



HAL
open science

Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des XIXe et XXe siècles

Jeanyves Guérin

► **To cite this version:**

Jeanyves Guérin. Le peintre, la peinture et le tableau dans quelques pièces des XIXe et XXe siècles. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10, pp.135-6. hal-04405651

HAL Id: hal-04405651

<https://hal.science/hal-04405651>

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.

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 :

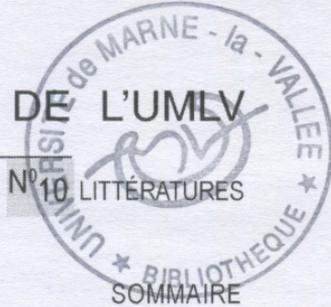
Toute correspondance est à adresser à la rédaction.

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



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

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 théâtre"². 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 de *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 arts"⁵. 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 métier”⁹.

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-mêmes²⁴". 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.