

## De la scène au tableau : modalités de passage du théâtre à la peinture dans trois tableaux de Johan Zoffany

Élisabeth Martichou

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2463>

DOI : 10.4000/itineraires.2463

ISSN : 2427-920X

### Éditeur

Pléiade

### Référence électronique

Élisabeth Martichou, « De la scène au tableau : modalités de passage du théâtre à la peinture dans trois tableaux de Johan Zoffany », *Itinéraires* [En ligne], 2014-2 | 2015, mis en ligne le 17 juillet 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2463> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2463>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.



*Itinéraires* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# De la scène au tableau : modalités de passage du théâtre à la peinture dans trois tableaux de Johan Zoffany

Élisabeth Martichou

---

- 1 Johan Zoffany, né en 1733 et mort en 1810, était un artiste d'origine allemande qui s'installa en Angleterre en 1760. Ses voyages le menèrent ensuite en Italie, en Autriche et finalement en Inde, avant un retour définitif en Angleterre. C'est peut-être en raison de ses pérégrinations qu'il fut, selon Martin Postle (2011 : 14), longtemps considéré comme un artiste étranger par l'histoire de l'art anglaise, pourtant habituée à naturaliser des peintres venus du Nord de l'Europe. Sa place dans l'art anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est plus aujourd'hui contestée et sa contribution réside en partie dans une douzaine de tableaux figurant des représentations théâtrales. Zoffany s'intéressait aux arts autres que la peinture et certaines de ses œuvres incluent des musiciens. Il semble cependant que ceux-ci soient présents essentiellement pour figurer l'harmonie supposée du groupe posant pour la « conversation piece », ce que Claire Berget (2012 : 147) nomme l'harmonie du « cosmos intime ». Il en va autrement pour le théâtre, qui devient le sujet principal du tableau. Les autoportraits de Zoffany attestent souvent d'un goût de l'artiste pour le déguisement<sup>1</sup>. Certes la peinture théâtrale existait avant Zoffany, sous forme le plus souvent de portraits d'acteurs, comme en attestent les œuvres conservées au Garrick Club à Londres. En dehors du « theatrical portrait » on trouve quelques « theatrical conversations » pour reprendre la terminologie utilisée par Mary Webster (1976 : 10). Les fondateurs du genre sont Francis Hayman et Benjamin Wilson (Webster 2011 : 178). Ainsi Francis Hayman illustra une scène de *Hamlet* en 1757. Plus connus sont les tableaux de William Hogarth, *A Scene from the Beggar's Opera* (1731) et *David Garrick as Richard III* (1745). Comme les tableaux de Hogarth, les « theatrical conversations » de Zoffany ont cette qualité rare qui consiste à transmuier le plaisir de la représentation théâtrale en plaisir du tableau, ce qui, chez lui, passe par une plus grande attention portée au décor et aux objets. Benjamin Wilson, dont Zoffany fut l'élève, avait exécuté des tableaux de représentations pour l'acteur

David Garrick qui, en 1762 demanda à Zoffany de représenter des scènes de théâtre (Simon 2011 : 63)<sup>2</sup>.

- 2 La commande faite par Garrick à Zoffany participe d'une volonté de renforcer le statut de l'acteur<sup>3</sup>. Celui-ci était, au XVIII<sup>e</sup> siècle, tout comme l'artiste peintre, en quête de reconnaissance sociale<sup>4</sup>. Les deux arts semblent s'épauler mutuellement dans cette tentative, comme en témoignent les traités sur l'art de jouer, qui effectuent souvent des parallèles entre théâtre et peinture, ainsi *The Actor: a Treatise on the Art of Playing* de John Hill (1750 : 84, 261) ou encore *A General View of the Stage* de Thomas Wilkes (1759 : 44, 151, 170). En joignant les deux arts, Zoffany s'inscrivait donc dans un paradigme de l'époque. Par ailleurs, Garrick n'est pas toujours l'acteur principal des scènes peintes par Zoffany, ce qui montre que l'intérêt de l'artiste pour le théâtre n'était pas uniquement motivé par l'amitié.
- 3 Si la tragédie n'est pas exclue, la plupart des « theatrical conversations » de Zoffany ont pour sujet des comédies. Cette étude portera successivement sur trois d'entre elles, qui ont en commun de faire figurer Garrick. Il est évident que les tableaux furent exécutés en atelier ; il ne s'agit nullement d'instantanés d'une représentation particulière, peu ou pas de traces ayant subsisté de ces événements singuliers<sup>5</sup>. On peut cependant se faire une idée des spectacles fournis par ces pièces au XVIII<sup>e</sup> siècle car les textes, tels qu'ils furent publiés à cette époque, proclament leur conformité aux représentations, même si l'on ne peut exclure quelques variantes, tel le rajout d'une scène, ce qui arriva parfois avec Garrick (Kendall 1985 : 67). De plus, si les didascalies sont rares, des indications scéniques apparaissent au fil du discours des personnages. Enfin notre connaissance des conditions générales du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle peut nous permettre d'imaginer en partie les mises en scène concrètes<sup>6</sup>. Nous envisagerons donc comment s'effectue le passage du texte et ses indications scéniques au tableau. Pour ce faire, les modalités de transformation définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, seront utiles, si on substitue au couple hypotexte/hypertexte le couple hypotexte/« hypertableau », ce qui sera l'hypothèse de départ. Pour étudier la correspondance entre les deux éléments du couple, on peut adapter la notion de « transmodalisation » pour laquelle Genette donne l'exemple de l'adaptation théâtrale ou cinématographique d'un texte (Genette 1982 : 551) : on a ici l'adaptation picturale d'une pièce. Étant donné qu'il s'agit de transmuter un art du temps en un art de l'espace, ce que Genette nomme « condensation », passage de l'hypotexte à l'hypertexte par réduction, pourra également être utilisé (*Ibid.* : 341) ; il apparaît que dans la peinture de théâtre, l'isochronie, pour reprendre encore un terme genettien, soit feinte et l'instantané du tableau porte des indices de l'avant et/ou de l'après de la scène (*Ibid.* : 398)<sup>7</sup>. Les trois œuvres seront étudiées dans l'ordre chronologique.

Fig. 1. Johan C. Zoffany, 1762, *David Garrick and Mary Bradshaw in David Garrick's 'The Farmer's Return'*



Johan Joseph Zoffany [Domaine public], Yale Center for British art, Paul Mellon Collection, via Wikimedia Commons.

- 4 Le tableau intitulé *David Garrick and Mary Bradshaw in David Garrick's 'The Farmer's Return'* fut le premier issu de la collaboration entre Zoffany et Garrick et fit la réputation du peintre (Webster 1976 : 25). Il fut exposé en 1762 à la Society of Artists<sup>8</sup>. La pièce, très brève puisqu'elle ne comporte que 94 vers, relève d'une catégorie théâtrale nommée « interlude », que l'on pourrait traduire par intermède, qui avait pour fonction de compléter la pièce principale dans des représentations qui duraient souvent quatre heures. Le public était alors admis à demi-tarif pour assister à ces compléments de spectacle (Brewer 1997 : 330). L'intermède, écrit par l'acteur principal, Garrick en personne, qui joua le rôle du fermier, fut publié en hommage à Hogarth, qui avait illustré une des représentations par un dessin, aujourd'hui perdu mais dont il reste une estampe gravée par James Basire (Simon 2011 : 69). On a donc ici un jeu de va-et-vient entre art de la scène et art graphique : une comédie, suivie d'une illustration, qui donne lieu à la publication du texte, qui sera lui-même illustré par un autre artiste, Zoffany en l'occurrence. D'autre part, le titre exact de la publication qui est *The Farmer's Return from London. An Interlude. As it is Performed at the Theatre Royal in Drury-Lane* laisse supposer une certaine adéquation entre texte et représentation.
- 5 L'intrigue est la suivante : un fermier rentre chez lui après un séjour à Londres. Il raconte à sa famille les réjouissances accompagnant le couronnement du roi, l'histoire étant donc censée se dérouler vers le 22 septembre 1761, date du couronnement de Georges III. Ensuite le fermier narre une supercherie célèbre de l'époque, l'histoire du « Cock Lane Ghost », également évoquée par Hogarth dans une de ses gravures, *Credulity, Superstition and Fanaticism* (Burke 1968 : 253). Le fermier fait ainsi la

transition : « The top joke of all, and what pleas'd me the most, / Some wise ones and I sat up with a ghost » (Garrick 1762 : 13). L'épisode est pour le fermier l'occasion de dénoncer la crédulité des gens de la ville.

- 6 Le tableau de Zoffany a pour sujet la fin de l'intermède, l'évocation du pseudo-fantôme de Cock Lane car le fermier frappant sur la table imite le fantôme : « With her nails and her knuckles, she answer'd so nice! / For yes she knocked once, and for no she knocked twice » (Garrick 1762 : 13). L'homme fait croire à son épouse qu'il a interrogé le spectre sur sa fidélité et que celui-ci a frappé deux fois. Étant donné l'air choqué de la femme, on peut penser que c'est ce moment, à la fin de l'intermède, qui est évoqué. Cependant, la condensation opère par résumé : l'avant et l'après de l'instant représenté sont évoqués. En effet, l'avant est suggéré par le manteau posé sur le dossier du fauteuil sur lequel est assis le fermier et par le chapeau posé sur la table : il vient à peine de rentrer de Londres. La chope en cuivre sur l'étagère près du plafond, la pipe qu'il fume et la bougie tenue par Dick renvoient à une didascalie du début de la pièce : « Enter Dick, with a Pipe and a Candle, and Sal with some Ale » (Garrick 1762 : 9). La carcasse de viande, pendue sous l'étagère, peut être considérée comme une prolepse, le fermier concluant son récit par son désir de retrouver ses veaux et ses moutons : « Come, get me some supper. But first let me peep / At the rest of my children,—my calves and my sheep » (Garrick 1762 : 15). Par rapport à ses prédécesseurs dans le genre de la peinture de théâtre, Zoffany introduit le temps dans le tableau grâce à une technique déjà utilisée dans la peinture d'histoire, fondée sur un récit.
- 7 Si l'on compare le nombre de personnages prévus dans la pièce et le nombre de personnages figurés dans le tableau, on constate un autre processus de condensation, par réduction cette fois : la distribution comptait le fermier, sa femme et trois enfants, Sally, Dick et Ralph ; ce dernier a disparu, seul des garçons reste Dick dont on sait qu'il porte une chandelle. Cette réduction permet la constitution de deux groupes de personnages, les enfants à gauche et les adultes à droite, la séparation étant figurée par l'arête du mur à l'arrière-plan, ce qui n'est pas le cas dans le dessin de Hogarth. La distinction entre les deux mondes, celui des adultes et celui des enfants, n'est pas anecdotique : les enfants sont doublement spectateurs puisqu'ils assistent en même temps au récit paternel et à une scène de jalousie et de soupçon dans laquelle les parents sont acteurs. L'idée que derrière tout cela il y a un enjeu sexuel est confortée par la présence du feu dans la cheminée, possible métaphore du désir, ou encore par la queue décidément phallique de la casserole sur l'étagère. Il y a ici condensation thématique, le sens caché se superposant dans le tableau au sens patent, la connotation à la dénotation.
- 8 Si les costumes évoquent la période contemporaine de l'action, le décor est bien plus qu'un simple décor de scène dans lequel les objets auraient été peints sur un panneau coulissant, comme cela se pratiquait (Treadwell 2009 : 64) ; c'est celui d'un intérieur hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle tel qu'il nous est connu par la peinture de cette même époque. La peinture hollandaise faisait partie des références picturales de Zoffany car elle était très prisée en Allemagne (Webster 1976 : 8) mais aussi en Angleterre. Selon Ian Pears (1988 : 224), vers le milieu du siècle, le prix maximal offert aux enchères à Londres pour un David Teniers le Jeune, dont les intérieurs rustiques ont pu inspirer la scénographie du *Farmer's Return*, était supérieur à celui offert pour un Van Dyck. L'éclairage prétendument naturel, venant d'une fenêtre sur la gauche, est inséparable des scènes de genre hollandaises. Il en va de même de l'ouverture de l'espace sur un arrière-plan

constitué par une autre pièce de la maison ou encore de la présence d'un tableau au mur, indice de l'ailleurs dans un intérieur. On assiste donc à la mise en œuvre d'un processus de transmodalisation : on passe de l'espace scénique à l'espace pictural, de la comédie à la scène de genre. L'espace créé par Zoffany participe en fait des deux modes. Le plancher évoque davantage un sol de théâtre : un certain nombre d'estampes conservées au Garrick Club montrent des scènes de théâtre faites de planches dirigées vers le spectateur alors que les intérieurs du Nord de l'Europe, par contre, sont rappelés par l'étagement des objets, l'attention qui leur est portée confinant à la nature morte<sup>9</sup>. Dans le texte il y avait une simple didascalie : « Scene, the farmer's kitchen », qui donne donc matière à la création d'un espace complexe et hybride dans le tableau (Garrick 1762 : 6).

Fig. 2. Johan C. Zoffany, 1763, *David Garrick as Sir John Brute in 'The Provok'd Wife'*



Johann Zoffany [Domaine public], Wolverhampton Art Gallery, via Your Paintings.

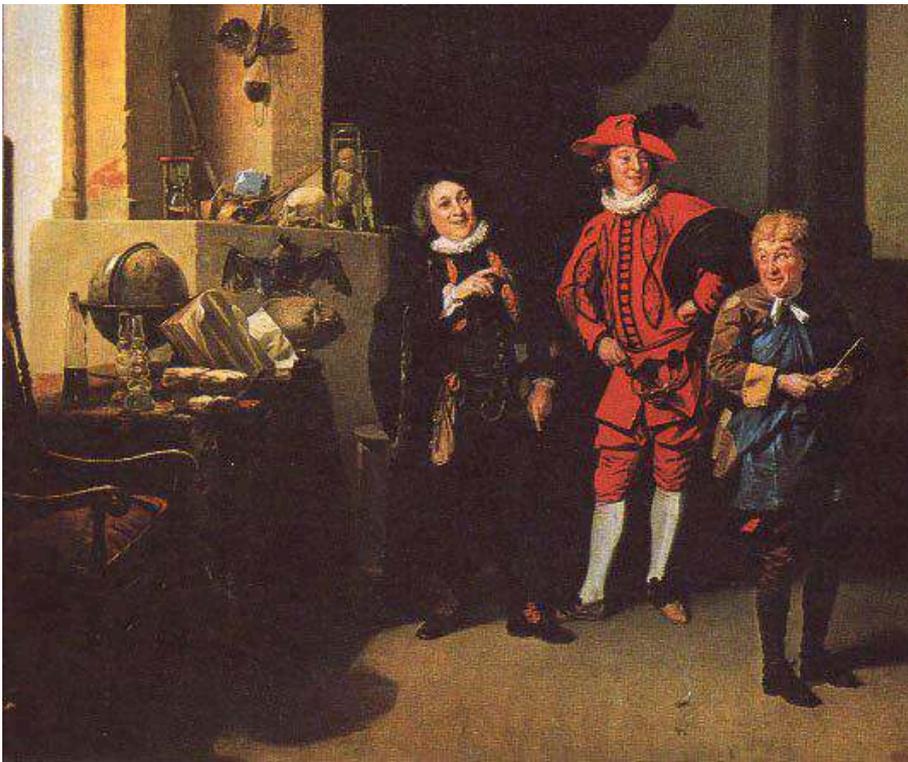
- 9 Les références picturales sont légèrement différentes dans *David Garrick, as Sir John Brute in 'The Provok'd Wife'*, peint en 1763. *The Provok'd Wife* est une des comédies écrites par John Vanbrugh. Architecte (on lui doit entre autres Blenheim Palace et Castle Howard), espion à l'occasion, Vanbrugh (1664-1726) fut aussi dramaturge et, au XVIII<sup>e</sup> siècle, selon Wilkes, mentionné plus haut, il appartenait, avec Ben Jonson, Cibber et Congreve, au panthéon des auteurs comiques anglais (Wilkes 1759 : 56). Il fit jouer *The Provok'd Wife* en 1697. L'intrigue est typique des pièces de la Restauration en ce qu'elle a pour thème les relations conjugales et, plus largement, les relations hommes-femmes. La distribution comporte huit rôles masculins et six rôles féminins. Les personnages principaux sont un couple mal assorti, John Brute, un débauché lassé du mariage et son épouse, restée fidèle mais se laissant courtiser par un certain Constant. Des intrigues amoureuses se nouent également entre les personnages secondaires. Le tableau

représume l'acte IV tel que Vanbrugh l'avait modifié en 1725 : à l'origine, Sir John Brute et ses amis libertins, ivres, arrêtent un tailleur et lui dérobent « a doctor's gown » dont s'affuble le héros. Dans la deuxième version de l'acte IV, le tailleur transporte des vêtements appartenant à Lady Brute et Sir John se retrouve en « drag-queen ». Le changement dans le déguisement visait bien entendu à susciter les rires du public et à renforcer le succès de la pièce, ce qui ne manqua pas d'être le cas puisque Garrick incarna le personnage de Brute pas moins d'une centaine de fois. L'identification des acteurs a permis d'affirmer que le tableau a pour sujet la représentation du 18 avril 1763. Garrick posa dans l'atelier de Zoffany dans la robe jaune utilisée pour la représentation dépeinte (Simon 2011 : 192)<sup>10</sup>. La splendeur de l'étoffe s'inscrivait d'ailleurs parfaitement dans la prédilection de la « conversation piece » pour la représentation des objets du luxe (Shawe-Taylor 2009 : 15).

- 10 La transmodalisation s'effectue là encore par mobilisation de références dans l'histoire de la peinture. Les costumes marquent la présence du mode théâtral car ils ne semblent pas correspondre à une époque historique particulière, à l'exception de la robe. L'espace imite un espace réel, « a recognizable corner of the Piazza in Covent Garden » (Simon 2011 : 54) et il s'agit ici davantage d'un espace peint que d'un décor de théâtre. Au-delà de la volonté de faire réaliste, on constate que Zoffany choisit un espace liminaire, intermédiaire entre le dedans et le dehors, comme le faisait Peter de Hooch en privilégiant les cours et arrière-cours dans ses tableaux (Todorov 1993 : 113). La référence à la peinture du Nord de l'Europe réside aussi dans le choix d'une scène nocturne. L'éclairage à la lumière artificielle fut adopté au XVII<sup>e</sup> siècle par des peintres comme Gerrit van Honthorst, connu en français comme Gérard de la Nuit, ou encore Godfried Schalcken dont certaines scènes nocturnes restèrent en Angleterre après sa visite en 1692 (Nicolson 1990 : 28).
- 11 Pour ce qui est du procédé de condensation, le tableau fonctionne comme un résumé de deux scènes de l'acte IV modifié, les scènes I et III. Le bâton tenu par Brute déguisé est une allusion à ce passage de la scène I dans lequel sir John s'exclame : « I am Bonduca, Queen of the Welchmen, and with a leek as long as my pedigree, I will destroy your Roman legion in an instant » (Vanbrugh 1765 : 190). On peut penser que Brute s'identifie en fait à la reine Boadicee, « Bonduca » étant la déformation de son nom, célèbre dans l'histoire nationale anglaise pour avoir résisté aux Romains avant d'être vaincue et de se suicider en l'an 61<sup>11</sup>. D'autre part, la masculinité accentuée des traits de Garrick dans le rôle de Brute fait penser à la deuxième version de la scène III où le juge devant lequel sir John est amené s'écrie : « Why truly, she does seem a little masculine about the mouth », alors que les jupes à moitié soulevées semblent conforter l'affirmation de la pseudo Lady Brute, toujours dans la scène III, selon laquelle elle aurait été violée (Vanbrugh 1765 : 192).
- 12 Cependant, la condensation ne se limite pas à la fusion de deux scènes. Le tableau est le moyen de mettre en relief deux thèmes centraux de la pièce : la guerre des sexes et l'incertitude des genres<sup>12</sup>. À plusieurs reprises, Vanbrugh utilise à propos des femmes la métaphore de la forteresse que l'on assiège. Picturalement, le procédé stylistique trouve un équivalent dans l'image de la fausse Lady Brute attaquée par les hommes du guet. Les bâtons dressés, à connotation évidemment phallique, figurent aussi l'épopée sur un mode burlesque. De plus, la centralité de la figure féminine travestie, entre deux groupes de personnages, les libertins à gauche et le guet à droite, ainsi que le contraste entre les couleurs vives des vêtements de sir John et les tons sombres des costumes des

autres personnages, mettent au cœur du tableau le sujet de l'homme déguisé en femme, faisant ainsi écho au thème, seulement ébauché dans le texte, mais de façon récurrente, de l'homosexualité libertine, féminine ou masculine. Ainsi, à l'acte II, scène 1, lorsque Constant embrasse Heartfree ce dernier réplique : « Nay, pr'ythee don't take me for your mistress » (Vanbrugh 1765 : 128). L'effroi qui se lit sur le visage de l'homme tenant la lanterne, à droite de Sir John, est peut-être celui de découvrir la confusion des genres, confusion reflétée dans les corps des personnages qui semblent n'exister qu'à moitié : quatre mains tiennent un bâton, quatre jambes émergent du chaos des étoffes. La condensation permet ici de figurer l'ambiguïté fondamentale du texte et les incertitudes sexuelles des personnages.

Fig. 3. Johan C. Zoffany, 1770, *David Garrick with Edmund Burton and John Palmer in 'The Alchymist'*



Johann Zoffany [Domaine public], Private collection, via Wikimedia Commons.

- 13 Le troisième tableau ne comporte également que des personnages masculins. Il s'agit de *David Garrick with Edmund Burton and John Palmer in 'The Alchymist'*, exécuté en 1770. *The Alchymist*, pièce jouée pour la première fois en 1610 et publiée en 1612, fait partie, avec *Everyman in his Humour* et *Volpone* des comédies les plus populaires de Benjamin Jonson (1572/3-1637). L'imposture est au cœur de l'intrigue : le maître de maison, Lovewit, étant absent, son domestique, Jeremy, prend le nom de Captain Face et, de concert avec un prétendu alchimiste, Subtle, entreprend de soulager de leur or un certain nombre de dupes qui se succèdent sur scène. Parmi eux, le jeune marchand de tabac Abel Drugger. Le retour inopiné de Lovewit met fin aux intrigues des aigrefins et le domestique fautif s'en tire sans trop de reproches. Dans son tableau, Zoffany représente les trois personnages de Subtle, à gauche, Face, au milieu et Drugger à droite. Malgré la position marginale de Drugger, les regards de Subtle et Face le désignent comme étant le personnage principal de la scène. La pièce fut en effet adaptée au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme

l'indique le titre de la version textuelle consultée pour cette étude : *The Alchymist. A Comedy. As Altered from Ben Jonson. Adapted for Theatrical Representation, as Performed at the Theatre-Royal, in Drury-Lane*. On remarque dans cette adaptation un étoffement du rôle d'Abel Drugger qui fut tenu par Garrick à partir de 1743. Ce dernier remporta un énorme succès en tirant le meilleur parti d'un rôle subalterne comportant quatre apparitions et à peine une trentaine de vers. Certains critiques ont évoqué, à propos de ce tableau, la « confusion » régnant pour ce qui est de la scène de référence (Simon 2011 : 193). Cette confusion se dissipe si l'on considère que la représentation graphique condense deux scènes, correspondant aux deux premières apparitions de Drugger. Le doigt pointé de Subtle vers Drugger est une allusion à l'acte I dans lequel Drugger, après s'être présenté et avoir dit qu'il venait chercher des conseils pour la disposition de sa boutique, fait l'objet du discours de Subtle qui entreprend de lire son avenir dans sa physionomie. Il y voit « a certain star at the forehead, which you see not. / Your chestnut, or your olive-colour'd face... » (Jonson 1791 : 29). Dans l'acte II, Subtle inventera pour Drugger une enseigne en forme de rébus et lui demandera la pipe qu'il tient à la main, objet présent dans le tableau de Zoffany. Il y a donc bien condensation de deux passages de la pièce en un instantané. D'autres moments de la comédie sont également indiqués par certains des objets qui semblent encombrer le décor. Les « minerals, vegetals, and animals », décrits au début de l'acte I comme faisant partie de l'attirail de l'alchimiste prennent forme dans la représentation picturale (Jonson 1791 : 13). Si l'embryon et la chauve-souris, dans la tradition alchimique, sont des symboles d'androgynie, du rêve de fusion des sexes (Chevalier 1982 : 219) et fonctionnent ici de façon autonome, la fiole au liquide rouge posée sur la table est une allusion au « perfect ruby, which we call Elixir » (Jonson 1791 : 35). Enfin les ailes du poisson volant pendu au mur peuvent constituer une prolepse puisqu'à la fin de la pièce, acte V, scène I, au retour de Lovewit, Ananias le puritain s'exclame : « The place is become a cage of unclean birds » (Jonson 1791 : 120). À la scène III du même acte, le chevalier Mammon et Lovewit ont l'échange suivant : « Mam. The whole nest are fled. / Love. What sort of birds were they ? / Mam. A kind of choughs / or thievish daws... » (Jonson 1791 : 130-131).

- 14 Les objets mentionnés ont une autre fonction : ils sont aussi des indicateurs de transmodalisation. Si les costumes, en particulier celui de Face, sont des indices de théâtralité<sup>13</sup>, le décor est, du point de vue du mode, dramatique ou pictural, ambivalent. Le rideau et le pilier sont à la fois des accessoires de scène et des éléments pouvant figurer dans les portraits (ceux de Van Dyck, par exemple). La position du rideau et celle du livre sur la table rappellent un tableau de Godfried Schalcken, *La Visite chez le docteur* (Beherman 1988 : 254). Le monde des objets, nettement délimité sur la gauche du tableau, évoque une sous-espèce de la scène de genre, à savoir le tableau représentant l'ancre de l'alchimiste dont il existe plusieurs exemples dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Todorov a souligné que ces représentations picturales de professions douteuses, charlatans ou alchimistes, participaient d'une tentation épideictique de la peinture de genre, d'une propension à distribuer l'éloge, ou, comme c'est le cas ici, le blâme (Todorov 1993 : 58). Parmi les objets rassemblés sur la gauche on trouve aussi des récipients en verre, un crâne et un sablier, symboles traditionnels de la fragilité de l'existence humaine constamment menacée par la mort, objets présents dans les vanités, tandis que l'éclairage venant de la gauche, comme dans *The Farmer's Return* évoque la peinture hollandaise. On dirait que pour Zoffany le lieu dramatique, la maison transformée en atelier d'alchimie, devient prétexte à une leçon

dans l'art de la nature morte<sup>15</sup>. Le goût du détail dans les objets contribue à l'illusionnisme pictural, rapprochant acteurs et décors et donnant une fausse impression de la scène afin de composer un tableau (Webster 2011 : 181-182).

\* \* \*

- 15 L'imposture est le thème commun aux trois tableaux choisis : le fermier raconte une supercherie et fait une farce à sa femme, John Brute veut se faire passer pour son épouse, Subtle et Jeremy alias Face mettent en œuvre des duperies. À ces jeux sur l'identité font écho les ambiguïtés d'un Zoffany qui, en transcrivant le mode théâtral en mode pictural, maintient une tension, troublante et fascinante pour le spectateur qui regarde à la fois une scène de théâtre, extraite d'une pièce et un tableau se référant à l'histoire de l'art. La transmodalisation devient source d'un plaisir esthétique résidant précisément dans un jeu visuel d'aller-retour entre les deux arts. Ce jeu était absent des scènes de théâtre représentées par Benjamin Wilson. L'artiste se contentait de reproduire un espace qui reste essentiellement théâtral sans indication du pictural, ce qui montre par contraste toute l'originalité d'un Zoffany. Chez ce dernier le processus de condensation est lui aussi source de plaisir esthétique, le spectateur étant invité au décryptage d'un palimpseste, à l'identification des indices picturaux qui le ramènent au texte, à son intrigue et à ses thèmes essentiels.
- 16 Si la comédie avait ses lettres de noblesse, un Garrick s'illustrant autant dans des rôles comiques que dans la tragédie, il n'en allait pas de même pour la scène de genre, son équivalent pictural. La transmodalisation est donc pour l'artiste allemand un moyen de mettre en valeur un genre, certes prisé des collectionneurs, mais traditionnellement considéré comme inférieur, du moins selon le canon académique et la hiérarchie des genres définis en France au XVII<sup>e</sup> siècle et destinés à être repris par la Royal Academy britannique qui allait ouvrir en 1768, sous la présidence de Sir Joshua Reynolds<sup>16</sup>. L'« hypertableau » est le produit de ce que Genette aurait appelé un bricolage et la « theatrical conversation », dans ses fluctuations entre deux modes, reflète les hésitations d'une école britannique naissante (Genette 1982 : 556).
- 17 Malgré tout, le statut de l'acteur en tant qu'artiste restait à confirmer et Zoffany contribue à cette entreprise, d'une part en glorifiant certains acteurs de l'époque, représentés individuellement dans leur costume de scène, ainsi *Thomas King as Touchstone in 'As you Like it'* (1780) mais aussi, comme il apparaît dans les tableaux étudiés, en immortalisant des groupes d'acteurs masculins. En effet, dans ces œuvres on ne trouve de personnages féminins que dans *The Farmer's Return* : on a affaire essentiellement à des groupes masculins, comme si les actrices, d'ailleurs peu présentes dans les autres « theatrical conversations » de Zoffany, demeureraient victimes de leur mauvaise réputation alors que leurs partenaires hommes pouvaient prétendre à la respectabilité, respectabilité qui passait par la représentation picturale dans l'exercice de leur métier. Malgré l'autorisation des femmes sur scène depuis la Restauration, le « double standard » persistait.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Beherman, Thierry, 1988, *Godfried Schalken*, Paris, Maeght.
- Berget, Claire, 2012, « Le leurre du “violone” », *RSÉAA XVII-XVIII*, n° 69, p. 139-149.
- Brewer, John, 1997, *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century*, Londres, Harper Collins.
- Burke, Joseph et Caldwell, Colin, 1968, *Hogarth: gravures, œuvre complet*, trad. P. Peyrelevade, Paris, Arts et métiers graphiques.
- Chevalier, Jean (dir.), 1982, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont.
- Cibber, Theophilus, [1756] 1757, *Two Dissertations on the Theatre*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, Mr Griffiths.
- Flanders, Henry (dir.), [1856] 1969, *Memoirs of Richard Cumberland Written by himself*, New York, Benjamin Blom.
- Garrick, David, 1762, *The Farmers' Return from London. An Interlude. As it is Performed at the Theatre Royal in Drury-Lane*, Londres, J. and R. Tonson.
- Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Hill, John, 1750, *The Actor: a Treatise on the Art of Playing*, Londres, R. Griffiths.
- Jonson, Ben, 1791, *The Alchemist. A Comedy. As Altered from Ben Jonson. Adapted for Theatrical Representation, as Performed at the Theatre Royal, in Drury-Lane*, Londres, John Bell.
- Kendall, Alan, 1985, *David Garrick: a Biography*, Londres, Harrap.
- Lammertse, Friso, 1998, *Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century: Collection of the Museum Boijmans Van Beuningen*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
- Lichtenstein, Jacqueline et Michel, Christian (dir.), [1648-1681] 2006, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I, vol. I, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- Nicoll, Allardyce, 1980, *The Garrick Stage: Theatres and Audience in the Eighteenth Century*, Manchester, Manchester UP.
- Nicolson, Benedict, 1990, *Caravaggism in Europe*, 2<sup>e</sup> éd., 3 vol., Turin, Umberto Allemandi.
- Pears, Ian, 1988, *The Discovery of Painting: the Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*, New Haven, Yale UP.
- Postle, Martin, 2011, « Johan Zoffany: an Artist Abroad », dans Martin Postle (dir.), *Johan Zoffany RA: Society Observed*, New Haven, Yale UP, p. 13-49.
- (dir.), 2011, *Johan Zoffany RA: Society Observed*, New Haven, Yale UP.
- Price, Cecil, 1973, *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford, Basil Blackwell.
- Retford, Kate, 2006, *The Art of Domestic Life: Family Portraiture in Eighteenth-Century England*, New Haven, Yale UP.
- Russel Brown, John (dir.), 1995, *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford, Oxford UP.
- Shawe-Taylor, Desmond, 2009, *The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life*, Londres, Royal Collection Enterprise.

Simon, Robin, 2011, « “Strong Impressions of their Art”: Zoffany and the Theatre », dans Martin Postle (dir.), *Johan Zoffany RA: Society Observed*, New Haven, Yale UP, p. 50-73.

Solkin, David H., 2001, « Crowds and Connoisseurs: Looking at Genre Painting at Somerset House », dans *Art on the Line: the Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven, Yale UP.

Todorov, Tzvetan, 1993, *Éloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Adam Biro.

Treadwell, Penelope, 2009, *Johan Zoffany: Artist and Adventurer*, Londres, Paul Holberton.

Vanbrugh, John, 1765, *The Provok'd Wife, with a New Scene. Plays*, Dublin, J. Exshaw, 2 vol., vol. 1, p. 108-195.

Webster, Mary, 1976, *Johan Zoffany 1733-1810*, Londres, National Portrait Gallery.

—, 2011, *Johan Zoffany 1733-1810*, New Haven, Yale UP.

White, Christopher, 1983, « Rembrandt's Influence on English Painting », dans *Rembrandt in Eighteenth Century England*, Yale, Yale Center for British arts.

Wilkes, Thomas, 1759, *A General View of the Stage*, Londres, J. Coote.

## Tableaux étudiés

Zoffany, Johan C., 1762, *David Garrick and Mary Bradshaw in David Garrick's 'The Farmer's Return'*, Yale Center for British art, Paul Mellon Collection.

—, 1763, *David Garrick as Sir John Brute in 'The Provok'd Wife'*, Wolverhampton Art Gallery.

—, 1770, *David Garrick with Edmund Burton and John Palmer in 'The Alchymist'*, Private collection.

## NOTES

1. À propos d'un autoportrait de l'artiste de 1778 Martin Postle écrit : « There remains something faintly ridiculous about the portrait, Zoffany's fur-lined robe and antiquated headgear looking as if they have been plucked from a costume chest » (2011 : 33). Un autre autoportrait de 1779 le dépeint en train d'enfiler un habit de moine.
2. Garrick fut l'un des plus grands acteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, et, en tant que directeur du théâtre de Drury Lane, un des deux seuls théâtres autorisés à Londres depuis le *Licensing Act* de 1737, il n'admit plus de spectateurs sur la scène et privilégia l'éclairage latéral (Brewer 1997 : 327 ; Price 1973 : 81).
3. Selon John Russel Brown, Garrick fut « the most painted actor ever, the subject of hundreds of paintings and engravings, a very visible icone of painting » (Russel Brown 1995 : 261). La collection du Garrick Club en apporte confirmation.
4. Hogarth et Reynolds faisaient d'ailleurs partie du cercle d'amis de Garrick (Kendall 1985 : 83).
5. Les descriptions portaient essentiellement sur le jeu des acteurs. Ainsi l'acteur Theophilus Cibber décrivait les attitudes extravagantes de Garrick (Cibber 1757 : 56) alors que Richard Cumberland louait la flexibilité et l'élasticité de son physique, qui lui permettait de s'adapter à la tragédie aussi bien qu'à la comédie (Flanders [1856] 1969 : 163).
6. Voir en particulier les ouvrages de Cecil Price (1973) et Allardyce Nicoll (1990).
7. Dans la conférence prononcée le 5 novembre 1667 à l'Académie royale, Charles le Brun avait souligné que, contrairement à l'historien, le peintre ne disposant que d'un instant pour figurer

son sujet, « il est quelquefois nécessaire qu'il joigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé... » (Lichtenstein 2006 : 172).

8. Ce tableau avait son pendant, également peint par Zoffany, *David Garrick and Mrs Cibber as Jaffier and Belvidera in 'Venice Preserv'd'* (1762), l'acteur étant cette fois-ci représenté en tragédien. Kate Retford souligne que ces deux représentations à caractère professionnel étaient accrochées dans la salle à manger de la résidence de l'Adelphi où elles étaient complétées par deux tableaux figurant l'artiste et son épouse dans leur résidence d'Hampton : « Thus, domestic bliss and friendship were paired with professional talent and public success » (Retford 2006 : 76).

9. Pour ce qui est des planchers de théâtre on peut mentionner, entre autres exemples, dans la collection du Garrick Club, une estampe représentant l'acteur Samuel Foote dans *The Englishman Return'd from Paris*, par Gabriel Smith (date inconnue) ou encore une miniature attribuée à Christophe Frederick Zincke figurant une scène d'*Oroonoko* (vers 1765). Les planchers des intérieurs hollandais sont, quant à eux, souvent orientés dans un plan parallèle à celui du tableau (Lammertse 1998 : 101, 197).

10. La splendeur du costume faisait partie du plaisir du spectacle et si dans certaines représentations Garrick porta le « small, beribboned modish hat » figurant sur le tableau de Zoffany, il fut parfois affublé de « a most extraordinary lady's cap, ornamented with such a plume of feathers, ribbons of various colours, oranges and lemons, flowers, etc., so formidable a toupee, that the audience gave repeated bursts of laughter » (Price 1973 : 52, 43). On trouve ce chapeau à plumes dans une estampe de James Roberts datant de 1776, dans la collection du Garrick Club.

11. Le bâton renvoie à la fois à la comédie théâtrale, voire à la farce, et à l'illustration graphique puisqu'il peut évoquer les estampes de Hogarth illustrant l'œuvre de Samuel Butler, *Hudibras* (Burke 1968 : 99).

12. La complexité du tableau de Zoffany apparaît d'autant mieux si on le compare aux estampes conservées au Garrick Club et consacrées à Garrick dans ce même rôle, lesquelles se limitent à le représenter en compagnie de deux actrices (par exemple l'estampe gravée par Isaac Taylor et datée de 1776).

13. Garrick avait recours soit à des costumes contemporains soit à des costumes historiques, « old English » ou autres (Price 1973 : 48, 59). Ici les costumes choisis sont de type jacobéen (Webster 2011 : 183, 208) et l'on appréciera d'autant mieux leur impact visuel si on les compare au sombre accoutrement qu'arboraient les deux acteurs d'une représentation antérieure de la pièce, telle qu'elle est évoquée dans un tableau de Peter Van Bleeck datant de 1738 et actuellement au Garrick Club.

14. On peut citer, entre autres, le tableau d'Adrian Van Ostade, *L'Alchimiste* ou encore *L'Alchimiste* de David Teniers le Jeune (Shawe-Taylor 2009 : 120).

15. En 1760 l'artiste exécuta une nature morte intitulée *Still Life with Birds and Game* attestant de son savoir-faire dans ce domaine.

16. Il est à noter que Reynolds fut lui-même influencé par Rembrandt (White 1983 : 20). D'autre part, les scènes de genre seront néanmoins présentes aux expositions de la Royal Academy à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant, mais elles seront davantage inspirées de Greuze ou Gainsborough que de la peinture hollandaise (Solkin 2001 : 158).

---

## RÉSUMÉS

Cet article est une étude détaillée de trois tableaux de Johan Zoffany (1733-1810) ayant pour sujet la représentation de trois pièces de théâtre, *The Farmer's Return*, *The Provok'd Wife* et *The Alchymist*. Il s'agit de mettre en lumière les modalités de passage de la représentation théâtrale à la représentation picturale en utilisant les catégories définies par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. La « transmodalisation » se manifeste par le passage d'un espace scénique à un espace proprement théâtral ainsi que par les références à l'histoire de la peinture. La « condensation » opère par résumé, réduction, fusion de deux scènes et peut aussi être condensation thématique. Le jeu entre les deux modes d'expression, théâtre et peinture, contribue à suggérer l'ambiguïté et révéler le non-dit de l'œuvre théâtrale, tout en augmentant le plaisir esthétique éprouvé par le spectateur du tableau.

This article is a detailed study of three paintings by Johan Zoffany (1733-1810). Their subject is the performance of three plays, *The Farmer's Return*, *The Provok'd Wife* and *The Alchymist*. In order to show how the transfer from theatrical mode to pictorial mode operates, this study uses two categories defined by Gérard Genette in *Palimpsestes*. "Transmodalisation" (the change from one mode into another) is perceptible in the transformation of theatrical space into pictorial space as well as in the allusions to the history of painting. "Condensation" operates in several ways, namely summaries, reductions and the blending of two scenes. It can also appear as thematic condensation. The interplay between the two modes of expression, drama and painting, adds ambiguity and hints at the sub-text of the play while at the same time it increases the aesthetic pleasure experienced by the viewer of the painting.

## INDEX

**Mots-clés** : comédie, Garrick (David), peinture de théâtre, scène de genre, Zoffany (Johan)

**Keywords** : comedy, Garrick (David), genre painting, theatrical conversations, Zoffany (Johan)

## AUTEUR

ÉLISABETH MARTICHOU

Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité, Pléiade (EA 7338)