

## Toiles enchatonnées et mosaïques d'images

Danièle BERTON-CHARRIÈRE (PR, Université Blaise Pascal  
Clermont-Ferrand 2, CERHAC, UMR 5037)

Corpus : Cyril Tourneur, *The Atheist's Tragedy* – T A T ; Richard Sheridan, *The Critic* – T C / Germaine Landré-Augier (Trad.), *Le critique ou répétition d'une tragédie* – C R T ; Raymond Guérin / Gilles Chabrier, *La Tête vide* – L T V ; Rob Evans, *A Girl in a Car with a Man* – G C M.

### I Préambule : transfert et écrans

Le transfert est une opération de déplacement d'un lieu ou d'un topos à un autre. Il est manœuvre de glissement, passage ou transmission. Évoquant le rapport du théâtre au réel, mimésis schème sans cesse réajustée et parfois déniée, Robert Abirached montre les limites et la faillite d'une telle pratique :

Tant que le théâtre opère par simulation et par transfert, il est incapable de susciter autre chose qu'une inquiétude périphérique, située à côté de la vie : le personnage prend sur lui les situations dramatiques, ce qui est une manière infailible d'en limiter le retentissement, puisqu'il les dérive dans l'irréel de la scène et invite le public à les ressentir par procuration. D'autre part, la fable propose toujours un cas de figure, sur lequel s'exerce plus ou moins le jugement du spectateur : la terreur ou la pitié que ce cas provoque ne vient pas de la conscience d'un péril imminent pour celui qui le considère, mais d'un report de son affectivité sur un objet à lui extérieur. (Abirached 335)

La mise en scène et le jeu agissent comme des filtres-écrans interprétatifs, et les spectateurs vivent le drame par mandataires interposés, libérant et reportant inconsciemment sur eux sentiments et états affectifs, protégés par l'entre-deux salle-scène. La « dérive » du réel dans le monde du théâtre qui lui est « tangent », selon les termes de Robert Abirached (334), est moins dérapage que contrôle

intersémiotique, complexe et évolutif, où s'imprime et s'exprime le rapport dialogique du texte et de ses univers intra et extra contextuels, parfois va-et-vient transtextuels, parfois réseaux analogiques.

Le transfert est de même le nom qui désigne une image collée sur un vêtement ou sur une étoffe. Dans l'analyse ci-après, nous verrons que protection, l'écran, parfois toilé, est réceptacle de données, d'images fixes ou mobiles. Il est surface de projection visuelle, parfois fantasmée, et zone d'affichage iconographique. Il évolue au cours des siècles et son rapport avec quelques pièces de théâtre, de genres et d'époques différents, est ici objet d'étude.

Loin de tout concept psychanalytique mais proche de l'art du monotype<sup>1</sup>, la notion de transfert qui sert de préalable à ce travail – qui pourrait se revendiquer de nombreuses approches y compris de la première énoncée – s'apparente à la technique d'impression sur toile couramment utilisée en broderie. Par thermocontact, le dessin glisse d'un support papier sur un autre toilé pour y être enfin recouvert d'un point de croix, de bourdon ou de tige qui l'emprisonne à jamais dans ses fils de trame, tissu ou canevas. En broderie, modèle qui guide l'aiguille, le graphisme s'inscrit dans le tissu alors qu'en tapisserie, le carton du lissier sous-tend le motif et guide la navette ou les doigts experts<sup>2</sup>. La sérigraphie nous offre désormais quelques variantes intéressantes du procédé.

Dans le développement à suivre, l'analogie entre texte et textile sera appliquée au drame et au théâtre comme l'a fait Goldoni, bien avant certains de nos critiques contemporains, lorsqu'en 1762, faisant ses adieux à Venise avant de s'installer à Paris, il donne à représenter sur la scène du Théâtre San Luca *Una delle ultime sere di Carnovale*, pièce entièrement construite sur les liens qu'entretiennent le monde de l'étoffe et la représentation théâtrale<sup>3</sup>. À ce sujet, dans un article intitulé « Les dessins d'Anzoletto et la voix de la navette » Roger Chartier écrit :

La métaphore, filée avec grâce et mélancolie est, dans cet article, le point de départ d'une analyse des multiples liens qui existent entre texte et textile à l'âge moderne, entre XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ils sont, tout ensemble, étymologiques, métaphoriques et matériels. Le

monde masculin des métiers vénitiens est ainsi mis en contraste avec, celui tout féminin, des écritures brodées ou tissées. Elles ornent sur de multiples objets, donnent présence aux récits mythologiques (par exemple, la compétition entre Pallas et Arachné) et fondent la proximité entre gages d'amour et chansons d'amour dans la balle du colporteur. L'aiguille a ainsi rendu possible l'entrée en écriture de celles à qui la plume, perçue comme dangereuse, était interdite. Si l'analogie avec les métiers du textile a permis à Goldoni de mettre en représentation les contraintes régissant la pratique du théâtre, les jeunes filles et la femme de l'Europe moderne, en l'inversant, ont pu faire de la broderie ou de la tapisserie qui devaient assurer leur assujettissement l'instrument d'un possible écart par rapport aux disciplines imposées.<sup>4</sup>

Heureux renversement que celui de la libération par l'aiguille de la brodeuse qui, ironie du sort oblige, crée une forme d'expression sémiotique et linguistique qui compense le mutisme dans lequel la femme a longtemps été enfermée. L'occupation est en apparence innocente ; elle est pourtant écran sur lequel transparaissent le refoulé et l'interdit.

## II – Texte et textile

Le processus décrit en préambule permet le transfert du graphisme (dessin ou écriture) sur le textile. Magnifiant et doublant le processus, le dess(e)in (*design*) peut englober l'adaptation de textes littéraires ou bibliques ; sont nombreuses les tapisseries enserrant dans leurs fils des scènes mythologiques et classiques. Le château écossais de Cawdor (Macbeth) en conserve une série de laine et de soie mêlées (c. 1680), où sont tissées certaines des aventures du Don Quichotte de la Mancha de Cervantès. Parmi elles, mise en abyme de la profession, s'insère l'épisode où Don Quichotte et Sancho Pansa essaient de quitter l'auberge sans payer et où ils sont rattrapés et punis : « he [Sancho Panza] is grabbed by some Segovian wool-gatherers and needle-workers from Cordoba, who toss Sancho in a blanket 'as they do with dogs at Shrovetide'. » (Cawdor 8) Dans ces panneaux, farce et bouffonnerie sont représentées de façon théâtrale : les personnages sont masqués de cuir, les nez sont protubérances phalliques et les chevaux ressemblent à ceux d'un

manège de bois. L'intertextualité et l'intersémiotité transpirent de toutes les fibres de ces écrans prévus pour retenir le froid et l'humidité, et pour orner les murs bruts. Le domaine recèle aussi, achetées en Flandres en 1682 pour 483 livres<sup>5</sup>, les séquences bibliques de la traversée de la Mer Rouge par Moïse, la fuite en Egypte de la Sainte Famille et divers moments de la vie de Noé ainsi que d'autres scènes de genre.

Dans *La Tragédie de l'athée* de Tourneur, première pièce du corpus ici choisi par mes soins, le processus est inversé puisque la tapisserie s'enchâsse dans le texte par hypotypose et ekphrasis, servant la transtextualité et l'intertextualité selon des principes qui ont été ultérieurement référencés par Julia Kristeva ou Gérard Genette.

Dans cette tragédie, le terme tapisserie renvoie à une tenture, accessoire essentiel à la farce incise, et à un ouvrage exécuté à l'aiguille, support de l'art de brodeuses particulièrement bavardes. Dans les deux cas, l'on a affaire à une forme d'écran et c'est cette thématique prise au sens propre comme au figuré qui servira de fil conducteur au développement à suivre.

*La tenture (« arras hangings »), rideau ou tapisserie.*

Au théâtre, le rideau est composant essentiel de la scène. De la tenture à coulisse des mises en espace sommaires du Moyen-Âge aux lourds velours pourpres, ses variantes cachent et révèlent acteurs, personnages et jeu. Dans le *Hamlet* de Shakespeare, il est tapisserie-écran. Polonius s'y glisse et s'y cache pour épier le héros éponyme. Mais les fibres laissent passer la dague du prince qui tue le voyeur. La trame ne le protège pas. L'écran est poreux et perméable. Parce que le père d'Ophélie et de Laertes aimait à dire qu'il avait joué Jules César en sa jeunesse, l'étoffe transpercée rappelle à la mémoire la tunique du Romain lacérée par les lames des conjurés et montrée à la foule par Antoine lors de l'éloge funèbre. À la Renaissance, les tapisseries flamandes décoraient murs et huisseries. Sur scène, elles étaient décors génériques archétypes ou spécifiques et marqueurs d'espace de jeu, loin de l'architectonique et de la

machinerie complexes qui apparurent dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Elles portaient les lignes de force d'une perspective fixe<sup>6</sup>.

Dans *La Tragédie de l'athée*, la tenture est écran qui camoufle. L'étymologie du mot nous apprend que les premiers écrans servaient à protéger de la chaleur du foyer. Celui derrière lequel se glisse Fresco, serviteur juvénile, facétieux et séducteur novice dans la scène 2 de l'acte II, lui permet de ne point se brûler aux ardeurs de sa maîtresse symboliquement nommée Levidulcia. En effet, l'arrivée d'un autre amant potentiel, puis celle du mari jaloux poussent le jeune homme à trouver refuge derrière une tapisserie avant que de fuir par une porte de service à la dérobée. Le Dictionnaire étymologique historique d'Alain Rey (Rey 1178) nous apprend que le mot écran issu du moyen néerlandais désigne un paravent, décrit comme un châssis de toile. Les paramètres contextuels et métathéâtraux sont ici inclus.

#### *La tapisserie : broderie et petits points*

Dans la pièce de Tourneur, Levidulcia incarne la luxure, péché capital. Elle jette son dévolu sur tous les jeunes gens de son entourage immédiat mais son statut d'épouse noble l'oblige à camoufler ses désirs et les feux de l'envie. Même lorsqu'elle s'adonne à la broderie ou à la musique en compagnie d'amis fort peu recommandables, son discours déguise d'indécentes propositions et des motifs érotiques osés. Les polysèmes font écran au vulgaire. Ainsi, la leçon de luth enchâssée dans la première scène de l'acte IV est brève et technique ; elle masque cependant un échange connoté d'une sexualité fort libérée :

Dost not see *mi* between the two crotchets? Strike me full there. So—forward.—This is a sweet strain, and thou fingerest it beastly. *Mi* is a large there, and the prick that stands before *mi* a long; always halve your note. Now—run your division pleasingly with those quavers. Observe all your graces i'th' touch. Here's a sweet close—strike it full; it sets off your music delicately. (*T A T*, IV, 1, 48-55)

Le canevas aux petits points, objet du discours des brodeuses, dans la même scène, recèle en sa trame un motif tout aussi cru. Les incrustations végétales du bouton de renoncule, de la centaurée

friponne et des nêfles joufflues sont autant de références à l'intime corporel vers lequel l'escargot darde ses antennes curieuses. Le prunier syphilitique, les chèvrepieds qui savent enlacer de près et les sables abortives cohabitent sur la toile de l'ouvrage. Modèle d'ekphrasis, l'ouvrage est transfert d'impression modalisée :

Here y' have set a medlar with a bachelor's button o' one side and a snail o' th' t'other. The bachelor's button should have held his head up more pertly towards the medlar; the snail o' th' t'other side should have wrought with an artificial laziness, doubling his tail and putting out his horn but half the length, and then the medlar falling, as it were, from the lazy snail and inclining towards the pert bachelor's button, their branches spreading and winding one within another as if they did embrace. (*T A T*, IV, 1, 22-30)

Le verbal textuel lui donne corps et âme dévoyée. Son hypotypose s'estampe sur le drame et l'estampille.

La tapisserie est au centre d'une scène de genre schème qui rappelle celles des peintres flamands de l'époque (XVII<sup>e</sup> siècle). Les effets de transfert sont multiples de l'intra à l'extracontextuel. Enfermé dans le tambour à broder, le motif fruitier et floral cèle et libère à la fois symboles et connotations appartenant à des champs variés. Les poires de Poperinghe (poires baloches) et les nêfles sont représentations mâles et femelles induites, échos shakespeariens (*Romeo and Juliet* II, 1, par exemple) et mythiques :

But here's a moral. A poppring pear tree growing upon the bank of a river, seeming continually to look downwards into the water as if it were enamoured of it, and ever as the fruit ripens lets it fall for love, as it were, into her lap; which the wanton stream, like a strumpet, no sooner receives but she carries it away and bestows it upon some other creature she maintains, still seeming to play and dally under the poppring so long that it has almost washed away the earth from the root, and now the poor tree stands as if it were ready to fall and perish by that whereon it spent all the substance it had. (*T A T*, IV, 1, 30-41)

Liens, passages et repassages créent superpositions et palimpsestes. Les travaux d'aiguille des amies de Levidulcia sont toile enchatonnée dans le tambour, enchâssée dans une séquence

génériquement identifiable (scènes de genre picturales). Mise en abyme, la broderie est miniature, répétition iconographique qui sert de préalable aux séquences dramatiques intracontextuelles à suivre, résumé « prologue » de moments scéniques à venir.

L'intertexte se faufile par les interstices du texte. Le travail d'aiguille des dames volages est tableau. L'ekphrasis est de type réel à la fois fermé (encadré par le tambour) et ouvert sur la réalité extracontextuelle ; le fond de l'ouvrage brodé est reconnaissable à ses motifs végétaux. Le néflier symbolique y est en bonne place. La recherche de cet arbre fruitier en fond de tapisserie renaissante renvoie immanquablement vers la célèbre série intitulée *La Dame à la licorne*<sup>7</sup>. L'installation des premiers panneaux, achevés par les tisserands sur le modèle de l'original, dans le château de Stirling, retisse les liens historiques authentiques. Par translations diverses et par le biais de l'animal cornu mythique, l'histoire nationale (domestique), transparait au travers de ses références à l'Écosse, à l'Angleterre, aux Stuarts, Marie et Jacques VI-I.

Dans la pièce de Tourneur qui est du début du XVII<sup>e</sup> siècle, deux figures féminines clés s'opposent : l'une est parangon de vertu virginale (quasi calviniste) et l'autre s'adonne à la débauche sous le regard complaisant d'un aumônier grand fornicateur, soupçonné d'être papiste. Les deux personnages rappellent en clin d'œil Elisabeth I et Marie Stuart, cousines historiques qui ont vécu dans les années précédant l'écriture du drame. Le travail d'aiguille qui occupe Levidulcia, la plus infidèle des épouses dans la tragédie, rappelle aussi au spectateur contemporain qu'assignée à résidence au château de Lochleven après son arrestation (du mois de juin 1567 au mois de mai 1568)<sup>8</sup>, Marie Stuart a brodé une tapisserie célèbre où elle a intégré une multitude de motifs symboliques. À ses yeux, l'ensemble devait représenter son propre vécu et son temps<sup>9</sup>. De même, par association plus large, comment ne pas penser à la mythique Pénélope quand on sait que Marie Stuart attendait son amant Bothwell enfui au Danemark ?

Tourneur satiriste est spécialiste d'une critique politique et sociale à clés. Pour lui, la toile écran et/ou tapisserie rideau est procédé, accessoire dramatique et théâtral, réel et textuel. Les

didascalies et l'hypotypose permettent le transfert du sémiotique au linguistique, du décor au verbal. Quelques années plus tard, Richard Brinsley Sheridan fait évoluer le support.

### III – De la toile brodée à la toile peinte

Dans *The Critic*, deuxième pièce du corpus, la toile n'est pas brodée mais peinte. Sheridan se l'approprie pour en faire un décor ekphrasique. Dans son travail de recherche intitulé *Ut Pictura Theatrum*, Émmanuelle Hénin écrit :

La peinture ne sert pas seulement de source iconographique, mais elle implique aussi une perception de la scène comme tableau : que l'on parle de « scène encadrée », de « scène-tableau » ou de « théâtre d'illusion picturale », la mise en scène à l'italienne impose un paradigme pictural à l'illusion dramatique. (Hénin 228)

*The Critic* de Sheridan est une pièce satirique ; le discours est métathéâtral puisqu'une pièce est montée *in situ* : la création artistique est alors démontée au gré des errements de « théâtres » et de critiques aussi peu authentiques que professionnels.

Puff a écrit une tragédie hybride – à la fois historique et romanesque – qui s'intitule *The Spanish Armada* (La Grande Armada/ L'Armada espagnole). Acte II scène 1, il précise la localisation « before Tilbury Fort » (*C R T*, 156-157) puis il lance le filage « puisque nous avons les décors et les costumes, pardieu ! nous pouvons marcher, comme si c'était la première » (*C R T*, 161). Il demande aux messieurs d'ôter leur chapeau et à tous de faire silence : la répétition mise en abyme peut commencer. Tout à son impatience, il ajoute : « voyons ce que nos peintres nous ont fait. » La dernière didascalie externe de cette première scène stipule « Le rideau se lève » ; elle sert de raccord avec la suivante « Le fort de Tilbury. » elle-même reprise en didascalie interne par Dangle « Le fort de Tilbury, fort bien vraiment ! » La collocation linguistique et l'enchaînement référentiel permettent, semble-t-il et sans extrapolation, de penser que le décor est pictural. Sheridan cite le peintre scénographe au sein même du texte : « As to the scenery—The miraculous power of Mr DE LOUTHERBOURG's pencil is universally acknowledged ! » (*T C*, I, 2, 196-198). Le réel historique



et ses contingences s'inscrivent dans le drame déchirant au passage une partie du voile de l'illusion théâtrale ; la réalité de la profession se révèle au public dans l'espace ouvert par la citation hommage. Le contexte s'imisce dans le texte. J. L. Styan en parle ainsi :

To meet the demand, the better houses began to employ their own scene painters (who were to all intents and purposes the 'scene designers' of the day). [...] To satisfy the taste for scenic spectacle and surprising stage devices, the great actor and the manager at Drury Lane David Garrick (1717-79) made the notable appointment from Paris in 1772 of Philip de Loutherbourg (1740-1812), who designed some thirty productions. De Loutherbourg's work went beyond painted scenery, as well as shutters and flats, he built ramps and levels, achieving a vertical dimension within the acting area. He also developed transparent scenery for such effects as those of flames or moonlight, and invented the lighting to go with them. As a result, Drury lane led the way in a new style of flexible staging. By the end of the century, the pictorial stage had usurped the literary theatre, and Shakespeare had begun his long struggle with the painter's art. (Styan 278)

Artiste et scénographe hors pair selon les critiques de théâtre, Philippe de Loutherbourg n'a cessé d'innover pour satisfaire ses directeurs et pour produire des effets de réel spectaculaires au goût du public. Michael Cordner rapporte :

Mr de Loutherbourg's pencil : Philippe Jacques de Loutherbourg was engaged by Garrick as scene designer at Drury Lane in 1771. [...] The Morning Chronicle, 17 Feb. 1776, praised De Loutherbourg as 'The first artist who showed our theatre directors that by a just disposition of light and shade, and critical preservation of perspective eye of the spectator might be so effectually deceived in a playhouse as to take the produce of art for real nature'. (Cordner 417, note 177)

Mark S. Auburn confirme : « *The Camp* and *The Critic* show a dependence upon spectacle, which with Philippe de Loutherbourg Drury Lane could produce much better than Covent Garden. (The final scenes of *The Critic* were visually stunning in the minds of early spectators.) » (Auburn 38) David Kornhaber souligne lui aussi, le caractère essentiel que revêtait la production de l'artiste peintre dans

le spectacle. Ce que ce dernier appelait le costume du plateau – c’est-à-dire la scénographie – s’avérait être une œuvre picturale de très grand format : « De Louthembourg inherited not so much a stage as a blank canvas. [...] In approaching this new “canvas,” De Louthembourg attempted to impart to the stage that which had long been common to painting. In his *Recollections*, playwright John O’Keeffe recalls how De Louthembourg depicted on the stage “miles and miles distance... by the laws of perspective”» (Kornhaber).

Dans l’acte II scène 2 de *The Critic*, la fable et la diégèse détaillent l’événementiel. En lever de rideau, deux acteurs sont sur scène, sentinelles endormies. Puis entrent ceux qui incarnent les figures historiques de Sir Walter Raleigh, de Sir Christopher Hatton, en pleine conversation. Suivront the Earl of Leicester, le gouverneur du fort en compagnie de chevaliers et du maître de la cavalerie, répliques d’une peinture d’histoire. Le contenu du conciliabule entre Raleigh et Hatton est descriptif et informatif ; la rhétorique de Sir Christopher repose sur l’hypophore parfois anaphorique. Il interroge et répond sans attendre :

SIR CHRISTOPHER : True gallant, Raleigh !  
But O, thou champion of thy country’s fame,  
There *is* a question which I yet must ask ;  
A question which I never ask’d before—  
What mean these mighty armaments ?  
This general muster ? and this throng of chiefs ?<sup>10</sup>

[et de poursuivre]

Alas! my noble friend, when I behold  
Yon tented plains in martial symmetry  
Array’ d; when I count o’er yon glittering lines  
Of crested warriors, where the proud steed’s neigh,  
And valour-breathing trumpet’s shrill appeal,  
Responsive vibrate on my list’ning ear;  
When virgin majesty herself I view,  
Like her protecting Pallas, veil’d in steel,  
With graceful confidence exhort to arms!  
When, briefly, all I hear or see bears stamp  
Of martial vigilance and stern defence,  
I cannot but surmise—forgive, my friend,

If the conjecture's rash—I cannot but  
Surmise the State some danger apprehends!<sup>11</sup>

Paradoxalement, le contenu du rapport tout sénéquien est ici écran de fumée. Il suggère, pressent, cache et montre à la fois. L'on peut rappeler que dès le XVI<sup>e</sup> siècle, l'expression (écran de fumée) qualifie ce qui masque les opérations de troupes. Dans la pièce qui nous intéresse ici, du militaire au théâtre il n'y a qu'un pas, qu'un enjambement rhétorique et sémantique.

Dans son discours, Sir Christopher Hatton multiplie déictiques et démonstratifs « these », « this », « yon » ; il actualise sans cesse les références sensorielles « I behold », « I count », « my list'ning ear », « I view », « I hear ». La guerre se prépare ; il en est le témoin oculaire et auditif. L'ensemble est de facture lourde et impossible à mettre en scène telle quelle, de façon réaliste. Si Puff n'avait pas fait allusion aux peintres embauchés pour le décor, l'on aurait envisagé le recours à l'hypotypose comme seule possibilité. Cependant, les critiques de l'époque louent l'ingéniosité du scénographe De Louthembourg et ceci, tout particulièrement, pour la séquence finale. L'ensemble référentiel confirme l'hypothèse préalable du tableau peint enchatonnée dans le cadre scénique<sup>12</sup>. Dans ses vers, Sir Christopher Hatton décrit la souveraine vierge vêtue d'acier pareille à Minerve ; sa comparaison met en miroir les représentations de la déesse casquée et cuirassée et celles d'Elisabeth I chevauchant son coursier devant le fort de Tilbury<sup>13</sup>. Pour l'observateur auditeur, se superposent la figure historique de la reine Elisabeth et celle de la mythique Minerve-Pallas reprise par Ovide dans ses *Métamorphoses*, figure modèle. Par ricochet, Arachné et ses toiles sont induites comme le suggérait Roger Chartier dans l'extrait cité en préambule. Les motifs artistiques s'entoilent, s'enchâssent et s'empilent. Les représentations picturales d'Elisabeth I à Tilbury Fort<sup>14</sup> dans cet équipage sont nombreuses. L'une des iconographies les plus probantes en la matière est une gravure colorisée à la main par les calligraphes Thomas et Mary Sellwood dans les années 1820<sup>15</sup>. La reine montait en amazone ; dans la pièce de Sheridan, Puff le mentionne dans une de ses répliques : « And the description of her horse and side-saddle? » (*T C*, II, 2, 451). Sur le plateau, Sir

Christopher Hatton peut désigner la toile de fond et ponctuer chacune de ses allégations d'un justificatif visuel, ce qui est en fait souligné par Puff : » Oui, c'est le propre de son caractère : ne jamais donner une opinion sans qu'elle soit appuyée par de bonnes raisons » (not to give an opinion but on secure grounds), (*C R T*, 166). La gestuelle vers le décor référencé et référentiel s'inscrit comme une évidence. Le dispositif fait l'objet d'une remarque de la part de l'un des souffleurs : « Sir, there is the point; the carpenters say that unless there is some business put in here before the drop, they shan't have time to clear away the fort, or sink Gravesend and the river. » (II, 2, 468-470). La peinture d'histoire s'enchâsse dans le drame comme palimpseste de références politiques nationales et internationales au service d'un patriotisme très fort. Leicester parle de « patriot spirit » (II, 2, 130) et de « patriot heart » (II, 2, 132). L'allusion à la défaite de l'ennemi de l'Angleterre à Gravelines (8 août 1588) est véritable ekphrasis commémorielle de type ouvert et clos à la fois. Philippe de Loutherbourg, paysagiste de renom, est connu pour son tableau *Defeat of the Spanish Armada, 1588-08-08*, peint en 1796. L'ekphrasis réelle est spécifique ; elle renvoie par ricochet à toutes les œuvres analogues sur le même thème car les guerres entre les ennemis séculaires réitèrent circonstances et références : un tableau peut ainsi en cacher un autre ou en rappeler un autre dans la mémoire collective. Qui ne songerait à *The Armada Portrait* (1588)<sup>16</sup> où la figure d'Elisabeth I est au centre d'une toile dans laquelle s'incrument deux cadres, de part et d'autre de la souveraine. Chaque œuvre enchâssée reproduit la bataille navale contre la flotte espagnole. Le texte se fait citation d'œuvres multiples et métadiscours politique. Dans l'une des notes de bas de page de l'édition *New Mermaids*, David Crane rappelle le contexte de la pièce de Sheridan et précise que l'Armada espagnole s'est alliée à la France contre l'Angleterre en juin 1779 (*T C*, 8, note 12). *The Critic* offre un tissage serré de références littéraires, dramatiques, théâtrales et historiques dont sa qualité de pastiche<sup>17</sup> et de satire s'alimente sans cesse.

Au fil des années, les toiles écrans quittent leur châssis et se font support-surface. L'image d'objets s'y produit et, plus tard, par

métonymie l'écran devient l'art cinématographique dérivé de celui de la chambre noire (*camera obscura*) dont l'Eidophusikon créé par Philippe de Loutherbourg était un savant avatar. Bien que le terme « écran » soit attribué à tort aux surfaces fluorescentes sur lesquelles se forment les images dans les tubes cathodiques des télévisions et des ordinateurs, l'usage courant servira l'argumentation à suivre.

#### **IV – L'écran structurel et scénique**

Malgré toutes les différences qui séparent les quatre œuvres du corpus préalablement défini, leur point commun repose sur l'emploi de l'écran car avec sa dé/multiplication, ses diverses formes s'inscrivent dans une démarche paradoxale où elles voilent et dévoilent de l'information, au service d'un contenu énigmatique. Elles sont structurantes et l'espace de leur surface libère des voix énonciatives, linguistiques et sémiotiques.

Dans *La Tête vide*, adaptation du roman de Raymond Guérin mise en scène par Gilles Chabrier (L'Usine, Comédie de Saint-Etienne, 2009), le dispositif scénique quadri-frontal installé autour de l'espace de jeu est entouré et réhaussé par des mosaïques d'images projetées sur un écran de toile à l'aspect quadrillé comme une page de bande dessinée, animée, à la géométrie régulière. L'effet de juxtaposition de clichés disparates, mobiles ou fixes, cède peu à peu la place à un patchwork de sources d'informations qui accroche l'oreille et l'œil du spectateur dont la compréhension dépend de la complémentarité des contenus discursifs à sa disposition. Son implication dans le *cluedo* à grande échelle y est assujettie. La démultiplication des points de vue ainsi offerts à sa sagacité agrmente et sous-tend sa propre quête de vérité. Claude Pellegrin, propriétaire du lieu dit la Tourbière où deux cadavres ont été découverts est chaque soir de représentation maître de maison accompagné d'un maître de jeu – jeu collectif théâtral – où se confrontent les raisonnements et les conclusions au gré des découvertes auditives et visuelles qui ponctuent l'histoire d'une reconstitution macabre. La fable et la diégèse sont distillées avec soin, verbalisées et cinématographiées alors que les hypothèses

s'enchaînent au travers de tableaux vivants mis en scène. Le destinataire ne reçoit pas une réponse toute faite au rébus mystérieux mais une palette de propositions. La devinette est interactive.

Au cœur d'une structure hermétique cubique, le spectateur est entouré de *vedute*<sup>18</sup> qui emprisonnent un contenu tout à la fois réel, réaliste et fictionnel maîtrisé par le scénographe et le metteur en scène-cinéaste. *Camera obscura* des temps modernes, le théâtre-boîte projette sur ses faces internes des images d'un vécu extérieur manipulé par la fiction romanesque dramatisée. Elles entretiennent un double rapport dialogique, entre elles et avec le déroulement scénique. L'effet produit sur la rétine et le cerveau du public présent est d'ordre paradoxal, fait de ruptures et de liens en parfait accord avec l'histoire elle-même, drame conjugal de l'adultère. Les vignettes mêlent des tranches de temps simultanées ou successives, re/récréation temporelle nécessaire et ludique.

Le choix de mise en scène de Gilles Chabrier vise à réduire la distance entre la scène et la salle par une trame intellectuelle qui se tisse peu à peu. La démarche est vectorielle ; elle est assistance. La visée est la collaboration et la participation de tous. La fragmentation s'efface au fil du spectacle alors que les interstices de sens se colmatent. Le puzzle crée une entité sémantique au moment de la révélation finale, objectif initial.

Les murs d'écrans toilés transpirent de données de signification. Le sémiotique s'agrément de voix dont les propriétaires y sont parfois donnés à voir jusqu'à ce que l'énigme résolue, le texte-source s'imprime sur le plateau bâché et sur le corps de l'acteur jouant le rôle de Pellegrin. Ayant lui aussi recours à un procédé écranique fondamentalement analogue dans sa pièce *A Girl in a Car with a Man* (*Une fillette dans une voiture en compagnie d'un homme*), Rob Evans l'inscrit cependant dans une démarche différente qui lui a été inspirée par les caméras de surveillance et leurs murs d'écrans.

Comme dans la réalité, dans *A Girl in a Car with a Man*, les caméras de surveillances et les écrans télévisuels forment des réseaux

d'images que des hommes et des femmes sont employés à visionner sans arrêt. Dans leurs salles de travail, destinataires d'un système en circuit clos, ces gens passent leurs journées ou leurs nuits devant des séquences vidéo fragmentées multiples et juxtaposées. La didascalie externe initiale pose le cadre et ses composants internes :

*Darkness.*

*Over everything a film plays: it is the grainy footage from a CCTV camera. A girl playing in the street. The low light of an autumn afternoon comes through the trees. A man takes her by the hand and leads her to a car. She gets in the passenger seat, the car drives off. The film plays again. Fades.*

*Darkness.*

*We see Stella driving. The glow of the Dashboard on her face. There are rhythms around her body: the beat of the rain on the car, the wash of the windscreen wipers, the clunk of the road beneath.*

*Alex is lit Bright with the neon lights of a tube train.*

*Paula is lit by a CCTV monitor; her eyes flicker, taking in every detail.*

*David is lit by a single lamp. In front of him are the parts of an old transistor radio.*

*The sounds of a radio being tuned in. (G C M, 11)*

L'enlèvement de la fillette éponyme est sujet central de la pièce mais la collocation imagière donnée par le composite élargit le champ à d'autres actions simultanées qui se déroulent ailleurs. Par le biais du support écranique, ici et maintenant sont unités de temps et de lieu. L'informatique véhicule et centralise les données. Elle verticalise et numérise les scènes multiples.

Le centre de contrôle est paradoxalement hermétique : fenêtre ouverte sur le monde extérieur, il n'en comporte pas. La vidéo est cordon ombilical, unique pourvoyeur d'information visuelle que l'on peut regarder à l'envi.

*A closed-circuit-television control room. It is dimly lit. There are no windows.*

*Paula comes to the end of a tape she has been watching. She is obviously tired.*

*Her phone goes. She takes it out, looks at it and then puts it to silent, placing it on the table beside her. She watches it until it stops and the light has gone off.*

*(G C M, 15)*

Confinés dans leurs boîtes noires sans lucarne ni baie, les opérateurs télésécuristes voient défiler devant leurs yeux des silhouettes fantômes et des géomorphes en/cadrés, féeries et fantasmagories de

notre époque. Dans le drame de Rob Evans, Paula est véritablement obsédée par l'affaire du rapt d'enfant ; elle regarde les vidéos en boucle et habitée par le sort tragique de la fillette, elle descend même en pleine nuit sur le terrain en vérifier des détails. L'étrange apparence de cette femme en chemise de nuit interpelle un policier en service. Pour l'agent de sécurité, elle est figure spectrale et dépressive.

Par une démultiplication du processus voyeuriste, les inspecteurs scrutateurs sont eux-mêmes objets de spectacle théâtral. La *camera obscura* et ses principes de fonctionnement sont mis en abyme.

[...] *The CCTV control room. Paula is watching a monitor, over her shoulder a policeman is watching as well. They watch until the footage ends. (G C M, 23)*

[...]

POLICEMAN. And that's normal, is it?

PAULA. What?

POLICEMAN. Just to disappear like that?

PAULA. ...

POLICEMAN. I mean, no sightings. Nothing on tape.

PAULA. NO.

No, it's not normal. I don't know what it is. There's a camera at the end of the street. He should come up on that, but I've checked. I've checked it for the whole day. That is all there is. (*G C M, 24*)

Le mur d'écrans qui leur fait face est mosaïque de décors. Fixes et divers, animés de personnes-personnages ou alors déserts, rien ne les relie vraiment. Chaque cadre dans le cadre mural crée une rupture de sens, une faille, zone d'ombre au propre comme au figuré où l'observateur perd la trace du sujet qui le/la franchit. Le hors champ est espace de disparition et d'énigme pour l'observateur voyeur. Ce dernier peut modifier l'angle de vue, effectuer des zooms et autres panoramiques mais les contraintes liées au contenu et aux confins du champ de vision limitent les possibilités. L'angle mort demeure un frein à la connaissance fournie par l'œil. En anglais on le qualifie d'aveugle. Transfert de sens, l'œil appartient à la caméra et à son utilisateur ; cependant, même combinées, leurs compétences sont faillibles.



PAULA. You're wasting your time. I've been checking everything. Every way out. Every camera. He knew exactly where they were. He's not wasting his time. He's miles away. Look at you. Coming in here. What for? You should be out there. You should be searching for her.

POLICEMAN. We are. (*G C M*, 24)

[...]

PAULA. See that up there?

POLICEMAN. What?

PAULA. The camera.

POLICEMAN. Yeah.

PAULA. There's over four hundred just in this part of town.

POLICEMAN. Really?

PAULA. You wouldn't think it, would you, but right here right where I'm standing, it's not covered.

POLICEMAN. I did not know that.

PAULA. There aren't many places left like this. Blind spots. Most of us can be seen by someone most of the time. If they were looking.

But if you wanted to do something secret.

That didn't take up too much room.

You could come and stand here.

Only the people on the road to see you then. (*G C M*, 68)

Rob Evans met en scène les procédés et processus de la télésurveillance. L'objet est le sujet de sa pièce qui traite son omniprésence au quotidien, son usage sécuritaire et ses limites. Le dramaturge ne se contente cependant pas d'explorer la thématique ; il l'étire jusqu'à la rendre polymorphe et structurelle, jouant sur l'effet de réel.

La pièce de Rob Evans serait difficile à classer selon des catégories génériques ; histoire policière à thèmes socio-culturels où les gays ont une place privilégiée, son objectif semble être d'un ordre plus théâtral. La composition du texte dramatique se calque sur le mur d'écrans de vidéo surveillance au cœur de la problématique. Les transferts sont multiples. Le réel fragmenté est piégé dans des boîtes de télévision prêtes à dé/livrer des preuves irréfutables aux enquêteurs de la police criminelle. La boîte cathodique voit son but ludique dévoyé : elle devient porteuse de faits, de signes témoignages

à charge ou à décharge. Ses images ne servent aucun jeu. Elles attestent de l'innocence ou de la culpabilité ; elles sont fenêtres sur le dehors et le méfait. Les services de surveillance les combinent et les assemblent en panneaux composites comme des tableaux cubistes ou des bandes dessinées.

Dans *A Girl in a Car with a Man*, Rob Evans construit une histoire tragique d'enlèvement, de disparition d'enfant selon un schéma de déconstruction narrative empruntée aux types de visuels de sécurité que nous venons de décrire. Le concept clé est topique. Percevoir la vie par le bout d'une lorgnette emprisonne sa représentation et la fausse. L'épier ainsi donne l'espoir trompeur de la contrôler dans ses moindres recoins, impression artificielle d'un champ de vision circonscrit, cerclé et limité. La pièce de Rob Evans est un collage d'histoires individuelles, de rencontres qui n'en sont pas en raison de fractures insondables, d'expériences personnelles prises sur le vif après le rapt et le crime auquel les personnages réagissent. Les actions sont simultanées. L'événementiel tragique est commun aux parcours des personnages qui restent irrémédiablement parallèles. Dans *The Independent*, Paul Taylor a écrit :

The alienation that comes from encountering life through a lens - that's the theme of *A Girl in a Car with a Man*, Rob Evans's flawed but intriguing play at the Theatre Upstairs.

[...]

It conjures up a world where, though there are increasingly few "blind spots", or places where we don't come under the gaze of a camera, a child can still disappear. The opportunities for observation have crazily multiplied, it suggests, but our ability to look at ourselves and at one another may well be atrophying.<sup>19</sup>

Pour la représentation théâtrale, Rob Evans s'est ingénié à mêler le réel et l'illusion, l'intra et l'extracontextuel immédiat : des images prises à la fois par les caméras de surveillance du théâtre et par celles de la rue étaient projetées en temps réel sur des écrans qui dominaient l'espace scénique.

Cet usage de l'écran, non plus toilé mais cathodique et numérique marque l'ampleur de l'évolution de la thématique sur laquelle s'est fondé ce travail. Malgré des changements techniques très importants qui modifient leur représentation et leur utilisation, la fonction dramatique et théâtrale intrinsèque des toiles écraniques semble paradoxalement proche et lointaine de celle de leurs ancêtres. Décor et support informatif sur la fable, chargées de données intracontextuelles et d'éléments de perspective, les œuvres enchatonnées, sont mosaïques d'images et de citations. Elles créent toutefois des réseaux transtextuels que leurs bordures et leurs cadres permettent de recomposer à l'environnement. De nos jours, grâce à une écriture différente, à la création des arts de la scène et du spectacle et aux technologies nouvelles, les toiles écraniques ne se contentent plus d'être pièces de marqueterie. Modèles, elles deviennent structurantes et façonnent des schémas de construction jamais vus auparavant.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **PIÈCES PRIMAIRES :**

EVANS, Rob. *A Girl in a Car with a Man*. Londres, Faber & Faber, 2004.

GUÉRIN, Raymond. *La Tête vide*. Paris, Gallimard, 1998. Adaptation à la scène et mise en scène par Gilles Chabrier, Comédie de Saint Etienne, l'Usine, 2009 (non publié).

SHERIDAN, Richard Brinsley. *The Critic*. David Crane (éd.). Londres, The New Mermaids, 1989 / Germaine Landré-Augier (trad.). *Le critique ou répétition d'une tragédie*. Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1963.

TOURNEUR, Cyril. *The Atheist's Tragedy*. Brian Morris (éd.). Londres, The New Mermaids, Ernest Benn Ltd, 1976.

### **OUVRAGES RÉFÉRENTIELS :**

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994.

AUBURN, Mark S. « Theatre in the Age of Garrick and Sheridan » in *Sheridan Studies*: 7-46. James Morwood et David Crane (éds.). Cambridge University Press, 1995.

CAWDOR, Earl of. *Room notes by 6th Earl of Cawdor*. Cawdor Castle Ltd, Cawdor Castle, Nairn Scotland, 2005.

HÉNIN, Émmanuelle. *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Librairie Droz, 2003.

KORNHABER, David. « Regarding the Eidophusikon: Spectacle, Scenography, and Culture in Eighteenth Century England » in *Theatre Arts Journal, Studies in Scenography and Performance*. <http://www.taj.tau.ac.il/>, visité le 20 avril 2013.

REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Le Robert, 1998.

SHERIDAN, Richard Brinsley. *The Rival in Richard Brinsley Sheridan, The School for Scandal and Other Plays*. Michael Cordner (dir.). Oxford University Press, coll. Oxford World's Classics, Oxford English Drama, 2008.

STYAN, J. L. *The English Stage*. Cambridge University Press, 1996.

---

1 Cf. [www.crdp-strasbourg.fr/cddp68/experience/doc/re\\_monotype.pdf](http://www.crdp-strasbourg.fr/cddp68/experience/doc/re_monotype.pdf) visité le 01/06/2009.

Le monotype, est une estampe obtenue par un procédé non reproductible et de ce fait ne peut être classé dans la catégorie des gravures. Le terme de gravure induit que la surface de la plaque est creusée, gravée. Or pour réaliser un monotype, l'artiste réalise un aplat de peinture directement sur sa plaque de verre, de plastique avec un pinceau. Puis, avant que l'encre ne sèche, il dessine avec un outil (doigt, pointe...) sur la surface préalablement peinte (le dessin apparaît en réserve). Ensuite, il dépose une feuille de papier sur sa surface, la peinture est alors transférée sur la feuille. Avec cette technique, l'artiste ne peut réaliser qu'un seul exemplaire.

2 Les tapisseries de La Dame à la licorne sont actuellement tissées selon les modèles des cartons originaux dans les règles de l'art au château de Stirling : [www.unicorns.co.za/tapestries/the-waeavers-at-stirling-castle.html](http://www.unicorns.co.za/tapestries/the-waeavers-at-stirling-castle.html), visité le 15 juin 2010.

3 Carlo Goldoni, *Una delle ultime sere di Carnevale*, <http://www.liberliber.it/biblioteca/g/goldoni/index.htm>, visité le 15 juin 2010.

---

4 Roger Chartier, « Texte et tissu. Les dessins d'Anzoletto et les voix de la navette. », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 154 (avril 2004). [http://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=ARSS\\_154\\_0010&DocId=9061&Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&BAL=an0QzDUZdlq7g&HitCount=12&hits=3ba2+3ba1+36ca+36c9+3321+3320+2835+2834+1d44+1d43+f+e+0&fileext=html#hit1](http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ARSS_154_0010&DocId=9061&Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&BAL=an0QzDUZdlq7g&HitCount=12&hits=3ba2+3ba1+36ca+36c9+3321+3320+2835+2834+1d44+1d43+f+e+0&fileext=html#hit1).

5 Ces tapisseries ont été acheminées jusqu'à Cawdor via Gand, Bruges, Dysart, Leith et Findhorn.

6 Émmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 232-233.

7 Un détail de « The Unicorn is found » montre la présence de ce fruit prisé à la Renaissance. Le symbolisme végétal dans ces tapisseries a été étudié par Eleanor C. Marquand, « Plant Symbolism in the Unicorn Tapestries », *College Art Association, Parnassus* 10-5 (octobre 1938)

<http://www.jstor.org/stable/771669>. et <http://www.jstor.org/pss/1512783> visité le 15 juin 2010.

8 Après la bataille de Carberry Hill, Marie Stuart fut emprisonnée à Lochleven, en juin 1567 ; elle s'en échappa en mai 1568 ; on la força à abdiquer en faveur de son fils, le futur James VI, le 24 juillet 1567. Bothwell mourut en 1578.

9 « The Oxburgh hangings » ou « Marian panel » et certains des motifs brodés par Marie Stuart et Bess of Hardwick: <http://www.marie-stuart.co.uk/embroidery.htm>, visité le 15 juin 2010.

10 En français :

C'est vrai, noble Raleigh ! mais héros plein de gloire, /Toi qui de ton pays mérites le respect /Toi dont le nom fameux restera dans l'histoire, / Dis moi pourquoi ces lieux revêtent cet aspect ?/ Pourquoi tant de soldats et de chefs assemblés ?/ Pourquoi ces armements ? Pourquoi cette puissance ? (Aubier II, 2)

11 En français :

Hélas ! mon noble ami, lorsque mes yeux découvrent/ Ces tentes alignées en ordre éblouissant, / Ces guerriers, et les casques brillants qui les couvrent/ Chevauchant fièrement leurs coursiers hennissants, / Lorsque l'appel strident vient frapper mon oreille, / Des clairons appelant aux armes les guerriers, / Lorsque la Majesté, à Minerve pareille, / Vierge vêtue d'acier, dépêche ses courriers, / Lorsque ce que je vois ne parle que de guerre, / Lorsque ce que j'entends n'annonce que danger. / Tout me porte à penser—peut-être à tort, j'espère, / Qu'un péril menaçant viendra nous déranger... (Aubier 167)

12 De Louthembourg ne se limitait pas à l'hypotypose et à l'ekphrasis car comme l'écrit David Kornhaber :

In *The Camp*, De Louthembourg created a veritable army of small figures that would march across the stage in battalions to create the appearance of a distant military force.

---

13 Il existe deux versions du discours qu'Élisabeth I a adressé à ses troupes : l'une donnée en 1612 par William Leigh et l'autre par Leonel Sharp dans une lettre envoyée au duc de Buckingham vers 1624.

14 Pour une analyse con/textuelle complétée de diverses interprétations, voir Susan Frye, « The Myth of Elizabeth at Tilbury », *The Sixteenth Century Journal* 23-1 (1992) : p. 95-114.

<http://www.jstor.org/stable/2542066>, visité le 15 juin 2010.

15 <http://www.georgeglazer.com/prints/worldhist/sellwood3.JPG> visité le 01/06/2009).

16

<http://courses.essex.ac.uk/lt/lt361/images/Elizabeth%20portraits/Images/Elizabeth.htm>, visité le 01/06/2009.

17 Sheridan fonde son travail sur *The Rehearsal* de Georges Villiers.

18 Sorte de fenêtre, de tableau qui scénographie une vue extérieure, un paysage. Le « vedutisme » était très en vogue en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle.

19 Paul Taylor, « Journey to the End of Sight », *The Independent*, Theatre & Dance, 07-12-2004 :

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/a-girl-in-a-car-with-a-man-theatre-upstairs-royal-court-london-679688.html>

visité le 15 juin 2010.