*, *op. cit.*, appendice I, p. 277-297. Voir aussi M. H. Garelli-François, *Danser le mythe...*, *op. cit.* (à paraître).
- 11 Voir Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1961, et le corpus régulièrement réactualisé de Thomas Bertram Lonsdale Webster, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, Londres, Institute of Classical

- Studies, 2^e éd. 1967 (1^{re} éd. 1962), (BICS Supplement, n°20) ; *Id.*, *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, 2^e éd. 1978 (1^{re} éd. 1960), (BICS Supplement, n° 39) ; *Id.*, *Monuments illustrating New Comedy*, 3^e éd. révisée par John Richard Green et Axel Seeberg, 1995 (1^{re} éd. 1961), (BICS Supplement, n°50). Nous renvoyons aussi aux récents travaux de J. Jory, *op. cit.* et de Richard Green et Eric Handley, *Images of the Greek Theatre*, Londres, British Museum Press, 1995. Pour l'Antiquité tardive, voir les images réunies dans ma thèse : V. Malineau, *Le Théâtre dans l'Antiquité tardive de la Tétrarchie à Justinien. Histoire des spectacles et des monuments*, Université Paris IV-Sorbonne, 2002.
- 12 Le répertoire varie peu, tant pour la tragédie que pour la comédie, et nous ne conservons d'illustrations que de quelques œuvres, principalement de Ménandre, Térence, Eschyle et Euripide.
 - 13 Voir par exemple la mosaïque dite de l'*agon musical* à Piazza Armerina : Noël Duval, "Les concours sur les mosaïques de Piazza Armerina : prix et tirage au sort. L'influence de l'agonistique grecque", in Salvatore Garrafo (éd.) *La villa romana del Casale di Piazza Armerina. Atti della IV riunione scientifica della scuola di perfezionamento in archeologia classica dell'Università di Catania*, (Piazza Armerina, 28 septembre-1^{er} octobre 1983), Catania, Università di Catania, 1980, p. 157-169 ; *Idem*, "L'introduction des couronnes métalliques et des "cylindres de prix" en Occident d'après l'*Histoire Auguste*", in G. Bonamente, N. Duval (éd.), *Historiae Augustae Colloquium Parisinum*, (Chantilly), NS, t. I, Macerata-Paris, De Boccard, 1991, p. 171-182 ; *idem*, "Recherches nouvelles sur les prix de concours représentés sur les mosaïques", *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, NS, n°22, (1987-1989), 1992, p. 177-209.
 - 14 Pour l'Antiquité tardive, voir par exemple Sérafim Charitonidis, Lilly Kahil, René Ginouvès, *Les Mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène*, Berne, Francke Verlag, 1970.
 - 15 Carlo Corbato, "L'iscrizione sepolcrale di una mima ad Aquileia romana", *Dioniso*, n°10, 1947, p. 188-203.
 - 16 L'ekphrasis est une description de tableau. Quelques portraits tardifs de danseurs et danseuses sont conservés dans l'*Anthologie grecque*, VII, 563 ; XI, 225 ; et surtout XVI, 283-288.
 - 17 *Anthologie latine*, 487a.
 - 18 *CTh*, XV, 7, 12 pr. [29/6/394] ; *CJ*, XI, 41, 4 [394].
 - 19 J. Jory, "The Drama...", *op. cit.*, fig. 4, 6, 11, 12, 13.
 - 20 Nous retenons la définition du portrait donnée par Philippe Bruneau, "Le portrait", *Ramage*, n°1, p. 71-93.
 - 21 Mario Bonaria, "Dinastie di pantomimi latini", *Maia*, N. S., n°11, 1959, p. 224-242.
 - 22 Alan Cameron, *Porphyrius the Charioteer*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 171.
 - 23 Andreas Alföldi, Elizabeth Alföldi, *Die Kontorniat-Medaillons*, Berlin, Walter De Gruyter, 1976, (Deutsches Archäologisches Institut. Antike Münzen und geschnittene Steine, 6, 1), n°478, p. 155, pl. CXCII, 1.
 - 24 À propos des pantomimes chevelus, voir André Maricq, "Tablettes de défixion de Fiq", *Byzantion*, n°22, 1952, p. 360-368, ainsi que ma thèse : V. Malineau, *op. cit.*, p. 304-309.
 - 25 Aristénète, *Lettres d'amour*, I, 26, (éd. Vieillefond, p. 50) ; Sidoine Apollinaire, *Carmen*, XXIII, 263-306, (éd. Loyen, p. 154-155).
 - 26 Malalas, *Chronograph.*, 386, (XV, 12), (éd. Thurn, p. 311 ; trad. Jeffreys, p. 214-215) ; 412, (XVII, 8), (éd. Thurn, p. 339 ; trad. Jeffreys, p. 232).
 - 27 A. Cameron, *Porphyrius the Charioteer*, *op. cit.*, p. 176.
 - 28 *PSI*, 87, 5 ; *PSI*, 689, fr.
 - 29 A. Alföldi, E. Alföldi, *Kontorniat-Medaillons*, *op. cit.*, n° 228-230, p. 214, pl. 189, 6 ; pl. 190, 6 ; pl. 191, 1-3.

- 30 Malalas, *Chronograph.*, 412, (XVII, 8), (éd. Thurn, p. 339 ; trad. Jeffreys, p. 232).
- 31 A. Alföldi, E. Alföldi, *Kontorniat-Medaillons*, *op. cit.*, n°227, p. 215, pl. 157, 5-6.
- 32 Alphonse Dain, *Inscriptions grecques du musée du Louvre : les textes inédits*, Paris, Belles Lettres, 1933, n°217, p. 186-187 ; Nathalie Bosson, Sydney H. Aufrère (éd.), *Égyptes... l'égyptien et le copte*, Lattes, musée archéologique Henri Pradès, 1999, n°92, p. 274-275, fig. 92a-b, p. 280 ; Marie-Hélène Rutchowskaya, "Le peigne d'Helladia", *Études coptes*, n° 7 : Neuvième journée d'études Montpellier 3-4 juin 1999, éd. Nathalie Bosson, Paris-Louvain-Sterling, Peeters, 2000, (Cahiers de la bibliothèque copte, n° 12), p. 235-244.
- 33 *Anthologie grecque*, 284 et 286, (éd. Aubreton, p. 187).
- 34 Cassiodore, *Variae*, I, 20 et I, 32.
- 35 P. Bruneau, "Le portrait", *op. cit.*, p. 80-90.
- 36 Je réserve ailleurs le terme de "panoplie" à l'équipage caractérisant un rôle : V. Malineau, "Les éléments du costume de théâtre dans l'Antiquité tardive", in François Chausson et Hervé Inglebert (éd.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, Paris, Picard, 2004, (Textes, images et monuments de l'Antiquité au Moyen Âge), p. 153-168.
- 37 Fritz Fremersdorf, *Die römischen Gläser mit Schliff, Bemalung und Golaufagen aus Köln*, Cologne, Verlag der Löwe, 1967, p. 178-179, pl. CCXLV ; Waldemar Haberey, "Gravierte Glesschale und sogenannte Mithrassymbole aus einem spätrömischen Grabe von Rodenkirchen bei Köln", *Bonner Jahrbücher*, n°149, pl. VI-VII.
- 38 Paris, Musée du Louvre, inv. E 21168. Marie-Hélène Rutchowskaya., "Le peigne d'Helladia", *op. cit.*, p. 239, fig. 3.
- 39 Seul l'autel funéraire du pantomime Theocritus Pylades, qui date du II^e siècle, associe le thème du spectacle représenté (*Troadas*) à la figure de son interprète, muni d'une lance et d'un bouclier en guise de panoplie : J. Jory, *op. cit.*, p. 17-18, fig. 19.
- 40 Tacite, *Ann.*, XIV, 21, 4, (éd. Willeumier-Hellegouarc'h, p. 88)
- 41 Lucien, *Salt.*, 32, (éd. Harmon, V, p. 242-243 ; trad. Terreaux, p. 72) ; Russel Mortimer Geer, "The Greek Games at Naples", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, n°66, 1935, note 19 ; Louis Robert, "Pantomimen im griechischen Orient", *Hermes*, n°65, 1930, p. 119.
- 42 William J. Slater, "The pantomime Tiberius Iulius Apolaustus", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 36, 3, 1995, p. 263-292 (le palmarès fait l'objet d'un tableau p. 286-288). Voir aussi Louis Robert, "Inscriptions de l'Antiquité et du Bas-Empire à Corinthe : compte-rendu de Corinth VIII 3", *Revue des études grecques*, n°79, 1966, p. 756-758 = *Opera minora selecta*, t. VI, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1989, p. 574-577 ; H. Leppin, *Histrionen...*, *op. cit.*, p. 204-211 ; William J. Slater, "Inchriften von Magnesia 192 revisited", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, n°37, 1996, p. 195-204 ; M. H. Garelli-François, *Danser le mythe...*, *op. cit.*
- 43 Maria Laetizia Caldelli, *L'Agon Capitolinus. Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*, Rome, Istituto italiano per la storia antica, 1993, (Studi pubblicati dall'Istituto Italiano per la storia antica, 54), p. 113 ; *Id.*, "Ricordo di agoni su un vetro dorato iscritto", *Archeologia Classica*, n°45, 1, 1993, p. 399-407.
- 44 V. Malineau, "Le théâtre dans les cités de l'Italie tardo-antique", à paraître dans les Actes du colloque *Les cités de l'Italie tardo-antique (IV^e- VI^e siècle) : institutions, économie, société, culture et religion*, organisé à l'École Française de Rome les 11-13 mars 2004 par Massimiliano Ghilardi, Christophe Goddard et Pierfrancesco Porena.
- 45 Choricios, *Apologie des mimes*, 56-58, (éd. Foerster, p. 357 ; éd. Graux, p. 224 [VIII, 2-3] ; trad. Stephanis, p. 84-86).

- 46 V. Malineau, "Le théâtre...", *op. cit.*, p. 313-316.
- 47 A. Alföldi, E. Alföldi, *Kontorniat-Medaillons*, *op. cit.*, n°231, p. 214, fig. 187, 9 ; 189, 1-5 ; 190, 7-8.
- 48 Cassiodore, *Var.*, I, 33.
- 49 *Dig.*, III, 2, 1 ; III, 2, 2, 5, et le commentaire d'Augustin, *Civ. Dei*, II, 11-13, (éd. Dombart-Kalb, p. 336-345).
- 50 *CTh*, XV, 7, 12 pr. [29/6/394] ; *CJ*, XI, 41, 4 [394].
- 51 Par exemple, John J. Hermann et Annewies van den Hoek, *Light from the Age of Augustine. Late Antique Ceramics from North Africa*, (Exposition, Andover-Harvard Theological Library, 3 avril-2 juin 2002), n°45-47, p. 56-58.
- 52 On a voulu en faire des jetons de jeux, des tickets d'entrée aux spectacles, des objets souvenirs, des récompenses, ou selon l'hypothèse aujourd'hui contestée d'Alföldi, des objets de propagande anti-chrétienne utilisés par l'aristocratie païenne. Je n'ai pas eu accès à l'article de Jerzy Kolendo, "*Maximarum personarum minuta compendia*". Aluzja do kontorniatów w traktacie agronomicznym Palladiusa" [= *Une allusion aux contorniates dans le traité agronomique de Palladius*], in *Moneta mediaevalis. Studia numizmatyczne i historyczne ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Suchodolskiemu*, n°65, Varsovie, 2002, p. 349 et suiv.
- 53 John Jory, "The Early Pantomime Riots", in Ann Moffat (éd.), *Maistor : Studies for Robert Browning*, Camberra, Australian Association for Byzantine Studies, 1984, p. 57-66 ; William J. Slater, "Pantomime Riots", *Classical Antiquity*, n°13, 1994, p. 120-144.
- 54 Malalas, *Exc. de insid.*, frg. 39, (éd. Jeffreys, p. 222).



1. Contorniate de Karamallos
(d'après Alföldi, pl.192-2)



2. Contorniate de Margarites
(dessin de l'auteur)



3. Contorniate d'Uran(i)us
(dessin de l'auteur)



4. Contorniate de Milicus
(dessin de l'auteur)



5. Peigne en ivoire d'Helladia (Louvre)
(dessin Pia Imbar)



6. Bol de verre avec Apollon et Marsyas
(Bonn, Rheinisches Landesmuseum)
(dessin de l'auteur)

Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des xix^e et xx^e siècles

Jean Yves Guérin

Nous allons nous promener dans le répertoire théâtral comme si c'était une galerie. Il y a plusieurs façons de traiter le sujet. Les pièces-portraits ou biographies théâtrales de personnages référentiels ont eu leur heure de gloire sous la Troisième république. On ne compte plus les *Jeanne d'Arc* et les *Napoléon*. On a eu des *Molière*, *Jean de La Fontaine*, *Beaumarchais*, *Mozart*, *Beethoven*, *Rossini*, *Jean Bart*. Les auteurs ont préféré les écrivains, les musiciens, les militaires mêmes aux peintres. Sacha Guitry a certes consacré une pièce à Frans Hals. Elle apporte peu à sa gloire. David et Greuze sont face à face dans un tableau d'*Histoires de France* du même auteur. Ils figurent "l'avenir et le passé", l'artiste citoyen et l'artiste lié à la monarchie¹. Fragonard est, de son côté, devenu le héros d'une opérette. Sa vie amoureuse y tient plus de place que sa création. Picasso a failli être personnage de théâtre dans une pièce d'Apollinaire, mais celle-ci est restée à l'état de projet.

Il est arrivé que des auteurs prennent leur inspiration dans un tableau. Ils en tirent une situation, des personnages. L'on citera *La Pie sur le gibet* et *Les Aveugles* de Ghelderode, deux pièces qui, dit l'auteur, mettent en mouvement des célèbres toiles de Breughel l'ancien ou *Le Jardin des délices* ou *Concert dans un œuf* d'Arrabal d'après Jérôme Bosch. Les copieuses didascalies des pièces du premier regorgent de références précises à ces deux peintres et à Dürer, Rubens, James Ensor. "C'est, a-t-il dit un jour, la peinture, accordant les couleurs à la forme, qui me conduit vers l'art du théâtre²". C'est là un autre sujet que je n'aborderai pas.

De même, je n'étudierai pas la place que tiennent les peintres dans

Le Soulier de satin car la question a déjà été traitée, et fort bien³. Il me suffira de rappeler que le vice-roi y fait l'éloge de Rubens, que, dans la quatrième journée, le héros déchu a de longues discussions sur l'art avec Don Mendez Leal, tenant de l'art académique, et avec un peintre japonais et qu'il finit en fabricant d'images pieuses et baroques à la fois. Ces personnages sont, pour l'auteur, des porte-parole. Il leur délègue ses conceptions critiques et modernistes de l'art comme du théâtre. Il avait prévu que, dans une mise en scène du *Soulier de satin*, il y ait un écran sur lequel on projetterait des "peintures appropriées"⁴.

L'espace domestique de la fiction s'y prêtant mal, le peintre ne fait pas partie du personnel de la comédie classique. Dans *Le Sicilien ou l'amour peintre* de Molière, Adraste se fait passer pour un portraitiste afin de tromper la surveillance de Don Pèdre et de séduire Isidore. La stratégie est la même dans *Le Barbier de Séville* : le comte se fait passer pour un maître de musique. C'est à partir du dix-neuvième siècle que, les sujets étant de plus en plus pris dans la société environnante, l'artiste en général, le peintre en particulier deviennent des personnages de drames ou de comédies. Le roman de l'artiste, de Zola à Huysmans, devient un genre à part. L'évocation de la bohème artistique a plus inspiré les romanciers réalistes, notamment Henry Murger, que les dramaturges.

Figures du rapin

Le drame, vers 1830, exige un détour par le passé. Comme d'autres écrivains romantiques, Alfred de Musset est un admirateur de la Renaissance : "c'étaient des temps bienheureux pour les arts⁵". Chez Victor Hugo, c'est le bouffon qui figure l'artiste, chez Vigny, c'est le poète. Triboulet affronte un roi-despote, Chatterton une bourgeoisie philistine. Musset, lui, consacre son premier drame à Andrea del Sarto. Il a trouvé l'information sur la vie et l'œuvre de celui-ci dans le *Cours historique de peinture* édité par Filhol. Comme le veut l'époque, il prend des libertés avec le référent historique. À son habitude, il montre l'incompatibilité entre l'amour et la créativité artistique. Andrea del Sarto, avec son Académie déclinante, est

le tenant d'une conception archaïque. Il végétait, François I^{er} a fait sa fortune. Mais il a dilapidé l'argent que lui avait confié le roi de France. Sa femme pour laquelle il a fait ces folies le trompe avec son élève préféré, Cordiani, personnage inventé. Il ne peut plus créer dès lors qu'elle le délaisse. On retrouve là l'idée romantique que la passion est destructrice. Les deux hommes se battent et le maître blesse son disciple. Frappé dans son honneur et son amour, le héros s'empoisonne. L'auteur a écrit deux dénouements. Dans celui initialement prévu, la veuve d'Andrea épouse son amant. Dans celui, plus bienséant, de la version jouée en 1850, Cordiani meurt.

Les peintres débattent dans l'Académie d'Andrea. "Sous Raphaël, se lamente l'un d'eux, les écoles étaient de vrais champs de bataille ; aujourd'hui on travaille pour vivre et les arts deviennent des métiers"⁶⁷. "Il nous faut du nouveau (...) du nouveau à tout prix"⁷⁰, lui rétorque Cesario. Ce qui pose ce rapin déplacé du dix-neuvième au seizième siècle comme "moderne". Andrea del Sarto, lui, tient la nature pour immuable et le génie pour invariable. Il est né pauvre, son art lui a donné la fortune. Il a le sentiment d'être le survivant d'une époque révolue. La mort de Raphaël l'a laissé orphelin et les jeunes désertent son atelier. Cesario le quitte pour rejoindre l'atelier de son élève Pontormo. Le déclin créateur de l'artiste reflète celui d'une cité. "Rome et Venise sont encore florissantes, notre patrie, Florence n'est plus rien"⁸⁰. La mort d'Andrea del Sarto annonce celle des arts en Italie. Il va de soi que Musset ne tient pas compte des faits. Michel-Ange et le Titien sont encore actifs et l'art va continuer à prospérer en Italie après la Renaissance. L'auteur n'en a cure, il y a, pour lui, d'évidentes analogies entre l'Italie de 1530 et la France de 1830. Le débat sur la peinture figure celui sur la littérature. Musset a mis de lui-même dans Andrea del Sarto et dans Cordiani. Il occupe une position originale dans son temps. Plus jeune que les romantiques, il n'a pas besoin de se poser contre les classiques. Il les respecte. Plus important est le fait qu'il juge la littérature de son époque avilie par les faiseurs. On sait que c'est dans cette décennie que se met en place le marché littéraire. Sainte-Beuve parle alors de littérature industrielle. Le poète le dé-

plore dans un alexandrin de *Vœux stériles* : "L'artiste est un marchand et l'art est un métier⁹".

Andrea del Sarto est un martyr de l'amour. Dans le second drame de Musset, qui est aussi le plus célèbre, *Lorenzaccio*, le peintre Tebaldeo, figure fictionnelle, est un double du héros éponyme. Leur rencontre a été analysée par Anne Ubersfeld¹⁰. L'éloge de l'art idéaliste, inspiré de Chateaubriand, est en fait une offre d'embauche. Le jeune peintre se pose comme d'Église. Lorenzaccio lui propose de peindre des toiles laïques voire païennes, une courtisane, puis le duc Alexandre. Le présupposé est que l'artiste vit non pas de l'air du temps mais de commandes, qu'il a besoin d'un mécène. L'art est bien devenu une marchandise.

Le premier acte de *La Femme nue* se déroule dans le milieu artistique qu'Henry Bataille a fréquenté. L'on attend les résultats annuels d'un salon. La médaille, après désistements et marchandages dignes d'une élection politique, revient à un jeune peintre pauvre, et non, comme d'habitude, à un artiste arrivé¹¹. Pierre Bernier vit avec Loulou qui l'aime à la passion. "Ils sont tous deux dans une misère noire¹²". Elle a posé pour le tableau qui lui vaut la médaille, *La Femme nue*. Un marchand de tableaux lui ayant offert un pont d'or, il décide d'épouser sa compagne des mauvais jours. Cinq ans plus tard, devenu "le peintre mondain des belles madames¹³", il la délaisse pour une riche princesse. Celle-ci lui promet une existence luxueuse dans laquelle ses dons pourront s'épanouir pleinement. "Tout ton passé de rapin, lui dit-elle, va faire place à ton âme d'artiste et d'aristocrate qui s'ignore¹⁴". Selon sa morale nietzschéenne, les êtres supérieurs ont tous les droits. Pierre se laisse convaincre. Loulou signe une demande de divorce et tente de se tuer. Elle survit par miracle. Pierre lui promet de ne pas l'abandonner. Elle comprend qu'il ne l'aime plus et refait sa vie avec un modeste rapin. Cette pièce, à bien des égards, achève le dix-neuvième siècle.

Le peintre et le marchand

Une autre pièce du corpus réunit les marchands, les critiques, les

artistes. *Prenez garde à la peinture* de René Fauchois s'intéresse à l'institution et au marché de l'art. Un docteur perd sa clientèle et doit réduire son train de vie. Un rapin, Léon Bouquet, tourne autour de la plus jeune de ses filles. Le père voit cet amour d'un regard défavorable. On a ce dialogue : "Malheureuse, il n'a aucune situation. – Il est peintre ! – Le joli métier (...) Il n'aime que barbouiller". Ce philistin avoue ne pas aimer "les idées nouvelles en peinture"¹⁵. Son goût le porte vers la peinture héroïque, les représentations de batailles. Au soupirant d'Amélie qui peint des natures mortes, il conseille de portraiturer les gens riches. Il ajoute : "Ne leur faites pas le nez violet, les joues couleur de tomates, les cheveux bleus, blancs, rouges comme le drapeau"¹⁶.

Rien d'original jusqu'ici. Le docteur avait oublié qu'il avait naguère soigné un peintre mort dans la misère. Il avait entreposé dans son grenier et même dans son poulailler les toiles que ce dernier lui avait données. Un peintre survient qui prétend avoir été l'ami de ce Mavrier. Cotillard capte la confiance du docteur en payant la dette du peintre et pour deux cents francs pièce obtient deux tableaux. Lui succèdent un critique, Grépeaux, et un directeur de galerie, Cachex. Un autre directeur lui propose une somme encore plus élevée. Le docteur comprend que Cotillard a abusé de sa bêtise. "Est-ce qu'on pouvait supposer raisonnablement que cet individu hétéroclite, habillé en vagabond, qui sortait presque toujours nu-tête par tous les temps, qui avait l'air d'un imbécile et qui n'était même pas décoré des palmes académiques serait jamais pris au sérieux¹⁷ ?"

Il apparaît vite que Cotillard et Cachex sont de mèche. Le premier peint des faux Corot et Daumier que le second écoule auprès de galeries et de musées. "Les critiques n'y connaissent rien ou on les paie pour se taire". Cotillard propose au docteur de lui peindre de faux Mavrier et de les vendre. Comme il le dit de lui-même, le créateur est sans talent, "académique", mais le copiste a "une sorte de génie". On a ce dialogue : "Je voudrais vendre des Mavrier ! – Les faux vous coûtent moins cher que les vrais et se vendent tout aussi bien"¹⁸. Mavrier avait eu pour dernière compagne la servante du docteur, Ursule. Il l'avait peinte. Le docteur entend tirer 200 000

francs de cette toile. Ursule ne veut pas s'en séparer. Qu'à cela ne tienne : elle en a huit autres. Grépeaux obtient que Cachex achète 20 000 francs pièce dix toiles de Léon Bouquet que le docteur est disposé désormais à avoir pour gendre.

Les milieux de l'art sont l'objet d'une satire amusante sinon originale. Seul Grépeaux, le critique, aime la peinture. Les autres ne pensent qu'à gagner de l'argent. L'esprit de lucre passe au-dessus de toute considération esthétique. "Pour vendre des tableaux, dit le galeriste, il n'y a même pas besoin d'avoir son certificat d'études primaires". Un bon bagout suffit. Les marchands veulent vendre, les critiques se vendent aux marchands. Les acheteurs sont des "poires". "Avoir été trompé en art, dit l'un, c'est aussi s'être trompé. L'amateur avoue difficilement qu'il a été roulé¹⁹". Grépeaux le dit à Cachex : "Vous traitez les œuvres d'art comme une marchandise et vous exploitez les artistes qui ont faim²⁰". Mavrier, on l'a compris, ressemble à Van Gogh, si le docteur Sacarin a peu à voir avec le docteur Gachet.

On a un autre type de relation dans *Le Peintre exigeant* de Tristan Bernard²¹, pochade qui fut créée à la Comédie française en 1907. Deux bourgeois se font faire le portrait. Hotzeplotz, car tel est son nom, leur impose ses fantaisies. Non content de les faire poser interminablement pour s'imprégner de leur vue, il oblige ses hôtes à acheter puis à sacrifier une précieuse tenture, la femme de chambre à se mettre nue. Un ami de la famille essaie de leur montrer leur sottise. Sa toile montre un paysage... On a ce dialogue : "En dehors de quelques privilégiés, personne ne connaît son nom. — Mais c'est un peintre de génie (...) C'est le seul peintre de notre époque²²". La conversation dérive sur le jugement esthétique. "Parce qu'il y a deux mois je ne m'occupais pas de peinture, je ne serais pas capable de juger aujourd'hui...²³". De toute façon, le premier venu en sait autant qu'un membre de l'Institut. À la fin, Hotzeplotz obtient des Gômois qu'ils prennent pour gendre le soupirant de leur fille. L'imposteur se sera donc révélé propice aux amours de celle-ci. La critique a évoqué *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Précieuses ridicules*, *Les Femmes savantes*. C'est plutôt de *Tartuffe* qu'il faudrait, selon moi, rapprocher

Le Peintre exigeant. Le peintre, comme le dévot, a envoûté de sots bourgeois.

Il est rare avant le xx^e siècle que l'œuvre d'art, la toile en l'occurrence, soit au centre d'une pièce. C'est un objet dont on parle, qu'on ne montre pas. Il est significatif que, dans *La Galerie* de Jean Tardieu, une didascalie précise que "l'on ne voit jamais que l'envers des toiles et non les œuvres elles-mêmes"²⁴. Une seule pièce de notre corpus montre un peintre au travail. C'est celle de Roger Vitrac intitulée justement *Le Peintre*. Une didascalie redondante signale qu'il ne cesse de peindre. Mais le fait qu'il s'appelle Maurice Parchemin nous incite à voir en lui aussi un écrivain. La peinture est souvent un détour pour parler de la littérature. Ainsi dans *Jonas* de Camus.

Le Tableau est une pièce rarement jouée d'Eugène Ionesco²⁵. Elle a été créée en 1955 au Théâtre de la Huchette. Le gros Monsieur a fait fortune à la Bourse, il est prolix, péremptoire, tonitruant. Il se veut homme de goût. Le peintre, lui, est famélique, timide et emprunté. La didascalie liminaire lui donne l'apparence d'un clochard. Charlot peintre ? Avant même de voir le tableau, le premier demande son prix. On a ce dialogue :

"Le Gros Monsieur : Quel est votre prix ? Allons !... Précisez, ne dépassez pas les prix moyens des chefs-d'œuvre de la peinture. Le Peintre, confus : Je ne suis venu, Monsieur, que pour vous prier simplement... de vouloir bien jeter un coup d'œil sur cette œuvre... et de vouloir bien..."

Le Gros Monsieur : Trêve de bavardage. Vous êtes bien venu pour placer votre marchandise (...) Mon ami, le prix d'abord, l'esthétique suit²⁶."

Les tractations s'étirent. Le Gros Monsieur s'obstine à ne pas jeter le regard sur la toile. L'essentiel, pour lui, est qu'elle n'est pas "non figurative". Il en tient pour un art utile. Le peintre lance un chiffre : quatre cent mille francs qu'il ne cesse ensuite de diminuer. Chacun a ses principes. "Un artiste n'est pas un commerçant". Le peintre lui répond : "je dois vivre". Le Gros Monsieur lui lance alors : "Au lieu d'avoir des principes, vous feriez mieux d'avoir des coups de pied au cul !"²⁷. Il en offre finale-

ment quatre cents francs. C'est un portrait de reine. Le peintre le laisse en dépôt chez le Gros Monsieur et accepte même de lui en payer la location. Entre le riche bourgeois et l'artiste pauvre, on retrouve le rapport de force que la littérature du dix-neuvième siècle a souvent montré. Un modèle de ce rapport se trouve dans la relation, déjà mentionnée, entre Lorenzaccio et Tebaldeo.

La guignolade d'Eugène Ionesco pourrait s'arrêter là. Le Gros Monsieur, une fois seul, projette sur la toile sa libido de célibataire frustré. Il se sent devenir "poète". Sa sœur lui fait alors une scène. Elle lui reproche de gaspiller son argent et d'être un obsédé sexuel. On comprend que cette vieille fille laide et maternelle le tyrannise. Il sort un pistolet et tire sur la furie. Elle se métamorphose alors en double exact de la reine peinte sur la toile et le peintre qui survient subit à son tour le même sort, il devient un Prince Charmant. Le Gros Monsieur, lui, se voit désormais comme un artiste. La pièce s'achève en conte de fées. L'auteur a prévu que la pièce soit jouée de façon clownesque et mécanique. Une didascalie liminaire et une didascalie interne mentionnent explicitement les frères Marx²⁸. Le Gros Monsieur est un businessman qui semble sorti d'un film américain ou de Charlie Chaplin.

Comme toujours chez Ionesco, la conversation est nourrie de lieux communs déconstruits. En voici quelques exemples :

L'art, à sa manière, est une lutte pour la vie qui vaut les autres, comme la guerre ou le commerce, la traite des blanches ou le marché noir.

Seule la logique démontre, tandis que l'art suggère.

Hélas, l'art est long, la vie est brève.

L'art, c'est l'opium du peuple²⁹.

La peinture moderne en débat

Jean Tardieu a fréquenté les peintres de son temps, notamment Nicolas de Staël, Bazaine, Hans Hartung, Vieira da Silva. Il a été critique d'art. On lui doit plusieurs ouvrages, *De la peinture abstraite* et *Les Portes de*

toile. La peinture abstraite a été, pour le dramaturge, un modèle en tant qu'elle s'est dégagée de "l'éloquence de la fable" comme de la "ressemblance des figures" et qu'elle se fonde sur l'efficacité du signe seul. "Aujourd'hui, écrit-il, le repas est consommé, la nappe et la table ont disparu. Pour rendre visible l'invisible, les peintres n'ont plus besoin de leur prêter notre visage, ni l'aspect de témoins silencieux de notre vie". L'arc-en-ciel symbolise la nature, qui impose "un ordre immuable" à ses "hasards diaprés".

Plusieurs de ses pièces, *La Galerie*, *La Société Apollon* et *Trois Personnes entrées dans des tableaux*, évoquent le monde de la peinture. Les deux protagonistes de la première sont nommés le directeur de galerie et le client. Celui-ci montre une série manifestement hétéroclite de toiles modernes à celui-là. Le client est prié voire sommé de communiquer non ce qu'il voit mais ce qu'il éprouve³⁰. Il devient une sorte de cobaye. De ses impressions, de ses sentiments, nul ne peut inférer le contenu des toiles. On en a un exemple. Une toile lui suggère des associations érotiques. Or elle est d'un représentant de l'école des lignes droites... Par la suite, les associations deviennent de plus en plus saugrenues. Coup de théâtre, le directeur engage le client comme "animateur" de sa collection. Il se trouve qu'il est chorégraphe.

"... Vous parlez par images (...)

(...) J'anime des figures humaines vivantes. J'habille la musique des maîtres musiciens et poètes.

Vous êtes habitué à faire parler tout votre corps. Au fond, c'est bien ainsi que font les peintres...³¹"

À sa famille, le client achètera une toile de Meissonier. Le sous-titre de la pièce est *Comment parler peinture*.

On retrouve, comme dans d'autres pièces, l'opposition récurrente entre l'ancien et le "nouveau", en l'occurrence le "figuratif" et l'"abstrait". C'est là un dénominateur commun aux pièces des cinquante dernières années. Michel de Ghelderode, dans *Hop Signor!*, se représentait déjà comme un vieil artiste flamand qui, en pleine Renaissance, s'obstinait à sculpter des madones gothiques quand ses cadets en étaient à représenter des

Vénus. L'auteur associe l'incapacité à se renouveler et l'impuissance sexuelle. Son épouse et les amants de celle-ci le font lyncher par la foule. Le mythe romantique de l'artiste en martyr incompris a décidément la vie dure.

La Société Apollon, qui donne son titre à une autre courte pièce de Jean Tardieu, organise des conférences-promenades dominicales. La monitrice, Mademoiselle, est jeune et péremptoire. Sa petite troupe se retrouve à Montmartre. Au programme, la visite d'un atelier. L'artiste est "moderne". Leurs noms disent la niaiserie de Dadais et de Nanine. La conférence sur l'art se transforme en dialogue philosophique. Une œuvre est en évidence sur une sellette. En l'absence de l'artiste, chacun y va de son commentaire docte. Pour Mademoiselle, c'est "la Forme pure", "le miracle de l'art". "Vous contemplez une des œuvres maîtresses de la sculpture mondiale". Pour Monsieur Quidonc, qui déclare ne pas aimer "le moderne", ce n'est "rien qu'un peu de ferraille³²". Le maître livre son secret : l'œuvre en question est un objet usuel, en l'occurrence le prototype d'une moulinette destinée au prochain salon de la cuisine bourgeoise. Le sculpteur travaille donc pour l'industrie. Le sous-titre de *La Société Apollon* est *Comment parler sculpture*. Tardieu moque là aussi un discours critique nourri de poncifs.

La pièce la plus originale et la plus intéressante est la troisième, *Trois personnes entrées dans des tableaux*. Trois personnages anonymes, la femme, l'homme, le voyageur pénètrent tour à tour dans un espace imaginaire où l'on projette des diapositives de trois toiles – non précisées – de Braque, Miro et Chagall. Tardieu, en une écriture très poétique, suggère des affinités, des harmoniques entre un personnage et un univers pictural. À ma connaissance, cette pièce n'a pas été jouée.

Dans *C'est beau* de Nathalie Sarraute, un homme et une femme se disputent devant une œuvre d'art jamais identifiée. Elle est désignée comme "ça" ou une "chose". On ne sait si c'est une peinture, une gravure, une sculpture ou un meuble : peu importe. Il importe qu'elle ne soit pas montrée. Dans la première version, romanesque de l'œuvre, *Vous les entendez ?*, il était question d'une sculpture. Le problème ne se posait

pas à l'origine puisque, comme les autres pièces de l'auteur, ce fut d'abord une pièce radiophonique. Que peut-on dire d'une œuvre ? Dire "c'est beau" c'est ne rien dire. Le fils le dit : "ça me démolit tout (...) ça devient convenu". Lui, il trouve que "c'est assez chouette". Des expressions toutes faites masquent l'émotion esthétique. L'admiration ne se formule pas. Elle est incommunicable. L'œuvre d'art révèle l'incompréhension entre des parents et leur fils. Un conflit de générations se devine. La mère fait alors entendre successivement des mesures de Boucourechliev, Webern et Mozart, selon un ordre qui va du moderne au classique. Cela n'arrange rien. L'incompréhension demeure.

"Art" de Yasmina Réza est la seule pièce française des années 1990 qui ait eu un succès mondial. C'est la seule aussi de cette auteur où il est question de la peinture. C'est la musique qui est au cœur des autres. Une succession de conversations met en scène trois amis, Marc, l'intellectuel chagrin, Serge, le riche snob, Yvan, l'indécis. La didascalie initiale stipule que le décor est unique, neutre. Seul change le tableau puisqu'on se trouve toujours chez l'un des trois. Chez Serge, c'est un tableau moderne des années 1970 ; chez Marc, c'est un paysage ; chez Yvan, une "croûte"³³. L'objet principal de leurs conversations est l'achat par Serge d'un tableau moderne d'un nommé Antrios : "évident", "magnétique" est, pour lui, ce tableau blanc, sur fond blanc, avec de fines rayures transversales blanches, dont on perçoit "la vibration du monochrome (...) encore qu'on ne soit pas dans le monochrome !"³⁴. Est-ce vraiment une œuvre d'avant-garde ? Rien ne l'assure. Marc la dit "modernissime"³⁵. La question a été débattue tant en France qu'aux États-Unis. Pour le public des théâtres privés qui font fête à la pièce, c'est l'art dit moderne qui est visé.

Marc est peiné de voir que son ami Serge s'est laissé "berner", et même "plumer" par "snobisme"³⁶. Le mot se trouvait déjà dans la pièce de Fauchois³⁷. Il a payé "vingt briques" pour "une merde"³⁸... Tout au long de la pièce se décline le différend entre les deux hommes. Le premier reproche au second sa manière de dire "l'artiste", de prononcer le mot "déconstruction" – "une terminologie" prise dans "le registre des travaux publics"³⁹ –, de frelater le mot de "chef-d'œuvre" en l'appliquant à son

tableau comme il le fait avec *La Vie heureuse* de Sénèque, de se laisser absorber “par une furieuse appétence de nouveauté, pour entériner son nouveau standing”. Ce duel verbal, qui manifeste la rupture progressive des deux amis, est rythmé, en contrepoint, par de longues répliques d’Yvan, pathétique dans son conformisme : bien que n’aimant pas Catherine, il se résigne à l’épouser parce que sa famille lui a procuré un emploi dans une papeterie. Mal dans sa peau, il suit une cure chez un psychanalyste, qui, comme le peintre, se fait payer très cher. À la fin, Yvan raconte que Serge a voulu montrer à Marc qu’il s’était dépris du tableau, en l’invitant à y dessiner avec des feutres. Mais il lui avait caché que ces feutres étaient lavables. La pièce se termine sur une rêverie poétique : Marc voit sur le tableau un homme qui traverse un espace et disparaît.

Si “Art” met en question les règles marchandes qui, à la fin du vingtième siècle, régissent l’art comme la culture ou encore les rapports humains, c’est sur un mode ironique. L’énoncé incessant de lieux communs constitue le ressort majeur de la pièce : de l’art à l’homéopathie, de la psychanalyse à l’homme divorcé, la pièce tire sa substance des poncifs charriés par une élite bourgeoise et intellectuelle, exclusivement préoccupée de son image : “participer à la dynamique intrinsèque de l’évolution⁴⁰”, ironise Marc. Il refuse les “valeurs qui régissent l’Art d’aujourd’hui”, “la loi du nouveau”, “la loi de la surprise⁴¹”. L’esthète, pour lui, se confond avec le snob. On retrouve là un grand cliché de l’époque et l’origine de clivages. Le même Marc parle de deux camps entre lesquels il faut choisir⁴².

Ce qui intéresse les auteurs au vingtième siècle, on l’a compris, c’est non pas l’art en soi, en l’occurrence la peinture, mais le discours social ou mondain dont un certain art moderne est l’objet. Ce discours fonctionne comme un symptôme dans une satire des modes et du snobisme culturel. Le heurt entre l’ancien et le nouveau, topos du drame depuis Victor Hugo et de la comédie chez Molière, suscite des clivages voire révèle des conflits. Comme la psychanalyse, le féminisme ou les intellos, la peinture non figurative représente une modernité qui, suscitant des résistances, essuie le fouet d’une satire globalement conservatrice. Nom-

breux sont les personnages des pièces étudiées, qui, esthètes ou bourgeois conformistes, lui opposent les bons vieux portraits ou paysages du dix-neuvième siècle. Les normes de la valeur sont clairement conservatrices. Comédienne elle-même, Yasmina Réza sait ce dont le public du théâtre privé rira à coup sûr. Dans les dernières pièces de Jean Anouilh, *La Culotte*, *Le Nombriil*, les cibles sont d'ailleurs les mêmes, la peinture non-figurative exceptée. La comédie littéraire, ne pouvant plus se cantonner dans les seules affaires d'adultère, a logiquement étendu la satire, son autre spécialité, au domaine de la culture dont ses fournisseurs ont une représentation biaisée. Les auteurs, dans leur majorité, prennent parti contre les modernes.

Le rapin miséreux, comme son équivalent littéraire le rimailleur famélique, semble disparaître du personnel théâtral après 1930. Son potentiel, qu'avaient exploité les romantiques et leur postérité, était plus pathétique que comique. Le monde de la création est plus cloisonné qu'on le croit. Les dramaturges, sauf exception, ne fréquentent plus les peintres de leur temps. Ce sont les metteurs en scène qui commandent les décors de leurs pièces ; ils ont leurs collaborateurs attirés qui sont rarement des peintres "modernes". Le temps est révolu où un Jean Cocteau travaillait avec Raoul Dufy. Il est significatif que, dans le corpus étudié, font exception les auteurs du "Nouveau Théâtre", qui, comme Ionesco et Tardieu, ont, eux, une familiarité avec l'art de leur temps. Artiste d'avant-garde et qui plus est communiste, Picasso, qui n'est jamais nommé dans les pièces que j'ai présentées, n'est pas vu, de toute évidence, comme l'était Van Gogh. La doxa qui passe dans la comédie de boulevard en fait non pas un inventeur génial mais un imposteur. Une des conséquences est que, quand ils veulent mettre sur la scène les affres de la création, les dramaturges, de Jean Vauthier à Eugène Ionesco, choisissent un écrivain.

Jeanyves Guérin
Université de Marne-la-Vallée

Notes

- 1 Sacha Guitry, *Histoires de France, La Petite Illustration*, n°459, 21 décembre 1929, p. 27.
- 2 Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, rééd. Toulouse, L'Éther vague, 1992, p. 59.
- 3 Emmanuelle Kaës, *Cette muse silencieuse et immobile... Claudel et la peinture européenne*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 91-146.
- 4 Paul Claudel, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 867.
- 5 Alfred de Musset, "Vœux stériles", *Poésies*, Paris, Le Livre de poche, 1966, p. 104.
- 6 Alfred de Musset, *Andrea del Sarto, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 9-10.
- 7 *Ibid.*, p. 10.
- 8 *Ibid.*, p. 30.
- 9 A. de Musset, "Vœux stériles", *op. cit.*, p. 105.
- 10 Anne Ubersfeld, "Le portrait du peintre", *Revue des sciences humaines*, n°165, 1977, p. 39-48.
- 11 "La médaille, dit un personnage, ne doit pas aller à un jeune. La médaille est la récompense de toute une carrière" (Henry Bataille, *La Femme nue. L'illustration théâtrale*, n°88, 2 mai 1908, p. 6)
- 12 *Ibid.*, p. 5.
- 13 *Ibid.*, p. 15.
- 14 *Ibid.*, p. 30.
- 15 René Fauchois, *Prenez garde à la peinture, La Petite Illustration*, 23 avril 1932, p. 8.
- 16 *Ibid.*, p. 10.
- 17 *Ibid.*
- 18 *Ibid.*, p. 33.
- 19 *Ibid.*
- 20 *Ibid.*, p. 23.
- 21 Tristan Bernard, *Le Peintre exigeant, L'illustration théâtrale*, 26 mars 1910.
- 22 *Ibid.*, p. 3.
- 23 *Ibid.*
- 24 Jean Tardieu, *La Galerie*, in *La Comédie de la comédie*, Paris, Gallimard, Folio, 1990, p. 141.
- 25 Ionesco, à la fin de sa vie, est devenu peintre.
- 26 Eugène Ionesco, *Le Tableau, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 392-393.
- 27 *Ibid.*, p. 393-395.
- 28 *Ibid.*, p. 383 et 395.
- 29 *Ibid.*, p. 388, 401 et 413.
- 30 J. Tardieu, *La Galerie*, *op. cit.*, p. 145.
- 31 *Ibid.*, p. 155.
- 32 Jean Tardieu, *La Société Apollon*, in *La Comédie de la comédie, op. cit.*, p. 163 et 171
- 33 Yasmina Reza, "Arf", Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 228.
- 34 *Ibid.*, p. 206.

35 *Ibid.*, p. 222.

36 *Ibid.*, p. 203 et 212.

37 R. Fauchois, *Prenez garde à la peinture*, *op. cit.*, p. 27.

38 Y. Reza, "Art", *op. cit.*, p. 198 et 234.

39 *Ibid.*, p. 242.

40 *Ibid.*, p. 228.

41 *Ibid.*, p. 243.

42 *Ibid.*, p. 244.