1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

53 | 2007
Emile Cohl

Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice

Le Peintre néo-impressionniste : an anticipatory adaptation

Denys Riout

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/2533>

DOI : 10.4000/1895.2533

ISBN : 978-2-8218-0997-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007

Pagination : 258-271

ISBN : 978-2-913758-54-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Denys Riout, « *Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 53 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 17 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/2533> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.2533>

Émile Cohl, « Destiné à l'exposition de sculpture, comment on fait les jésuites », *la Nouvelle Lune*, 2 mai 1880

Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice

par Denys Riout

1895 /
n° 53
décembre
2007

Le Peintre néo-impressionniste, produit par les studios Gaumont en 1910, est daté du mois d'avril¹, un mois qui commence traditionnellement par une prolifération de facéties. Est-ce là le résultat d'un heureux hasard ou celui d'une volonté délibérée ? Peu importe, car il n'en reste pas moins qu'Émile Cohl rend ainsi un discret mais transparent hommage à l'album « primo-avrilesque » d'Alphonse Allais dont il réalise une brillante adaptation cinématographique. Mais loin d'être simplement tournée vers le passé, cette fiction anticipe le succès d'un genre pictural qui n'est pas encore né, le monochrome. C'est ce qui la rend si savoureuse pour nous, aujourd'hui, près d'un siècle plus tard. Aux qualités qui étaient déjà les siennes au moment de sa création s'ajoutent ainsi les charmes dont l'art du xx^e siècle l'a parée.

Une comédie satirique

Le peintre imaginé par Émile Cohl semble moins être un adepte du néo-impressionnisme qu'un artiste profondément éclectique. La première scène du film le présente au travail, devant son chevalet. Au mur sont accrochés des paysages qui paraissent conventionnels, certes, mais aussi fort convenables. Une jeune femme pose en guerrière brandissant, fautive de lance ou de javelot, un balai à long manche. Curieusement, l'artiste qui manifeste une honorable compétence comme paysagiste la représente sur sa toile en adoptant le style

¹ *Le Peintre néo-impressionniste* sortit en France le 10 juin 1910, puis il fut exporté dans de nombreux pays, en particulier dans le monde anglophone. Pour la version anglaise, *The Neo-impressionist Painter*, les cartels en français ont évidemment été remplacés. Trois copies du film sont actuellement localisées. Elles sont conservées respectivement à la cinémathèque Gaumont, à la cinémathèque de Montréal et au MoMA de New York.

259

Émile Cohl
Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice

caractéristique des enfants auxquels l'école n'a pas encore imposé les normes des adultes. Le petit conflit qui surgit entre le peintre et son modèle sur la pose qu'elle doit adopter est opportunément interrompu par un coup de sonnette : « Cléopâtre on a sonné. Allez ouvrir ! », commande l'artiste dont on ne saura jamais le nom.

Entre alors un homme qui se présente comme un client potentiel : « Montrez-moi quelques toiles que je pourrais acquérir », proclame un cartel. Le peintre lui suggère de regarder les paysages disposés sur le mur, mais, devant leur insuccès, il se décide à lui proposer des réalisations autrement audacieuses. La première est une petite toile, entièrement rouge, dont la couleur vive focalise d'autant plus les regards qu'elle s'insère dans une image filmique en noir et blanc. Prévenant les interrogations du collectionneur, et les nôtres, le peintre annonce : « Voici d'abord une toile représentant "Un cardinal mangeant une langouste aux tomates sur les bords de la Mer Rouge"². » Le client bénéficie ensuite de commentaires supplémentaires. Alors que jusqu'à ce moment, tout avait été filmé en plan fixe avec des personnages et des objets réels, la séquence explicative est entièrement dessinée. Ce bref dessin animé, mixte de lignes tracées et de silhouettes articulées³, campe le décor, l'arrivée du cardinal, celle de la langouste, et sa disparition dans le ventre ecclésiastique. La pellicule est alors teintée en rouge. La ligne noire du dessin court dans cet écran écarlate, gros plan sur la surface du tableau, pour décrire ce que nous pourrions y voir si, informé par le titre de l'œuvre, nous étions suffisamment attentifs, ou imaginatifs.

L'amateur n'en croit pas ses yeux. Il essuie ses lunettes tandis que le peintre saisit une autre toile, elle aussi sans cadre, et qu'il déclare : « Celle-ci s'intitule "Une truite au bleu offre des myosotis à une lavandière passant son linge à la guède sur la Côte d'Azur". » Suit alors une nouvelle séquence explicative de dessin animé se développant sur un fond entièrement bleu. La truite sort de l'eau, tend son bouquet à la lavandière qui, de surprise, tombe à la renverse. L'amateur paraît outré, mais le peintre ne désespère pas d'entraîner son adhésion car il brandit une toile jaune – « Chinois transportant du maïs sur le Fleuve Jaune par un temps d'été ensoleillé » – puis une toile noire – « Nègres extrayant de la houille, de nuit, dans un tunnel du Périgord Noir. » Si les explications dessinées ont suivi la présentation et l'indication du titre de la scène chinoise, le tableau noir fait l'objet d'un plan noir de plusieurs secondes que nul dessin apparent ne vient égayer.

Les saynètes filmées sur le vif comportent leur comique propre. L'amateur, troublé, est de

2 Tous les dialogues du film sont insérés sur des cartels, comme il était alors d'usage. Pour ce texte comme pour les suivants, j'ai conservé les conventions adoptées dans le film, notamment en ce qui concerne l'usage des majuscules.

3 Cette technique mixte – la ligne qui court et les silhouettes découpées, articulées, animées de mouvements –, caractéristique des procédés d'animation mis au point par Émile Cohl, fait écho à l'intrication de scènes filmées et de séquences dessinées, emblématique de son esthétique.

plus en plus agité, le peintre ne cache pas qu'il commence à être excédé et le modèle, indifférent à ces tensions, lit un journal, confortablement assis dans un fauteuil. Quatre peintures monochromes ont été présentées. Les trois premières affichaient les trois couleurs primaires qui ne sont pas encore devenues, en 1910, l'un des emblèmes de la modernité picturale⁴. Après ces trois « primaires », puis le noir, nous nous attendons à voir surgir un tableau tout blanc. Émile Cohl introduit alors une surprise. La toile que saisit l'artiste est divisée en deux dans le sens de la longueur. Le bas est bleu vif, mais le haut demeure blanc. « Et voici un chameau... », annonce le peintre. Alors apparaît, en dessin animé, la silhouette d'un bateau qui se balance au gré des flots et dont la voile arbore un G, emblème de la société Gaumont.

— Vous vous moquez de moi !

— Pas du tout... si vous retournez la toile, vous avez un vaisseau du désert !

Et en effet, lorsque le peintre retourne la toile, le bateau cède la place à un chameau. Dans l'atelier, la tension monte encore d'un cran. En désespoir de cause, le peintre sort une toile blanche, « Clown et farinier buvant du petit lait par un jour de neige », puis, après les explications d'usage, il saisit une peinture verte qu'il jette sur le sol : « Le Diable Vert joue au billard avec des pommes sur l'herbe en buvant une absinthe. » L'amateur se tient à quatre pattes devant cette œuvre. Le peintre irrité commence à se diriger vers le modèle quand son client empoigne la peinture verte, se redresse et déclare :

— Je prends le tout !

Après le paiement, rapide, l'artiste et son modèle ramassent les toiles, les placent sous les bras du collectionneur, lui posent son chapeau sur la tête et lui confient le balai qui faisait office de lance ou de javelot. Lorsqu'il sort, c'est la liesse dans l'atelier et l'on peut imaginer qu'au moment où la lumière revient dans la salle de cinéma, un sourire égaie le visage de maint spectateur.

Une œuvre Incohérente ?

Toujours efficace, l'association d'un aplat de couleur unie et d'un titre qui transfigure cette surface en une représentation parfaitement crédible, bien que paradoxale, avait depuis longtemps acquis ses lettres de noblesse quand Émile Cohl réalisa *le Peintre néo-impressionniste*.

⁴ Depuis qu'elles avaient été adoptées par Mondrian, et bien d'autres, les trois couleurs primaires – jaune, rouge et bleu – associées au noir et au blanc étaient à ce point devenues des emblèmes de la modernité que Barnett Newman peignit en 1966-1967 quatre grandes toiles intitulées *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* ?

1895 /

n° 53

décembre

2007

261

Émile Cohl
Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice

La monochromie figurative est le comble du « simplisme » en peinture, option qui permet d'éluder les difficultés de la représentation – un mur dissimule en partie les soldats qui défilent, la bataille est cachée par un bosquet d'arbres, le brouillard envahit la scène, etc. De tels subterfuges avaient été employés par les Incohérents, dont Émile Cohl fut un éminent représentant. Fondés en 1882 par Jules Lévy, ex-membres du club des Hydropathes, comme Émile Cohl, les Arts incohérents ont organisé dans les années 1880 une série d'expositions, parodies du Salon, qui connurent un vif succès⁵. L'idée germinale des Arts incohérents repose sur un principe simple : « Faire une exposition de dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner⁶. » En fait, l'Incohérence recrutait ses membres parmi les artistes et les bohèmes. Beaucoup dessinaient fort bien, mais tous acceptaient les règles du jeu. Quand ils ne présentaient pas des caricatures, leurs facéties recouraient à des mises en scène d'objets, voire à la présence d'animaux vivants⁷. Néanmoins, ceux qui n'étaient pas caricaturistes, peintres ou sculpteurs, devaient sortir de leurs emplois habituels, et trouver des subterfuges. La simplicité du plan de couleur unie offrait une solution élégante, encore qu'un peu convenue. Caricaturiste émérite, Émile Cohl n'a pas dédaigné cette veine du simplisme radical. À l'exposition des Arts incohérents de 1884, il proposait notamment *la Nuit de noces du brave charbonnier*. (*Grande composition tragico-comique*⁸.) Cette œuvre n'a été ni conservée ni commentée et son caractère monochromatique, probable, relève tout de même de la conjecture. En revanche, la présence d'autres monochromes sur les mêmes cimaises est avérée. Quelques-uns, dus à Alphonse Allais, ont accédé à une certaine célébrité. Dans le cadre de l'exposition des Arts incohérents de 1883, il présentait une *Première Communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. L'œuvre fut remarquée par Félix Fénéon qui la décrit ainsi : « Sous ce titre suave [...], M. Alphonse Allais a collé au mur une feuille de bristol absolument blanche⁹. » En 1884, l'humoriste récidivait avec une *Récolte de la*

5 Sur les Arts incohérents, longtemps oubliés ou du moins très largement méconnus, voir notamment : Daniel Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée, les "Arts incohérents", 1882-1889 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, novembre 1981 ; Catherine Charpin, *les Arts incohérents* (1882-1893), Paris, Syros/Alternatives, 1990 ; *Arts incohérents, académie du dérisoire*, catalogue de l'exposition éponyme, rédigé et établi par Luce Abélès et Catherine Charpin, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

6 Jules Lévy, « L'Incohérence, son origine, son histoire, son avenir », *le Courrier français*, 12 mars 1885 (numéro spécial « Incohérents »).

7 Félix Fénéon décrit ainsi la composition intitulée « Lapin » : « Sur une toile de fond, un boudiné et une dame du plus pur *ah* causent en buvant des bocks ; de la bouche du monsieur part un cordon qui s'attache au cou d'un lapin vivant qui grignote des carottes dans une cage installée devant le tableau. Cette manière allégorique de *poser un lapin* obtient un vif succès de gaieté » (« Les Arts incohérents », *la Libre Revue*, novembre 1883, souligné par Félix Fénéon) ; cet article est repris dans Félix Fénéon, *Œuvres*, introduction de Jean Paulhan, Paris, Gallimard, 4^e édition, 1948, p. 98.

8 Cf. *Catalogue illustré de l'exposition des Arts incohérents*, Paris, Bernard et Cie, 1884, p. 7. Outre cette œuvre, n° 53 du catalogue, Émile Cohl exposait *la Salle Graffard* (n° 52) et *le Pauvre Pêcheur dans l'embaras* (n° 54). Ces deux œuvres font l'objet d'une illustration, respectivement p. 112 et p. 125, mais aucune information iconographique ne nous aide à visualiser *la Nuit de noces* [...].

9 Félix Fénéon, « Les Arts incohérents », *op. cit.*, p. 98.

tomate sur les bords de la mer Rouge par des cardinaux apoplectiques (*Effet d'aurore boréale*), numéro trois du catalogue dans lequel il se présentait prémonitoirement comme « Élève des maîtres du ^x^e siècle¹⁰ ».

Alphonse Allais n'a pas conservé ses monochromes originaux, mais il en a repris l'idée quelques années plus tard. En 1897, il publia un *Album primo-avrilisque*¹¹ qui regroupe ses fantaisies « monochroïdales » exposées aux Arts incohérents et quelques variations complémentaires. Il reproduit en outre un *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit* présenté par Paul Bilhaud en 1882.

L'album d'Alphonse Allais contient sept monochromes différents. En plus du blanc, du rouge et du noir dont nous venons de donner les titres, le lecteur en découvre un bleu, *Stupeur de jeunes recrues apercevant pour la première fois ton azur, ô Méditerranée !*, un vert, *Des souteneurs, encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe, boivent de l'absinthe*, un jaune, *Manipulation de l'ocre par des cocus ictériques*, et enfin un gris, *Ronde de pochards dans le brouillard*.

Pourquoi Émile Cohl n'a-t-il pas appelé son film *le Peintre incohérent*, se demande Donald Crafton dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'humoriste et qui réserve une place importante à son cinéma Incohérent¹² ? La question est pertinente, mais le type d'humour qui caractérise *le Peintre néo-impressionniste* est moins Incohérent qu'il n'y paraît. La raison de cet écart tient au contexte historique. Si l'Incohérence incarne à merveille, dans les années 1880, une forme de comique, l'état d'esprit qui sous-tend les facéties monochromatiques s'est développé tout au long de la seconde moitié du ^x^e siècle. Les Salons caricaturaux qui se multiplient dans la presse voient notamment apparaître et se répandre des fictions de monochromes figuratifs. Les Arts incohérents ne font que reprendre un poncif quand ils exploitent cette veine¹³. Émile Cohl le savait mieux que quiconque et son film, hommage à ses

¹⁰ *Catalogue illustré de l'exposition des Arts incohérents* (1884), *op. cit.*, p. 1. Pour corser encore la plaisanterie, Allais mentionne dans cette notice : « Offert à S.S. Léon XIII, comme denier de saint Pierre. » Outre ce monochrome, Allais exposait *Terre cuite. (Pomme de)* et *les Grandes Douleurs sont muettes. — Marche funèbre incohérente*, qui sera reprise dans l'*Album primo-avrilisque*, sous le titre « Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd » (souligné par Allais) : les huit portées de la composition, « Lento rigolando », ne comportent aucune note.

¹¹ Alphonse Allais, *Album primo-avrilisque*, Paris, Paul Ollendorff, s. d. (1897). L'album fut reproduit par les Éditions Bellenand (1962) et par les Éditions du Palmier en zinc (1987) avec une préface de Pol Bury. Les Éditions Climat (1991) et Al Dante (2005) en donnent une interprétation approximative.

¹² Donald Crafton, *Émile Cohl, Caricature, and Film*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 294 ; la troisième et dernière partie de l'ouvrage est intitulée « Toward an "Incoherent Cinema" » et le dernier chapitre est consacré au « Incoherent Cinema ». *Le Peintre néo-impressionniste* y est l'objet d'analyses attentives, mais l'auteur ne fait allusion à aucun des tableaux monochromes exposés aux Arts incohérents, et il ne mentionne pas l'album publié par Alphonse Allais en 1897 (en revanche, il évoque et reproduit, pp. 294-295, le dessin d'un « Vitrail opaque pour décoration de chambre d'aveugle », conçu par Paul Le Bouillant pour l'exposition des Arts incohérents de 1884).

¹³ Pour plus de précisions sur les monochromes, fictifs ou exposés, du ^x^e siècle, je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage, *la Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, édition revue et mise à jour, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

le Peintre néo-impressionniste (1911)

1895 /
n° 53
décembre
2007

264

*Voici d'abord une toile représentant
«un cardinal
mangeant une langouste aux tomates
sur les bords de la Mer Rouge.»*

*Celle-ci s'intitule
«Une truite au bleu
offre des myosotis à une lavandière
passant son linge à la guède
sur la Côte d'Azur.»*

*«Chinois transportant du mats
sur le fleuve Jaune
par un jour d'été ensoleillé.»*

*— Pas du tout...
si vous retournez la voile,
vous avez un vaisseau du désert!*

*«Clown et farfelu
buvant du petit lait
par un jour de neige.»*

*«Le Diable Vert
joue au billard avec des pommes
sur l'herbe
en buvant une absinthe.»*

— Je prends le tout!

1895 /
n° 53
décembre
2007

265

Émile Cohl
Le Peintre néo-impressionniste : une adaptation anticipatrice

prédécesseurs au premier rang desquels il faut mentionner Alphonse Allais, s'inscrit dans une tradition dont l'Incohérence fut un relais éclatant durant environ une décennie.

Les couleurs utilisées par Alphonse Allais dans son album de 1897 sont précisément celles auxquelles recourt Émile Cohl en 1910, à l'exception du gris qu'il remplace par un tableau réversible – mer et bateau ou chameau et ciel. Celui-ci évoque l'une des plaisanteries de Meilhac et Halévy dans *la Cigale*, comédie en trois actes donnée au théâtre des Variétés en 1877, au moment où la troisième exposition des impressionnistes venait de fermer ses portes.

Le peintre Marignan, l'un des protagonistes de la pièce, a déjà présenté une variation sur la peinture monochrome quand, au troisième acte, il revient avec un tableau tout en longueur, entouré d'un cadre blanc, composé « uniquement de deux bandes de couleur qui, couchées horizontalement, coupent le tableau en deux parties égales », l'une bleue, l'autre d'un ton rougeâtre. Il déclare alors : « Voici, messieurs, ce que les intentionnistes ont de plus nouveau à vous offrir... » Il s'agit d'un « tableau à deux fins¹⁴ ». D'un côté, il représente un coucher de soleil sur la mer bleue, de l'autre, les sables brûlants du désert surmontés d'un ciel d'azur.

Donald Crafton n'a pas tort d'évoquer une filiation Incohérente pour situer *le Peintre néo-impressionniste* dans son histoire propre, bien qu'il soit plus juste de dire qu'Émile Cohl adapte pour le cinéma des plaisanteries qui hantent la vie artistique depuis plus longtemps. Il serait cependant erroné de penser que cette adaptation est tout entière tournée vers le passé. Si elle conserve pour nous son actualité, c'est parce qu'elle introduit, dans la configuration des « blagues » d'atelier usées jusqu'à la corde, en 1910, un élément nouveau dont la suite de l'histoire montra la pertinence, difficilement concevable au moment où le film fut réalisé.

Avant-gardisme et spéculation

La plupart des monochromes imaginés au ^{xix}e siècle et au début du ^{xx}e par des humoristes, sont représentés accrochés aux cimaises, seuls ou parmi d'autres tableaux. Il arrive cependant que les dessinateurs évoquent les réactions des amateurs confrontés à de telles œuvres ou qu'ils montrent la rencontre entre un artiste monochroïdal et son éventuel client. Ainsi, Draner caricature l'exposition des arts incohérents en 1884 où plusieurs monochromes sont exposés. L'artiste montre son tableau, une toile absolument blanche, à l'un des organisateurs du Salon. Le dialogue rapporté par la légende de l'image ajoute encore à la confusion :

¹⁴ Henry Meilhac et Ludovic Halévy, *la Cigale*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, acte III, scène VIII. Cette comédie est passée à la postérité en raison de ses liens avec l'histoire de l'impressionnisme.

- Je n’y vois rien sur cette toile que vous voulez exposer ici, qu’est-ce que cela représente ?
- « La police réprimant une attaque nocturne¹⁵. »

Quelques années auparavant, Cham stigmatisait « Une nouvelle École ». Cette fois, c’est l’amateur qui s’est emparé du tableau, encadré mais « vide », tandis que le rapin, barbu et hirsute, pipe au bec, se tient à ses côtés :

- Ils ont refusé mon tableau !
- M’étonne pas ! Il n’y a rien sur la toile !
- Je suis peintre nihiliste¹⁶ !

Les variations sur le thème de la confrontation ne sont pas très nombreuses, mais toutes mettent en scène des amateurs incrédules ou effarouchés. C’est aussi le type d’attitude qu’adopte le client du *Peintre néo-impressionniste*. En dépit de cette similitude, la rupture opérée par Émile Cohl est considérable. Les caricaturistes du XIX^e siècle suggèrent l’insuccès des œuvres monochromatiques auprès des « bourgeois », mieux préparés à évaluer les qualités d’une peinture de genre ou d’un paysage qu’à apprécier les charmes de tableaux entièrement recouverts d’une seule couleur unie, représentations d’autant plus amusantes qu’elles se donnent pour sérieuses sans pour autant montrer ce qu’elles sont censées imiter. La situation inventée par Émile Cohl est tout autre, bien que seule la fin de l’histoire nous révèle sa singularité.

Tout naturellement, lorsque le visiteur qui est entré dans l’atelier exprime son désir d’acquérir des toiles, le peintre néo-impressionniste lui désigne les paysages conventionnels accrochés au mur. C’est seulement à la suite du refus de l’amateur, et après un bref conciliabule avec lui, que l’artiste se décide à sortir pour lui les monochromes accumulés au pied de son chevalet, à même le sol, et jusqu’alors invisibles. Le comique réside dans la progression des sentiments manifestés par les deux protagonistes comme dans le contraste entre les toiles colorées et leurs titres, mais il trouve son acmé dans la chute de l’historiette. Contre toute attente, le collectionneur qui paraissait de plus en plus dubitatif devant les tableaux comme devant leurs explications, achète le tout. Ce renversement de situation suppose une transformation radicale des critères d’appréciation et des comportements qu’ils induisent.

L’amateur n’achète pas la série des monochromes en dépit du fait qu’il ne les comprend pas et sans doute qu’il ne les aime guère, mais précisément parce qu’il ne les comprend pas, et

¹⁵ Draner, « Arts incohérents », *le Charivari*, 4 novembre 1884. Cette caricature est reproduite par Donald Crafton, sans sa légende, dans *Émile Cohl, Caricature, and Film, op. cit.*, p. 295.

¹⁶ Cham, « Croquis par Cham », détail, *le Charivari*, 25 mai 1879.

parce qu'il a des raisons de penser que ces œuvres ne susciteront pas davantage l'adhésion de ses proches, de ses relations et, plus largement encore, de ses contemporains. Deux motifs peuvent justifier sa décision. Cet acheteur pourrait avoir les mêmes motivations que celles d'un autre « amateur » supposé qui, quelques années plus tôt, avait acquis des tableaux fauves, mais nullement parce qu'il les aimait, comme l'avait supposé à tort Maurice de Vlaminck. L'artiste apprit plus tard la vérité : « Il détestait la peinture moderne. Il l'exécrait ! Il avait choisi aux Indépendants [en 1905] ce qu'il avait considéré comme étant le plus loufoque et le plus laid et il avait fait ce choix en vue d'un cadeau destiné à son gendre : il était tombé naturellement sur un Vlaminck et un Derain¹⁷ ! » Bien entendu, sur le moment les deux peintres n'en surent rien. Ils pensaient avoir fait une rencontre heureuse : « L'amateur inconnu, capable d'apprécier nos essais, existait donc ! Quel courage cela nous donnait pour l'avenir¹⁸ ! »

Mais l'acquéreur des monochromes proposés par le peintre néo-impressionniste pourrait s'inscrire dans une tout autre logique. Ayant assimilé les mécanismes de l'avant-garde, il savait que les réprouvés du moment deviendraient les triomphateurs de demain. Depuis Courbet, Manet et les impressionnistes, cette nouvelle loi commençait à s'imposer. Cependant, les amateurs dont les goûts étaient encore minoritaires achetaient généralement ce qu'ils aimaient... Émile Cohl nous inviterait donc à rire sous cape non des tableaux, mais de l'incarnation à l'écran d'un type, celui du spéculateur le plus cynique ou du snob avide de distinction sociale. Cette figure était destinée à un bel avenir, comme le prouve l'immense succès de la pièce créée à Paris en 1994, *Art*.

Cette œuvre de Yasmina Reza, traduite en un grand nombre de langues, jouée sur tous les continents, a valu un Tony Award à son auteur quand elle fut jouée à Broadway (1998). La comédie se noue autour d'un quasi-monochrome blanc acheté par l'un des protagonistes, Serge : « C'est une toile d'environ un mètre soixante sur un mètre vingt, peinte en blanc. Le fond est blanc et si on cligne des yeux, on peut apercevoir de fins liserés blancs transversaux¹⁹. » L'histoire se développe à partir des tensions qui naissent de l'incompréhension de Marc et Yvan devant l'acquisition de leur ami, dont ils ne saisissent pas les mobiles. Bien entendu, le succès de l'intrigue psychologique développée par la pièce repose sur la connivence du public, dans son immense majorité, avec les amis de Serge – quand Marc s'éton-

¹⁷ Maurice de Vlaminck, *Portraits avant décès* (1943), extraits repris dans *Pour ou contre le fauvisme*, textes de peintres, d'écrivains et de journalistes réunis et présentés par Philippe Dagen, Paris, Somogy Éditions d'Art, 1994, p. 212. Vlaminck ajoute : « Cette histoire nous fut racontée plus tard par le gendre de monsieur S..., qui nous dit tout le plaisir que le cadeau lui avait fait... en dépit des intentions de son beau-père ! » La collection réunie par ce gendre amateur d'art moderne, Olivier Senn, a été donnée récemment au musée André-Malraux (Le Havre) par sa petite-fille, Hélène Senn-Foulds.

¹⁸ *Pour ou contre le fauvisme*, op. cit., p. 212.

¹⁹ Yasmina Reza, *Art*, Arles, Actes Sud, 1994, p. 9.

ne, scandalisé : « Tu as acheté cette merde deux cent mille francs²⁰ ?! », les spectateurs rient de bon cœur²¹. Cet achat, à partir duquel Yasmina Reza construit sa pièce, est la chute de la confrontation racontée par Émile Cohl. Le sujet de son film, plus complexe, en dépit des apparences, est double. *Le Peintre néo-impressionniste* traite non seulement des rapports entre un rapin et un collectionneur, mais aussi de ceux qu'entretiennent, au sein de la peinture, la couleur et le dessin.

Triomphe de la couleur ou apologie du dessin ?

La couleur fut longtemps considérée comme un supplément que la peinture ajoutait à l'ossature primordiale du tableau, constituée par son dessin. Capables de structurer la composition, d'organiser la représentation, les lignes permettaient à une narration iconique de se déployer avec efficacité. Les premiers « monochromes », toujours facétieux et souvent fictifs, supprimaient tout dessin, mais ils ne répudiaient nullement les capacités descriptives et narratives qui ont longtemps rendu sa présence indispensable. Ils palliaient donc son absence par le recours au texte, à une légende extrinsèque au tableau, chargée de dire ce que le dessin aurait montré s'il n'avait pas été supprimé. Le monochrome est alors une peinture sans dessin – mais avec texte –, une peinture dont la couleur n'est ni le sujet ni la préoccupation essentielle.

L'abstraction n'a généralement pas rompu avec le dessin. En revanche, elle tend à briser les liens qui reliaient les images visuelles au verbe. La structure des tableaux abstraits n'est pas descriptive et pas davantage narrative. C'est pourquoi l'abstraction permit l'avènement de « la couleur seule » et de la monochromie radicale. Cette disparition du dessin et de sa capacité à « représenter » caractérise, si l'on en croit le critique d'art et théoricien russe Nikolaï Taraboukine, les trois tableaux « monochromes » exposés par Alexander Rodtchenko en 1921, *Couleur jaune pure*, *Couleur bleue pure* et *Couleur rouge pure*²². Comparant ce dernier au *Carré noir* (1915) de Malévitch, Taraboukine écrit :

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

²¹ L'affaire parut assez sérieuse pour provoquer de vives réactions. Jérôme Coignard, par exemple, fustigea le rire du public, dans lequel il croyait discerner un « écho du rire qui salua l'apparition de *l'Olympia* de Manet » (« Et tout le monde riait », *Beaux-Arts magazine*, juin 1995, p. 12).

²² Ces trois tableaux ont été présentés par l'artiste dans l'exposition 5 x 5 = 25, Moscou, 1921. Dans le catalogue de cette manifestation, l'artiste écrivait notamment : « 1920. À la dix-neuvième Exposition d'État, j'ai proclamé la ligne comme facteur de construction. 1921 À la présente exposition je proclame pour la première fois les trois couleurs fondamentales dans l'art. »

Si le carré noir sur fond blanc de Malévitch contenait, en dépit de la pauvreté de son sens esthétique, une certaine idée picturale [...], la toile de Rodtchenko est en revanche dépourvue de tout contenu : c'est un mur aveugle, stupide et sans voix²³.

À cet égard, les tableaux du *Peintre néo-impressionniste* ne sont pas à proprement parler des « monochromes ». Représentations paradoxales, ils empruntent la voix de l'artiste pour clamer leur sujet, une « voix » que le texte des cartels transcrit pour nous, mais ils dissocient le dessin – « parole » de la peinture – de la couleur, muette en apparence seulement.

Près d'un siècle avant que Yasmina Reza n'écrive *Art*, le célèbre Coquelin Cadet interprétait une amusette de Jules Moy, *l'Unicoloriste* (1897). Ce monologue met en scène le fondateur d'une nouvelle école, un peintre dont les œuvres sont refusées au Salon. Il entre en scène « avec trois cadres contenant chacun une feuille de papier de couleur unie : blanche, violette et noire²⁴ ». Après avoir défini les principes de son art – « Les unicoloristes, comme leur nom l'indique, ce sont des peintres qui n'emploient qu'une seule couleur pour chaque tableau ; c'est moins criard et c'est plus sobre, c'est moins banal et c'est plus original, c'est moins sale et c'est beaucoup plus propre²⁵ » –, Anatole Trouillefer entreprend de convaincre l'assistance des mérites de son art :

Avec l'unicolorisme plus de gâchis, plus de toiles salies, plus de palettes maculées. Ainsi, jetez un coup d'œil sur mes tableaux ; ne les trouvez-vous pas lumineux de clarté ? Voyez-vous là-dedans quelque chose de discordant qui accroche l'œil ? Au moins ça vous change des tableaux habituels sur lesquels messieurs les peintres n'hésitent pas à gâcher trois ou quatre couleurs pour essayer d'en composer une seule ! Et puis, la moitié du temps, on n'y comprend rien dans les tableaux des autres ; au moins avec les miens, inutile de feuilleter un catalogue pour en découvrir le sujet ; mes tableaux parlent d'eux-mêmes²⁶.

Il en fournira la preuve en exhibant l'une après l'autre chacune de ses œuvres, blanche, violette et noire. Elles représentent, on s'en doutait, des « Pierrots anémiques qui se lancent des boules de neige pendant que des communiantes sont en train de manger du fromage à la crème dans une carrière de blanc d'Espagne sur le mont Blanc », des « Évêques couverts d'améthystes qui sont en train de se distribuer des palmes académiques dans un champ d'auvergines », et enfin des « Nègres atteints de maladie noire qui sont occupés la nuit à manger

23 Nikolai Taraboukine, *Du chevalet à la machine* (1923), traduit par Andrei B. Nakov et Michel Pétris dans Nikolai Taraboukine, *le Dernier Tableau*, Paris, Éditions Champ libre, 1972, p. 41.

24 Jules Moy, *l'Unicoloriste*, Paris, Stock, 1897, p. 5. (Ce monologue a été repris dans une anthologie, *les Meilleurs Monologues et poésies à dire*, Paris, Stock, 1924.)

25 *Ibid.*, p. 6.

26 *Ibid.*, p. 7.

des truffes et à sucer des bâtons de réglisse dans une mine de charbon sous un tunnel²⁷ ». Lorsque le peintre imaginé par Jules Moy affirme que ses tableaux « parlent d'eux-mêmes », il s'agit évidemment d'une antiphrase. Et l'artiste entreprend aussitôt de parler pour eux. Le peintre « néo-impressionniste » s'emploie lui aussi à « dire » ce que les surfaces unicolores devraient montrer. Mais, nous l'avons souligné, il ne se contente pas de cet expédient convenu. Alors que les scènes filmées en plan fixe avec des personnes et des peintures réelles déclinent ces conventions éculées, mais efficaces, qui recourent au langage, l'irruption du dessin animé introduit l'explication graphique dans la couleur. Ces séquences désignent ainsi ce qui manque au plan unicolore pour convaincre sans recourir au discours : une confiance résolue dans les pouvoirs de la couleur.

De ce point de vue, le monochrome n'est pas seulement un tableau sans dessin. C'est aussi une peinture qui, pour donner le pouvoir à la couleur, mène une « guerre » contre le dessin, traditionnel fondement de l'art pictural. C'est précisément ce que prônait Yves Klein, l'un des inventeurs de la monochromie au ^{xx}e siècle. Dans son « esquisse de scénario » pour un film qu'il ne réalisa finalement pas, « *la Guerre* (de la ligne et de la couleur) ou (vers la proposition monochrome)²⁸ », il narre l'opposition séculaire des deux protagonistes principaux, la ligne et la couleur. Mais pour parvenir à qualifier la couleur, la « matière colore », comme entité artistique autosuffisante, il fallait renoncer, au moins temporairement, à la représentation comme à la narration. C'est ce qu'il fit, avec le succès que l'on sait, un succès si éclatant qu'il tend – non sans injustice – à voiler d'inanité les réalisations et les réflexions de ses prédécesseurs amusés, parmi lesquels Émile Cohl occupe sans nul doute une place éminente.

Le Peintre néo-impressionniste est certes un film comique sur la monochromie picturale et une satire du comportement des amateurs d'art moderne, mais c'est aussi un brillant plaidoyer pour le dessin. Émile Cohl milite ici pour sa chapelle. Hors le dessin, point de salut. Alors qu'il faut traduire les cartels pour un public étranger, les séquences de dessin animé livrent à tous des explications parfaitement claires. Émile Cohl s'inscrit dans le droit fil d'une idée fort répandue au ^{xix}e siècle et qui a longtemps conservé de nombreux adeptes : contrairement à la couleur, muette, et au texte, vernaculaire, le dessin est un vecteur de communication pré-babellien dont la compréhension, immédiate, demeure universelle.

²⁷ *Ibid.*, respectivement pp. 7 et 8, 9, 10.

²⁸ Cette « Esquisse de scénario » a été publiée par Christian Janicot dans son *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Jean-Michel Place/Arte Éditions, 1995, pp. 335 à 347 ; il est donné en fac-similé dans Yves Klein, *le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, édition établie par Marie-Anne Sichère et Didier Semin, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, pp. 27 à 39.