

De la représentation picturale à la représentation théâtrale : *The Rent Day* de David Wilkie et de Douglas Jerrold

Marion AMBLARD (Docteur, Université Stendhal Grenoble 3)

Dès lors que l'art pictural commença à se développer en Écosse à partir du dix-huitième siècle, peinture et littérature ont été étroitement liées et se sont mutuellement influencées. Cette intersémiotité¹ est indiscutable dans la peinture de genre et la peinture d'histoire de la fin du dix-huitième siècle et de la première moitié du dix-neuvième. Le peintre d'histoire William Allan (1782-1850) fut le premier en Écosse à représenter des scènes tirées des romans de son ami Walter Scott et, dès les années 1830, nombreux furent les artistes qui suivirent son exemple. Duncan Macmillan, historien de l'art, a souligné le rapport dialogique entretenu par les œuvres hypotextes de Robert Burns et d'Allan Ramsay sur les toiles des initiateurs de l'école écossaise de la scène de genre. Dans une démarche ekphrasique inversée, Alexander Carse (1770-1843) et David Wilkie (1785-1841), entre autres, ont représenté des extraits de poèmes de Burns tels *The Holy fair*, *The Cottar's Saturday Night* et *The Refusal*; la comédie pastorale de Ramsay intitulée *The Gentle Shepherd* a elle aussi été source d'inspiration. Les études de spécialistes montrent l'impact des hommes de lettres sur les peintres écossais, l'inverse restant assez rare. Néanmoins, ce fut le cas pour Walter Scott : lorsqu'il décrit la demeure de Muckelbackit dans *The Antiquary* (1816), l'auteur précise qu'il imite le style des scènes de genre de Wilkie² En 1832, ce sont également des œuvres de ce dernier que deux dramaturges anglais transposent dans leurs pièces sous la forme de tableaux vivants. John Baldwin Buckstone représente *The Village Politicians* et *The Reading of a Will*, dans *The Forgery* et Douglas Jerrold (1803-1857) met en scène deux séquences d'après *Rent Day* et *Distraint for Rent* dans sa mélodramatique *The Rent Day*.

Cet article se propose d'étudier la manière dont Jerrold s'est inspiré de l'œuvre de Wilkie et ce qui a motivé son choix lorsqu'il a scénographié *The Rent Day* et *Distraining for Rent*. Auparavant, nous aborderons brièvement la nature et l'évolution des interactions de la peinture et du théâtre, ainsi que les liens que Wilkie entretenait avec l'art dramatique. Nous nous intéresserons également à la réception de *Rent Day* et de *Distraining for Rent* et à la place qu'occupent ces deux tableaux dans la carrière de Wilkie.

Transfert et représentation : transtextualité et intersémiotité

Le théâtre et la peinture sont des arts de la représentation. Platon a souligné les affinités de ces deux arts du simulacre. Aristote les considérait comme les deux piliers de la mimésis. Leurs rapports (vectoriels ou ambivalents selon les spécialistes) sont sujets à controverse. Dans son ouvrage *From Art to Theater*, publié en 1944, George Kernodle indique que le théâtre a subi l'influence de la peinture. Au contraire, Ludovico Zorzi insiste sur les apports du théâtre dont bénéficia l'art pictural car, au Moyen-Âge, les spectacles sacrés, connus sous le nom de « fêtes »³, inspiraient les peintres.

Au fil des siècles, l'art pictural et l'art dramatique – tous deux du domaine visuel – n'ont cessé de s'influencer mutuellement. Au dix-huitième siècle, le théâtre connut une importante mutation esthétique, à la fois théorique et pratique⁴. Ce fut à cette période que les parentés entre les deux devinrent explicites : la peinture amena des changements dans la représentation théâtrale, à la fois dans le jeu des acteurs et dans l'utilisation des « tableaux » et « tableaux vivants ». Diderot fut le théoricien des nouveaux concepts. Dans *Entretien sur le fils naturel* (1757), il définit le tableau comme « une disposition de personnages sur la scène ; si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile » (Diderot 1211). Le tableau est différent du tableau vivant qui transpose sur scène une œuvre picturale. Son décor reproduit fidèlement celui de la toile ; les costumes des acteurs sont identiques aux tenues vestimentaires des figures peintes ; les postures le sont aussi⁵. Les tableaux vivants furent très prisés à travers l'Europe et furent utilisés par de nombreux dramaturges au cours des XVIII^e et

XIX^e siècles. Ce fut lors de son séjour à Dresde à la fin des années 1820, que David Wilkie en vit un pour la première fois. Il écrivit dans son journal :

I have been much interested by an exhibition at one of their little Theatres, of what they call a Tableau. [...] One I saw the other night, was an interior, after D. Teniers. It was the most beautiful reality I ever saw. (Cunningham 333)

En Angleterre, David Garrick fut à l'origine d'importants changements dans le jeu des acteurs et dans la mise en scène. Le rôle de Richard III dans la pièce éponyme de Shakespeare lui valut un immense succès, les critiques saluèrent son jeu contrastant avec le style des acteurs britanniques contemporains. Tragédien et comédien de renom, il dirigea aussi Theatre Royal, Drury Lane, pendant près de trente ans ; il exerça une influence majeure sur le jeu des acteurs avec lesquels il travailla et, metteur en scène, il attacha une grande importance aux costumes, à la scénographie ainsi qu'aux effets spéciaux. À partir de 1771, il fit appel au talent du paysagiste Philippe de Loutherbourg (1740-1812) pour la réalisation des décors des productions du théâtre Royal. Garrick était aussi l'ami de plusieurs peintres éminents : il posa à plusieurs reprises pour Joshua Reynolds (1723-1792) et Thomas Gainsborough (1727-1788) ; Johann Zoffany (1733-1810) réalisa deux tableaux le figurant en scène ; William Hogarth (1696-1764) le représenta dans un de ses rôles shakespeariens (*David Garrick as Richard III*), ainsi qu'en compagnie de son épouse la danseuse Eva Marie Veigel. Ce peintre célèbre fut très étroitement lié au théâtre et il produisit de nombreux portraits d'acteurs, des tableaux tels que *Strolling Actresses Dressing in a Barn* et des séries picturales comme *A Harlot's Progress* et *A Rake's Progress* qui évoquent son intérêt pour le théâtre et l'influence que l'art dramatique exerça sur son art.

En Écosse, les liens entre ces deux formes artistiques se développèrent plus tardivement qu'en Angleterre. Parmi les Écossais, les frères John (1744-1766) et Alexander (1736-1785) Runciman furent vraisemblablement les premiers à peindre des sujets tirés de pièces de théâtre. Au cours des années 1760, John peignit *King Lear in the Storm* et Alexander plusieurs thèmes

shakespeariens. Allusion explicite, dans son autoportrait avec John Brown, ce dernier tient un recueil des œuvres de Shakespeare à la main. Toutefois, ce fut vraiment à la fin du siècle, lorsque des genres autres que l'art du portrait commencèrent à se développer en Écosse, que la peinture et le théâtre se mirent à entretenir une relation dialogique ; des paysagistes écossais mirent leur talent au service de la scène. Alexander Nasmyth (1758-1840) peignit des décors pour des théâtres d'Édimbourg et de Glasgow. De même, avant de devenir célèbre pour ses paysages architecturaux et ses vues de la Terre-Sainte, David Roberts (1796-1864) fut décorateur de théâtre, en Écosse ; il s'installa ensuite à Londres, au début des années 1820, et remporta un franc succès avec ses scénographies créées pour Drury Lane et Covent Garden.

Les paysagistes écossais, ainsi que les peintres de genre tel que David Wilkie, étaient étroitement liés à l'art dramatique. L'historien de l'art Nicholas Tromans affirma que les tableaux de Wilkie avaient eu un impact considérable sur l'art dramatique. Bien qu'il n'ait pas lui-même vu de réciprocité dans ces opérations de transfert⁶, une étude des peintures de Wilkie prouve pourtant le contraire. L'artiste aimait assister à des représentations théâtrales et, il avait recours à des techniques empruntées à cet art dans son travail. Par souci de réalisme, il se procurait les costumes et accessoires qu'il souhaitait faire figurer sur sa toile ; il sélectionnait attentivement les modèles qui poseraient pour lui. Dans son atelier, il créait ainsi la scène. Jusque vers 1822, il modela des figurines en argile qu'il disposait dans une boîte, salle et plateau miniatures, qu'il avait lui-même réalisée⁷. Connue sous le nom de « boîte perspective », cette technique n'était pas propre à Wilkie. Auparavant, des peintres tels Tintoret (1518-1594) et Poussin (1594-1665) y avaient eu recours afin d'organiser l'agencement de la composition, de travailler la perspective et les effets de clair-obscur. Ce procédé sous-tend *The Village Politicians*, *The Blind Fiddler* et *Distraining for Rent*. Dans ces tableaux, seuls trois pans de murs sont représentés d'une manière scénographique ; la disposition des personnages ainsi que la perspective frontale, centrée, donnent à l'observateur l'impression d'être le spectateur d'une représentation théâtrale.

Tout au long de sa carrière, Wilkie produisit des adaptations picturales de séquences dramatiques. Il admirait tout particulièrement *The Gentle Shepherd* de Ramsay et plusieurs de ses tableaux sont inspirés de cette pièce. Alors qu'il était encore élève à la *Trustees' Academy* d'Édimbourg, il créa *Patie Disbelieves Sir William's Prophecy, from 'The Gentle Shepherd'*. En 1823, il réalisa *Roger Piping to Jenny, from 'The Gentle Shepherd'* et, à la fin de sa vie, il prévoyait de réaliser une série d'œuvres destinée à illustrer une nouvelle édition de la comédie pastorale de Ramsay.

À leur tour, des dramaturges s'inspirèrent de Wilkie et, lorsqu'en janvier 1832, il assista à la première de *The Rent Day* de Jerrold, le peintre fut ravi de l'effet produit par deux de ses scènes de genre transposées sur scène. Dans une lettre datée du 27 janvier 1832, il écrivit à Clarkson Stanfield, le décorateur de la pièce de Jerrold :

I went last night to the Theatre, Drury Lane, and cannot express how much I was gratified by the compliment paid to my humble performances in the dramatic representation of the "Rent Day". Would you give assurance of how much I feel obligated to those who, with yourself, have contributed to render this scenic representation perfect [...] I cannot help expressing how much I was struck with the preparation and completion of the Tableau of the "Distrain". (Meisel 150)

William Mulready qui accompagnait Wilkie pour l'occasion, rapporta que ce dernier aurait pleuré, saisi par l'émotion de voir ses œuvres transférées sur une scène sous la forme de tableaux vivants.

Transfert intersémiotique de la représentation picturale à la représentation théâtrale.

Cette partie s'intéresse à l'adaptation scénique par Douglas Jerrold de *The Rent Day* peint par David Wilkie. C'est un cas manifeste de dramaturgie mimétique (Pavis 287), une forme de saisie du réel, ou de la saisie d'un moment, et du moment d'une saisie.

Malgré le processus d'adaptation qui nécessite, dans le cas qui nous intéresse ici, des changements importants au niveau de la représentation et de la création esthétiques (du bidimensionnel

désincarné au tridimensionnel vivant), le contenu narratif et idéologique est analogue. Le rendu de l'événementiel historique, avec des effets de réel, fait illusion dans les deux œuvres car, comme le fait remarquer Maupassant, « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai [...] J'en conclus que les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes » (Pavis 285).

Sir David Wilkie fut, de son vivant, un des peintres britanniques les plus populaires, à la fois dans son pays et sur le continent européen. Tout au long de sa carrière, il reçut des honneurs et des récompenses prestigieuses. En 1823, il succéda à Henry Raeburn (1756-1823) au poste de *King's Limner for Scotland* et, sept ans plus tard, à la mort de Thomas Lawrence (1769-1830), George IV le nomma « peintre ordinaire » de la famille royale. Il fut anobli en 1836 et, en 1841, la France lui décerna la légion d'honneur.

Wilkie naquit dans le comté de Fife en 1785 et après avoir étudié quelques années à la *Trustees' Academy* à Édimbourg, il s'installa à Londres en 1804 afin de pouvoir compléter sa formation artistique à la *Royal Academy of Arts*. Dans la capitale, il trouva rapidement des clients pour ses scènes de genre ; ainsi, après avoir admiré *Pitlessie Fair*, le comte de Mansfield lui commanda *Village Politicians* en 1805. Première œuvre que le peintre exposa à la *Royal Academy*, ce tableau y fut remarqué et, grâce à lui, l'artiste connut un succès immédiat confirmé en 1806 par son *Blind Fiddler*. Dès lors, sa popularité reposa sur l'humour de ses scènes de genre et sur leur fini minutieux. Ces qualités rappelaient celles des peintres flamands et hollandais du dix-septième siècle dont les œuvres étaient très recherchées par les collectionneurs anglais à cette époque. Elles lui valurent d'être surnommé le « Teniers Écossais ». Toutefois, il ne voulut pas se contenter d'être reconnu pour ce genre qui amusait le public ; dès le début de sa carrière, il souhaita être considéré comme un peintre d'histoire dont les toiles rendaient compte des événements contemporains. Il dut ainsi faire face à de nombreuses critiques lorsqu'en 1815 il réalisa *Distraint for Rent*, sa première scène de genre dénuée de tout élément comique.

Dans ce tableau, il évoque les difficultés financières rencontrées par la classe paysanne anglaise à l'issue des guerres

napoléoniennes⁸. Il représente une scène qui se déroule dans la demeure d'une famille de paysans, sur le point d'être saisie et expulsée pour défaut de paiement du loyer. Au deuxième plan, à droite, figure l'intendant accompagné de deux assistants. L'un d'eux, assis sur le lit, est occupé à dresser l'inventaire des biens. Sur le même plan, au centre de la composition, un groupe de personnages semble intercéder en faveur de la famille. À gauche, se tiennent le couple de fermiers endettés et leurs trois enfants. Le mari est assis : sa posture et son visage expriment son désespoir. Une jeune femme et un enfant tentent de ranimer l'épouse du fermier qui s'est effondrée sur une chaise. Sur l'extrême gauche du tableau, deux femmes restées sur le pas de la porte sont témoins. Au premier plan, différents objets-accessoires font allusion aux problèmes financiers rencontrés par la famille et aux difficultés consécutives à leur expulsion. Le couffin inoccupé et le rouet que l'intendant va emporter symbolisent la perte de domicile et de travail. Deux assiettes, l'une vide au pied de la mère et l'autre sur la table aux côtés du père suggèrent la misère et le mal qu'ils ont à subvenir aux besoins de toute la famille faute de revenus suffisants.

Le style, les tons et les nuances du tableau ne se démarquent pas de ceux utilisés par Wilkie dans ses œuvres précédentes. La gamme chromatique, dominée par les teintes brunes, ainsi que le fini minutieux des objets au premier plan, évoquent les toiles des maîtres flamands de la scène de genre. Comme à son habitude, Wilkie attache une importance particulière à l'expression des visages. Depuis qu'il avait assisté aux cours dispensés par l'anatomiste et physiologiste Charles Bell, le peintre suivait scrupuleusement ses théories selon lesquelles les mouvements du corps et l'expression du visage reflètent l'intérieur de l'âme. Wilkie appliquait les stéréotypes graphiques préconisés par le scientifique afin de représenter différentes passions que le spectateur était en mesure d'identifier et d'éprouver par identification et empathie. C'est parce que Wilkie est parvenu à suggérer la détresse du couple de paysans sur le mode de la retenue, qu'il est parvenu à émouvoir le public venu voir l'exposition en 1815⁹.

Néanmoins, *Distraining for Rent* ne fut pas une œuvre populaire : en raison du contexte politique et économique en Grande-Bretagne, le thème du tableau fit l'objet d'une vive controverse. À ce sujet, le peintre Haydon note: « beautiful as the picture was acknowledged to be, the aristocracy evidently thought it an attack on their rights. Sir George [Beaumont] was very sore [...] and said Wilkie should have shown why the landlord had distrained; he might be a dissipated tenant » (Taylor 274).

Lorsqu'il exposa *Distraining for Rent*, la Grande-Bretagne entrait dans une période où sévissait la crise agraire et le tableau évoquait le sort de nombreuses familles de fermiers. Durant les guerres napoléoniennes, le blocus continental décidé par l'empereur français avait rendu presque impossible l'importation de blé. La situation avait été favorable aux producteurs céréaliers britanniques qui jouissaient du quasi monopole ; ils en avaient profité pour augmenter les prix et, les sachant prospères, les aristocrates leur louèrent les terres plus cher. À la fin du conflit, lorsque les importations furent à nouveau possibles, le prix du blé s'effondra mais les loyers ne diminuèrent pas. En 1815, le Parlement britannique vota les *Corn laws* qui instauraient des barrières protectionnistes visant à stabiliser le prix du blé ; toutefois, ceci ne fut pas suffisant et de nombreux fermiers furent ruinés et expulsés des terres qu'ils cultivaient.

Aucun des mécènes de Wilkie ne souhaita acheter ce tableau et ce fut la *British Institution* qui en fit l'acquisition. En raison de la polémique qu'il suscita, *Distraining for Rent* ne fut pas exposé ; il fut revendu au graveur Abraham Raimbach en 1822. *Rent Day* traite d'un thème proche de celui qui est abordé dans *Distraining for Rent* : le peintre représente des fermiers venus régler leur dû à l'intendant et dans les deux tableaux, le propriétaire terrien est absent. Commandé par Lord Mulgrave, *Rent Day* ne remporta pas un succès comparable à celui de *Village Politicians* et de *Blind Fiddler* ; exposé à la *Royal Academy* en 1809, il fut cependant apprécié du public.

Comme en atteste le mobilier, la scène se déroule dans la demeure du propriétaire terrien. Des fermiers attendent pour acquitter leur loyer tandis que ceux qui ont déjà payé mangent le

repas qui leur est offert. L'intendant, assis, perçoit l'argent et à côté, un homme enregistre la somme versée. Derrière le fermier, se tiennent les personnages qui attendent. Leurs visages expriment des émotions différentes : l'air grave de la jeune veuve accompagnée de ses deux enfants contraste avec les grimaces (comiques) des deux hommes qui se trouvent à sa droite. C'est la présence de ce type de détails humoristiques qui distingue *Rent Day* de *Distraining for Rent*.

Transfert scénographique et adaptation scénique d'un contenu pictural

Ces deux tableaux ne comptèrent pas parmi les œuvres les plus populaires de Wilkie ; il peut donc paraître surprenant que Jerrold ait choisi de les transposer (sous forme de tableaux vivants) dans sa pièce. Toutefois, force est de constater qu'en 1832, Wilkie était toujours considéré comme le maître britannique de la scène de genre, même si ses œuvres ne suscitaient plus autant d'engouement car, depuis son séjour sur le continent européen (entre 1825 et 1828)¹⁰, il avait changé radicalement de style. *Rent Day* et *Distraining for Rent* étaient en parfait accord avec l'intrigue principale de la pièce de Jerrold et, bien qu'exposés dans des collections particulières, ces tableaux étaient connus du public grâce aux gravures d'Abraham Raimbach. Ils étaient aussi particulièrement adaptés au contexte politique.

En 1832, Douglas Jerrold avait déjà écrit plusieurs pièces et il avait connu le succès avec *Black-eyed Susan* en 1829. Dans la préface de *The Rent Day*, Jerrold explique que les tableaux de Wilkie lui ont inspiré le récit (fable et action) et le titre de sa pièce¹¹ qu'il lui a dédiée¹². *The Rent Day* est un mélodrame dont l'intrigue principale concerne la famille Heywood. Après plusieurs mauvaises récoltes, Martin Heywood n'est pas parvenu à payer son fermage et il va être expulsé de la propriété de Robert Grantley. Ce dernier réside à Londres et cela fait longtemps qu'il ne s'est pas rendu sur ses terres dont a confié la gestion à Crumbs. Heywood est anéanti par la situation. Il s'absente afin d'obtenir un prêt qui permettrait aux siens de rester sur la terre où ont vécu leurs ancêtres. Pendant ce temps, trois personnages arrivent : il s'agit d'un jeune aristocrate qui

demande l'hospitalité et de deux brigands, Silver Jack et Hyssop, qui menacent de révéler que Crumbs est un criminel recherché.

La pièce se déroule en deux actes : le premier comprend cinq scènes et le second en comporte quatre. Au cours de la pièce, il y a huit changements de décor et deux d'entre eux ont été créés à partir des tableaux *Distraining for Rent* et *Rent Day* de Wilkie. Ce dernier a également été reproduit sous la forme d'un tableau vivant – intertexte ekphrasique – dans la scène d'ouverture. Lorsque le rideau se lève, le spectateur découvre une scène à l'image de l'œuvre de Wilkie. Dans les premières didascalies externes de la pièce, Jerrold précise : « *An apartment in Grantley Hall. Discovered Crumbs (the Steward), Beanstalk, Farmers, their Wives and Children, &c. The characters and stage so arranged as to form, on the rising of the curtain, a representation of Wilkie's picture of "RENT DAY".* » (Jerrold 1).

Placé au début de la pièce, ce tableau vivant a une valeur de tableau-stase. Dans son ouvrage *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Pierre Frantz distingue deux types de tableaux, le tableau-stase et le tableau-comble. Frantz explique que le tableau-stase est

placé en général au début d'un drame, [il] permet la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action. Souvent totalement pantomime, il propose la découverte des personnages dans un état d'avant la parole et d'avant l'action. (Meisel 157)

La transposition scénique de l'œuvre de Wilkie est déictique et prologue ; le dramaturge peut *de facto* alléger les didascalies car elle définit le lieu et le temps de l'action dès la levée du rideau. Le spectateur lit les signes visuels qui l'informent sur la fable, le drame et ses contextes. En mettant en scène et en espace tridimensionnel le contenu de la toile de Wilkie, le dramaturge offrait au spectateur de 1832 des repères spatio-temporels très précis, par le truchement du costume entre autres. L'action se situe dans l'Angleterre rurale du début du dix-neuvième siècle. Le réalisme des tableaux de Wilkie confère au spectacle un effet de réel et le spectateur a l'impression d'être témoin d'un fait, d'être transporté dans un cadre événementiel aussi vrai que nature, ce que renforce l'enchâssement de *Rent Day* en ouverture. La mise en abyme accroît l'illusion d'un monde extérieur

et antérieur à l'action dramatique. Lorsque le rideau se lève, le spectateur surprend les acteurs-personnages engagés dans leur quotidien ordinaire, *in medias res*. Jerrold transpose ces scènes d'intérieur tirées de *Rent Day* et de *Distraining for Rent* pour captiver l'attention du spectateur à l'instar de la représentation de Wilkie qui feint le naturel et l'insignifiance. Trois pans de mur délimitent l'unique pièce et rien ne vient rompre la perspective frontale. Les figures ignorent la présence virtuelle de tout observateur, comme les acteurs-personnages ignorent celle du spectateur. Dans *Distraining for Rent*, cette impression est renforcée par les objets qui jonchent le sol au premier plan, comme si le hasard les avait disposés là. Transposé au théâtre, ceci correspond à ce que Diderot a nommé le « quatrième mur » qui donne vraisemblance au récit et rend le spectateur voyeur et soumis à l'émotion.

Distraining for Rent est mentionné à trois reprises dans la pièce. Dans les didascalies qui se trouvent au début de la cinquième scène du premier acte et de la première scène du deuxième acte ; le dramaturge a précisé que les deux séquences se déroulent dans un décor identique à celui de l'intérieur de la demeure représentée sur la toile du peintre écossais : « *The Interior of Heywood's Farm. The Scene, Furniture, &c. as in WILKIE'S Picture of 'DISTRAINING FOR RENT'. Martin and Rachel seated at Table, with Toby, Beanstalk, his Dame, and the Children. Ale, Jugs, &c. on the Table.* » (Jerrold 32).

La scène de genre de Wilkie s'est concrétisée en tableau vivant à la fin du premier acte (I, 5), au moment où la situation des Heywood semble désespérée : Crumbs et son assistant Bullfrog sont chez les Heywood et l'expropriation de la famille paraît inévitable. Martin Heywood, est anéanti de n'avoir pas réussi à réunir l'argent nécessaire pour régler ses dettes. Selon la définition de Frantz, *Distraining for Rent* est un tableau comble, c'est-à-dire un tableau généralement placé à la fin d'un acte et qui « manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime » (Frantz 168). Le dramaturge se sert de la scène de genre de Wilkie pour épuiser, pour exacerber le pathétique de la scène et pour éveiller l'empathie et la compassion du spectateur. En imposant aux acteurs des postures et des expressions faciales identiques à celles du couple de fermiers

portraiture sur la toile, Wilkie et Jerrold parviennent à susciter/provoquer la même réception spectatorielle. Un critique venu assister à la première représentation de *The Rent Day* décrit en ces termes l'effet produit par le tableau sur le public :

the arrangement of the various persons, as the drop fell, was so striking... that the audience testified their approbation by three rounds of applause (Meisel 149).

Le transfert renforce l'importance du « milieu » et comme l'écrit Patrice Pavis,

Dans le couple *action/caractère*, il prend la place du caractère et refoule l'action au profit d'un tableau détaillé de la situation humaine souvent conçue comme primaire et interchangeable. (Pavis 205)

C'est toujours « le milieu qui détermine le mouvement des personnages et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu » (Antoine 1903). Jerrold a aussi détourné *Distraining for Rent* et *Rent Day* pour les mettre au service de la critique sociale de la pièce. Ni sa correspondance, ni les préférences politiques de ses mécènes, qui étaient aussi bien Whigs que Tories, ne permettent de connaître les opinions politiques de Wilkie. Au contraire, Jerrold affichait ouvertement ses opinions : dans ses pièces et dans ses articles publiés dans divers journaux anglais, il condamnait les inégalités entre les différentes classes sociales, il s'opposait à la peine de mort et à l'esclavagisme¹³. Tout au long de *The Rent Day*, le dramaturge dénonce les propriétaires absentéistes et surtout le zèle des représentants chargés de gérer leur propriété, car ils n'hésitaient pas à opprimer les fermiers pour avoir l'estime de leur employeur. Jerrold a interprété *Distraining for Rent* de la même manière que le public de 1815 ; au travers du tableau de Wilkie qu'il y a enchâssé, il adresse une critique à l'encontre de l'aristocratie terrienne. L'ensemble de la pièce et, plus particulièrement le dialogue qui précède le tableau vivant, ne laissent en effet aucun doute quant à la manière dont Jerrold souhaitait que les spectateurs interprètent le tableau :

BEANSTALK and NEIGHBOURS, who have entered
Shame! Shame!

TOBY. Blood-suckers!

BULL. One toasting fork, one bird-cage, one baby's rattle!

MAR. God help us! God help us! (Buries his face in his hands. Bullfrog seats himself on bed; and other Characters so arrange themselves as to represent WILKIE's Picture of "DISTRAINING FOR RENT"). (Jerrold 32.)

La situation financière des fermiers et des ouvriers agricoles n'avait cessé de se détériorer au cours des années 1820 et, en 1830, la crise agraire fut la cause des révoltes connues sous le nom de *Swing Riots*. En raison du contexte politique, la réaction du public face au tableau vivant de *Distraining Rent* fut donc très différente de celle des spectateurs de 1815. L'année où eurent lieu les représentations de *The Rent Day*, les Britanniques ressentaient plus que jamais le besoin de réformer le système électoral qui profitait essentiellement à l'aristocratie. Ce fut d'ailleurs en juin 1832 que le Parlement britannique vota le premier *Reform Act*.

The Rent Day remporta un franc succès en partie grâce aux tableaux vivants créés d'après les scènes de genre de Wilkie¹⁴. Ceci incita plusieurs dramaturges anglais à suivre l'exemple de Jerrold. En 1835, George Soane reprit le tableau de Wilkie *Chelsea Pensioners* dans sa pièce portant le même titre ; pour sa part, Gerhart Hauptmann transposa sur scène *Rent Day*, *Distraining for Rent* et *Village Politicians* dans *The Weavers* produite en 1892. Au dix-neuvième siècle, l'adaptation d'œuvres picturales au théâtre se faisait donc sous la forme de tableaux vivants. Ceux-ci n'avaient pas seulement pour objectif de procurer un plaisir esthétique au spectateur ; porteurs d'un savoir, ils informaient le spectateur et lui faisaient comprendre l'action à laquelle il était soumis. Dans le cas du mélodrame de Jerrold, la transposition des tableaux de Wilkie avait une visée moralisatrice et avait aussi pour but d'émouvoir le spectateur.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE :

PIÈCE PRIMAIRE :

JERROLD, Douglas. *The Rent Day*, Londres, 1832.

TABLEAUX PRIMAIRES :

CARSE, Alexander. *The Holy Fair*. 1802. The National Trust for Scotland.

HOGARTH, William. *A Harlot's Progress*. 1731. Œuvre non localisée.

— . *A Rake's Progress*. 1732-1733. Soane Museum, Londres.

— . *Strolling Actresses Dressing in a Barn*. 1738. Œuvre non localisée.

— . *David Garrick as Richard III*. 1741. Walker Art Gallery, Liverpool.

— . *David Garrick and his Wife*. 1757. Collection de Sa Majesté la Reine Élisabeth II.

RUNCIMAN, John. *King Lear in the Storm*. 1767. National Gallery of Scotland, Édimbourg.

RUNCIMAN, Alexander. *Self portrait with John Brown*. 1784. National Gallery of Scotland, Édimbourg.

WILKIE, David. *Pitlessie Fair*. 1804. National Gallery of Scotland, Édimbourg.

— . *The Village Politicians*. 1805. Collection du comte de Mansfield.

— . *Blind Fiddler*. 1806. Tate Britain, Londres.

— . *Rent Day*. 1808. Collection particulière.

— . *The Refusal*. 1814. The Victoria and Albert Museum, Londres.

— . *Distraint for Rent*. 1815. National Gallery of Scotland, Édimbourg.

— . *The Reading of a Will*. 1820. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich.

— . *Chelsea Pensioners Receiving the London Gazette Extraordinary of Thursday, June 22 1815, Announcing the Battle of Waterloo*. 1822. Apsley House, Londres.

— . *The Cottar's Saturday Night*. 1837. Glasgow Museums.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS :

ANTOINE, André. « Causerie sur la mise en scène ». *Revue de Paris* avril 1979 (réédition 1903).

BURNET, John. *Practical Essays on Various Branches of the Fine Arts*. Londres, David Bogue, 1848.

CUNNINGHAM, Allan. *The Life of Sir David Wilkie*. 2 volumes, Londres, John Murray, 1843.

- DIDEROT, Denis. « Entretiens sur le fils naturel » in *Œuvres*. André Billy (dir.). Paris, Gallimard, 1951.
- ERRINGTON, Lindsay. « Sir David Wilkie's *Distraint for Rent*: sources and interpretations ». *National Gallery of Scotland Bulletin* 2. Édimbourg, Trustees of the National Galleries of Scotland, 1976.
- . *Tribute to Wilkie*. Édimbourg, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 1985.
- FRANTZ, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- HÉNIN, Émmanuelle. *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Librairie Droz, 2003.
- LARUE, Anne & SYLVANISE, Frédéric. <http://pleiade.hypotheses.org/presentation-des-7-axes-de-recherche-de-pleiade/axe-2-traverses-intersemioticite-hybridations-radicalites>, visité le 20 mai 2013.
- MACMILLAN, Duncan. *Scottish Art 1460-2000*. Édimbourg, Mainstream, 2000.
- . *Painting in Scotland: The Golden Age*. Oxford, Phaidon Press, 1986.
- MEISEL, Martin. *Realizations – Narratives, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton University Press, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
- SCOTT, Sir Walter. *The Antiquary*. Édimbourg, T. and A. Constable, 1901.
- TAYLOR, Tom (dir.). *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from his Autobiography and Journals*. New York, Harper and Brothers, 1859.
- TROMANS, Nicholas (dir.). *David Wilkie. Painter of Everyday Life*. Londres, Dulwich Picture Gallery, 2002.
- ZORZI, Ludovico. *Représentation picturale et représentation théâtrale*. Paris, Gérard Monfort 1998 (réédition 1978).

1 Anne Larue et Frédéric Sylvanise expliquent :

L'histoire des *transpositions esthétiques* s'inscrit dans un temps long et mouvementé. Bien connue depuis la Renaissance et son précepte d'*ut pictura poesis* tiré de la lecture d'Horace, la transposition artistique avait donné lieu à deux siècles de « poétique » suivis de l'avènement de l'esthétique idéaliste

allemande, à l'horizon du Romantisme. Cette histoire pleine de remous se poursuit au XIX^e siècle, dessinant des rapports de force et d'influence entre les arts et les disciplines, provoquant des phénomènes de rupture ou d'hybridation entre les genres. (Larue & Sylvanise)

2 Au chapitre 31 de *The Antiquary*, avant de décrire une scène de deuil dans la demeure de Muckelbackit, le narrateur précise : « In the inside of the cottage was a scene, which our Wilkie alone could have painted, with that exquisite feeling of nature that characterises his enchanting productions » (Scott 130). Errington a démontré que pour cette scène, Scott a pris pour modèle le tableau *Distraining for Rent* de Wilkie. Dans Errington (1976).

3 Selon Zorzi, les fresques de Giotto peintes dans la chapelle Scrovegni à Padoue sont inspirées des spectacles sacrés. Pour une synthèse des interactions de l'art pictural et de l'art théâtral au Moyen-Âge, voir Ludovico Zorzi, *Représentation picturale et représentation théâtrale*, 1998. Voir également la thèse de doctorat d'Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, 2003.

4 Pour une synthèse de l'évolution du théâtre au dix-huitième siècle, voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*.

5 En 1765, Diderot a défini le tableau vivant de la manière suivante :

[il s'agit] 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. [...] La scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l'ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé. (Meisel 47)

6 Tromans écrit : « the influence of his pictures on the London stage might be said to have been stronger than vice versa » (Tromans 16).

7 John Burnet explique :

[Wilkie used a small box] in the shape of the interior he intended to paint, into which was placed the entire group [of characters], modelled in clay, dried, and painted in a rough manner. (Burnet 115)

8 Errington signale que la scène se déroule en Angleterre et non en Écosse :

in Scotland there had been no process for distraining since 1469. The Scottish process for removing goods from a defaulting rent payer is called poinding and the officials concerned are not those represented by Wilkie. (Errington 59)

9 Après avoir vu le tableau de Wilkie, un spectateur bouleversé par *Distraining for Rent* déclara :

What an immediate hold it took of us! How that sad family was in our mind for days after, and how we found ourselves wondering if nothing could be done for them! It is just about as difficult to bring the mind to criticise it, as it would be to occupy ourselves in thinking why or how we were affected, if we were ourselves to witness the scene in actual life... How strange! We never saw these

poor sufferers, and we know they have no actual existence; and yet our hearts go out to them. (Errington 51)

10 Wilkie souffrait de dépression nerveuse et voyagea à travers le continent afin de recouvrer la santé. Il profita de ce séjour prolongé pour étudier l'art italien. À son retour en Grande-Bretagne en 1828, il délaissa le style mimétique des peintres de genre hollandais et flamands du dix-septième siècle et prit pour modèles les maîtres italiens de la Renaissance pour peindre des scènes de genre inspirées de son périple en Espagne et en Italie. George IV fit l'acquisition de plusieurs de ces tableaux espagnols et italiens ; néanmoins, lorsqu'elles furent exposées, ces toiles reçurent un accueil mitigé.

11 Dans la préface de *The Rent Day*, Jerrold écrit : « the Author can speak under the sanction of the great Painter, from whose triumphs of art the idea of the present drama originated » (Jerrold v).

12 « To David Wilkie, Esq., R.A., This Drama is respectfully inscribed by his obliged servant, the author » (cf. *ibid*).

13 Jerrold aborde notamment le thème de l'esclavagisme dans *The Rent Day* :

TOBY. Sell! You are throwing away your time knocking down tea-cups and wooden dishes. You should go to the colonies and sell the blacks.

BULL. I certainly do pass off an article with a flourish.

TOBY. Flourish! How capitally you'd dispose of a man, his wife, and six children!

BULL. I'm not conceited; but I think I should. Hem! "Ladies and gentlemen, the next lot consists of eight mortals." – Stop, (*to Toby*). Are black mortals? (Jerrold 12)

14 Jerrold souhaita remercier Wilkie d'avoir contribué au succès de la pièce. Il lui écrivit : « the drama of *The Rent Day* has succeeded beyond all that the author could have hoped for. But he cannot forget how great a portion of that success is attributable to the Painter ». Lettre de Jerrold à Wilkie, 16 février 1832, National library of Scotland, MS. 9836.