



Andrei Fernando Ferreira Lima¹

Quelques aspects du théâtre d'Henri Rousseau*

Some aspects of Henri Rousseau's theatre

Résumé

On se propose ici d'analyser le parcours des pièces de théâtre écrites par Henri Rousseau, artiste français autodidacte du tournant du XIX siècle, de sa conception et transmission jusqu'à ses contributions possibles au genre dramatique dans la modernité et à ses rapports avec la production picturale du Douanier, tel qu'il est mieux connu. Datant respectivement de 1889, 1899 et quelque part entre 1905-1910, mais publiés seulement quelques décennies plus tard, le vaudeville *Une Visite à l'Exposition de 1889*, le drame *La Vengeance d'une orpheline russe* et la comédie *L'Étudiant en goguette* témoignent d'un effort de création dans un autre langage que la peinture, dont l'artiste avait l'expérience habituelle. Le principal défi aussi bien que le principal objectif d'une étude qui traite de la production écrite de Rousseau est donc de l'inscrire dans la lignée historique du genre dramatique, de saisir ses caractéristiques et de savoir comment elles sont articulées au contexte de son temps.

Mots-clés

Théâtre. Peinture. Correspondances. Modernité. Rousseau.

Abstract

*We propose to analyze here the course of plays written by Henri Rousseau, French self-taught artist of the late nineteenth century, from its conception and transmission to the possible contributions it brought to the dramatic genre in modernity and the relations that maintain with the pictorial production of the Douanier, as it is best known. Dating respectively from 1889, 1899 and sometime between 1905-1910 but published only decades later, the vaudeville *Une Visite à l'Exposition de 1889*, the drama *La Vengeance d'une orpheline russe* and the comedy *L'Étudiant en goguette* witness an effort of creation in a language other than painting, which the artist was accustomed. The main challenge and also the main objective of a study that deals with the written production of Rousseau is therefore to inscribe it in the historical line of the dramatic genre, in the sense of apprehending its characteristics and the way in which they are articulated to the context of its time.*

Keywords

Theatre. Painting. Correspondences. Modernity. Rousseau.

1 - Universidade de São Paulo
(USP), Brasil
ORCID: 0000-0001-7150-9590



UN PEINTRE AU THÉÂTRE

Trop souvent on ignore que Henri Rousseau ne faisait pas que peindre et qu'il était aussi attiré par la musique et l'écriture. Bien que rendu célèbre par la peinture, le Douanier fut à la fois musicien et auteur dramatique – il donnait des cours de violon dans son quartier et publia en 1904 une valse dédiée à sa première femme, Clémence² ; il rédigea un certain nombre de légendes ajoutées à ses tableaux et écrivit trois pièces de théâtre. Beaucoup moins connues, ces deux autres activités témoignent du talent de l'autodidacte dans tous les domaines artistiques, et donc de sa condition en tant que « artiste complet », selon l'avis de Tristan Tzara³.

C'est précisément le poète Dada qui a contribué à éclairer cette particularité de l'esprit créatif du Douanier, le prenant comme l'exemple parfait de l'artiste populaire, d'une condition sociale modeste et peu cultivé, qui déploie son énergie à l'appel de la création artistique et en dépit d'un savoir maîtrisé (la technique) sous-jacent à la réalisation de l'objet (l'œuvre) dans chaque domaine de l'art. Ce type d'artiste peut ainsi passer à travers les différents langages, s'appliquant à chacun d'eux selon les mêmes principes internes, selon la même organisation mentale⁴. Cela explique l'attitude du Douanier devant la peinture, la musique et l'écriture, dont il découvre lui-même, sans maître, les moyens d'exécution, c'est-à-dire à partir de l'expérience concrète, d'où l'apparence artisanale et simple, parfois maladroite ou peu recherchée, des produits de ce processus.

Or, en ce qui concerne particulièrement l'écriture, la récente publication de l'ensemble des pièces de théâtre d'Henri Rousseau⁵ soulève un nouveau débat autour de cet artiste, dont l'œuvre picturale demeure encore aujourd'hui inclassable, ayant exigé de la critique la création d'un terme propre, celui d'art naïf. Le chapitre de la production écrite du Douanier est l'un des plus controversés dans sa carrière, elle-même assez controversée, se détachant à peine de la légende qui marque la présence de Rousseau dans l'art moderne. Souvent déroutante, l'histoire de la conception, transmission et conservation de ces textes est pleine d'obscurités et de mystères qui persistent malgré tout. Non dépourvue de trouvailles, son œuvre dramatique surprend par les innovations qu'elle introduit dans le genre, non seulement au niveau du langage, mais aussi au niveau de la représentation, raison de sa force et de son authenticité. L'analyse de ses pièces est l'occasion de saisir les

2 - Clémence, valse avec introduction pour violon ou mandoline, L. Barbarin éditeur, 17 Boulevard de Clichy, Paris. Par cette composition Rousseau obtient en 1885 un diplôme de l'Académie Littéraire et Musicale de France

3 - Tristan Tzara, « Préface », in: Yann Le Pichon (éd.), Les écrits du Douanier Rousseau, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 77.

4 - « Le type de l'homme omniscient que la Renaissance avait mis en avant comme le parfait représentant de l'humanisme rationaliste et encyclopédique de ce temps, a trouvé dans l'artiste complet un équivalent dont la tradition populaire a gardé jusqu'à nos jours le souvenir. L'art, à la lumière de cette figuration, est une entité indivisible, les moyens par lesquels il prend forme n'en étant que des accidents fortuits. L'artiste réagit ainsi contre toute spécialisation dans les domaines différents de l'art, la technique pouvant s'apprendre comme tout autre métier. » *ibid.*

5 - Les écrits du Douanier Rousseau. Présentés par Yann Le Pichon, Paris, CNRS Éditions, 2010..

rapports entre l'écriture et la peinture, d'évaluer la coexistence d'un style, ou plutôt d'un trait spécifique de son expression, que Tzara a justement nommé « l'involontaire merveilleux » (« le monde lyrique étonnamment naturel et puissant du Douanier »)⁶.

Revenir sur les pièces du Douanier, c'est remonter aux sources du théâtre moderne, eu égard à la place singulière qu'on lui accorde dans l'espace-temps de l'évolution de ce genre littéraire. À ce propos, il suffit de dire que, presque dix ans avant que la troublante pièce d'Alfred Jarry, *Ubu Roi*, n'ait paru, Rousseau écrit un vaudeville en trois actes et dix tableaux qu'il appelle d'abord *Un Voyage à l'Exposition de 1889* et puis *Une Visite à l'Exposition de 1889*, travail humoristique centré sur les aventures d'une famille paysanne venue exprès à Paris pour prendre part à cet éblouissant événement de la capitale, où sont déjà présents des éléments d'une originalité inouïe, tels que « l'action simultanée » et « l'action accélérée ». Mêmes remarques pour le drame en cinq actes et dix-neuf tableaux que l'artiste crée en 1899, *La Vengeance d'une orpheline russe*, dans lequel en fait Rousseau bouleverse la structure formelle du genre, et pour une comédie légère en deux actes et trois tableaux non datée portant le titre *L'Étudiant en goguette*. Ce parcours à travers trois types de textes dramatiques, le vaudeville, le drame et la comédie, sert surtout à prouver que le Douanier n'était pas si naïf qu'on le supposait, non dans le sens banal d'absence de réflexion, mais au contraire qu'il était capable de distinguer les différences d'expression selon le ton, le registre et l'appel de chaque récit, qu'il avait conscience enfin des possibilités de la composition.

Malgré ce qui vient d'être dit, les vertus du théâtre de Rousseau ne font objet d'aucune mention. C'est que, n'ayant jamais été publiées ni jouées du vivant de l'artiste, lesdites pièces ont traversé la première moitié du XX^e siècle dans le plus complet secret, sans que personne n'ait découvert les transformations qu'elles préfiguraient. Le théâtre moderne n'a donc pas été influencé par l'œuvre dramatique de Rousseau, sauf peut-être par l'intermédiaire de Tristan Tzara, qui dès les années 1920 s'est montré vivement intéressé à son égard, s'efforçant par tous les moyens à éditer les manuscrits alors conservés entre les mains du peintre Robert Delaunay. Celui-ci, l'un des premiers admirateurs sincères du Douanier, avait obtenu les manuscrits d'*Une Visite à l'Exposition de 1889* ainsi que de *La Vengeance d'une orpheline russe* auprès de Julia Bernard-Rousseau, fille du peintre, juste après la mort de son ami, le 2 septembre 1910, mais ne consentit pas à publier les textes, sinon quelques extraits dans le *Bulletin de la Vie Artistique*⁷ et dans *Orbes*⁸, toujours à l'instigation du poète roumain. C'est finalement grâce à Sonia Delaunay, veuve depuis 1941, qui accepta de lui vendre les manuscrits, que Tzara parvint à éditer deux des pièces écrites par Rousseau, en 1947, à

6 - Tzara, op. cit., p. 79.

7 - Félix Fénéon (éd.), « Un vaudeville d'Henri Rousseau », in : Félix Fénéon et al. (dir.), *Bulletin de la vie artistique*, illustré bi-mensuel, 3^e année, n° 8, 15 avril 1922, pp. 181-184 ; n° 9, 1^{er} mai 1922, pp. 206-209.

8 - Tristan Tzara (éd.), « La Vengeance d'une orpheline russe », in : Jacques-Henri Lèvesque et Olivier de Carné (dir.), *Orbes*, première série, n° 2, printemps 1929, pp. 41-57 ; n° 3, printemps 1932, pp. 101-106 ; n° 4, hiver 1932-1933, pp. 49-67. Des extraits de cette pièce ont été publiés aussi par R. H. Wilenski dans son livre *Modern French Painters*, New York, Reynal & Hitchcock, 1940, pp. 372-375 (Appendix III : Summary of a play by the Douanier Rousseau submitted to the Comédie Française).



ARTIGO E ENSAIO

9 - Henri Rousseau, Une Visite à l'Exposition de 1889. Préface de Tristan Tzara, coll. « Écrits et documents de peintres », dirigée par Pierre Cailler, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1947 ; *ibid.*, La Vengeance d'une orpheline russe. Une nouvelle édition des ces pièces fut organisée par Noël Arnaud, Henri Rousseau. Théâtre, Paris, Christian Bourgois, 1984.

10 - L'hypothèse de certains auteurs que L'Étudiant en goguette serait une « pièce de jeunesse » de Rousseau est à exclure. Comme l'indique Yann Le Pichon : « Les chansons et les danses qui sont introduites [dans le texte] datant au plus tard de 1905, elles lèvent le rideau sur l'éventuelle année de l'écriture de cette brève comédie forcément ultérieure. » Yann Le Pichon (éd.), « Théâtre complet », in : Les écrits du Douanier Rousseau, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 65.

11 - Dans un article paru dans L'Amour de l'art en octobre 1926, Philippe Soupault fait la remarque suivante nous permettant d'interpréter qu'il savait de l'existence de cette pièce : « Il laissa inachevée une charmante comédie qui fait penser aux tableaux des Noces et à celui que l'on intitule La Carriole de M. Juniet ». Philippe Soupault, « La légende du Douanier Rousseau », L'Amour de l'art, vol. 7, n° 10, octobre 1926, p. 337.

12 - Extrait d'une lettre datée du 28 octobre 1945 découverte par Nancy Ireson, cité dans son article « Tristan Tzara and the plays of the Douanier Rousseau », The Burlington Magazine, vol. 146, n° 1218, 2004, p. 616

13 - Tzara, *op. cit.*, p. 88.

14 - Henri Béhar, Littéruptures, Lausanne, L'Âge D'Homme, 1988, p. 144

Genève, chez Pierre Cailler⁹. Cependant, il existait un troisième manuscrit, dont la trajectoire n'était pas achevée.

Les traces de la dernière pièce de Rousseau se sont perdues depuis la mort du peintre et nulle part on n'entend parler de cette comédie¹⁰. Ni dans les lettres adressées par Armand Queval (propriétaire de l'immeuble loué par Rousseau au 2 bis rue Perrel) à l'héritière du Douanier, concernant la vente des tableaux qu'elle lui avait laissés en dépôt, ni dans les lettres échangées entre Julia Bernard-Rousseau et Robert Delaunay, où elle lui confiait les manuscrits restants parmi d'autres documents précieux. Toutefois, l'existence de ce texte, à la limite de la légende, était connue¹¹. Officiellement, c'est en 1945 que le manuscrit égaré réapparaît, découvert par Sonia Delaunay, qui aurait trouvé dans son atelier, par un « extraordinaire hasard », des lettres de la veuve de l'ancien propriétaire de Rousseau. C'était elle qui possédait ledit manuscrit portant le titre « 'Le Nichon rose' ou 'L'Étudiant en goguette' »¹². Tzara l'enleva avec les autres pièces, mais choisit de ne pas le publier, s'agissant à son avis d'une œuvre « moins originale que les deux premières »¹³.

Quand Yann Le Pichon décida de publier tous les écrits du Douanier Rousseau, il recourut aux tapuscrits providentiellement réalisés par Tzara, conservés actuellement dans les Fonds Tzara de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, grâce auxquels il put faire paraître pour la première fois *L'Étudiant en goguette*. Si la trajectoire souvent tortueuse des manuscrits du théâtre de Rousseau ne cesse de défier une approche qu'on pourrait qualifier de « génétique », on est toujours tenté de lire ses caractéristiques et de chercher à comprendre la place qui lui est réservée dans l'histoire du genre. Conformément à ce que l'on a pu avancer plus haut, ces textes ne sont pas dépourvus d'intérêt pour la littérature, non pas à titre de « curiosités », mais plutôt comme témoins d'un cas singulier, celui d'un peintre qui est aussi auteur. Cas doublement difficile à saisir, puisqu'il s'agit de quelqu'un dont la présence dans le domaine de l'art n'est pas absolument accomplie.

Pourtant, quel que soit le cas de figure, un chemin de lecture se montre très nettement : c'est le rapport entre les toiles et les pièces de Rousseau. Non seulement du point de vue poétique, mais aussi et surtout du point de vue de la construction spatiale, de la définition des figures et de la conception du mouvement, les analogies sautent aux yeux. Bref, on n'aurait pas tort d'affirmer, avec Henri Béhar, que ses pièces « présentent un aspect complémentaire, non contradictoire, de [son] œuvre picturale, le prolongement au moyen de l'écriture et d'une hypothétique mise en scène de la scénographie d'un tableau »¹⁴.

DRAMATURGIE PARALLÈLE

Cette convergence entre les deux langages se fait d'abord dans la manière dont l'artiste se sert des recours formels de l'élaboration picturale et théâtrale. Quoique poursuivant ses propres exigences de réalisme et de vraisemblance dans la représentation, Rousseau parvient finalement à des résultats on ne peut plus inverses, justement quand l'essentiel est remplacé par le détail, la concision narrative par l'amoncellement descriptif, l'objectivité par la subjectivité. Ce qui indique, d'ailleurs, un trait majeur du travail du Douanier, autrement dit la distance entre l'intention et la réalisation, qui répond à juste terme par son originalité exemplaire. Du reste, il ne faut pas oublier que l'époque à laquelle Rousseau est actif, la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, spécialement dans le contexte de l'avant-garde, est le moment où se manifeste, plus que jamais peut-être, la loi de correspondance entre les arts, mise à jour par plusieurs artistes qui exerçaient parallèlement la peinture, la poésie ou le théâtre, tels Picasso, Satie, Cocteau. Une espèce de communion entre les œuvres conçues dans chaque domaine, et à l'intérieur d'un certain projet esthétique, n'admet donc aucun doute. Un examen plus approfondi de cette situation pourra enrichir notre réflexion.

Les éléments constitutifs du texte dramatique chez Rousseau sont indéniablement attachés aux formes qui déterminent l'organisation de son œuvre picturale. C'est ainsi par rapport à la construction de l'espace où les personnages sont situés, toujours associée à l'idée du « portrait-paysage », genre nouveau dont le peintre revendique l'invention. Non par hasard, l'éminent paysagiste Rousseau appelle les scènes qui introduisent une nouvelle représentation figurée du lieu ou se passe l'action à l'intérieur des actes des ses pièces de « tableaux ». Enlevé par l'imagination, il lui arrive d'ouvrir des perspectives qui dépassent souvent les possibilités scéniques, telle celle-ci issue de *La Vengeance d'une orpheline russe* : « On voit la ville de Cronstadt, un navire est à l'entrée du port sur lequel s'embarquent des voyageurs parmi lesquels se trouvent Sophie et Henri. Le bateau part pour la Belgique, le port est très animé »¹⁵. De même, dans la caractérisation des personnages, on voit toutes sortes de procédures qui rendent ses portraits si insolites et si troublants, comme le montre assez bien la description de Sophie dans le drame qu'on vient de citer : « Sophie arrive en costume d'été, les cheveux nattés, robe de percale bleue, broderie russe, le petit tablier, la tête découverte, tenant son chapeau bergère au bras dans lequel elle porte des fleurs »¹⁶. Description, d'ailleurs, étrangement proche du tableau que l'on connaît sous le titre *Jeune fille en rose*, peint autour de 1893-95.

En ce qui concerne le temps et le mouvement, le théâtre de Rousseau se

15 - Henri Rousseau, *La Vengeance d'une orpheline russe*, in: Yann Le Pichon (éd.), *Les écrits du Douanier Rousseau*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 181.

16 - Ibid., p. 163.



17 - Tzara, op. cit., p. 84.

18 - Ibid., p. 80

19 - Ibid., p. 81

20 -Ibid.

21 -Ibid.

révèle dans toute son originalité, ne paraissant dériver de rien d'antérieur. C'est le cas notamment du principe de la synthèse temporelle employé par l'auteur et qui n'appartient absolument pas au cadre dramatique conventionnel, où la succession des événements et des scènes, d'après Tzara, « à force de se vouloir logique, n'est plus sujette à la vraisemblance, telle qu'on l'entend d'habitude, mais en crée une nouvelle, transposée et plus nue¹⁷ ». La façon dont l'artiste travaille le temps est excentrique, faite de juxtapositions et d'accélération continues seulement comparables à la technique cinématographique, mais avant l'invention du cinéma. Dans le deuxième acte de *La Vengeance d'une orpheline russe*, par exemple, cette manipulation du temps est flagrante. Dans l'échange de billets entre Henri et Sophie, au cours duquel une vertigineuse séquence d'actions est précipitée, s'instaure une dimension temporelle suspendue, le lecteur ou le spectateur accompagnant simultanément la suite des faits, les réactions et contre-réactions des personnages, ainsi que les déplacements. Au problème de la progression du récit, essentiellement temporel et spatial, Rousseau offre une solution toute visuelle à travers le découpage des scènes (en forme de *predella* médiévale ou de bande cinématographique). Selon Tristan Tzara, l'idée est que cette coïncidence entre présent et passé, cette simultanéité ou cette « succession d'instantanés dans les pièces de théâtre de Rousseau »¹⁸, correspond à un même procédé de construction picturale chez lui.

La définition spatiale dans ses pièces n'est pas moins proche de son univers figuratif. C'est alors une « synthèse du mouvement »¹⁹, qui est associée au déplacement des personnages et à la vitesse de l'action. Dans le vaudeville *Une Visite à l'Exposition de 1889*, Rousseau fait parcourir la capitale en un temps record à la famille bretonne arrivée à Paris : « elle est tantôt à la Madeleine, aux Invalides, ou place de la République sans se soucier des exigences scéniques ni respecter les lois de la vraisemblance »²⁰, lois dont il modifie la structure, afin de capter le mouvement à l'instant où il se produit, de fixer les personnages dans une certaine attitude, un certain état, comme par ailleurs, dans ses tableaux, encore une fois à la manière d'un instantané (cette fois photographique). On retrouve ici l'analogie avec le cinéma : chaque « tableau » ou scène, chaque acte de ses pièces où le mouvement est fixé isolément se rapporterait aux « cadres » d'une bande cinématographique qui, les uns avec les autres, articulés en continuité, répondent à la progression du récit. Cette façon de traiter le mouvement, on la retrouve finalement dans des tableaux tels que *Un Centenaire de l'Indépendance* (1892) (fig. 2), *Les joueurs de football* (1908), *La carriole de M. Juniet* (1908), parmi d'autres « où l'événement est pris à l'état naissant, suspendu pour ainsi dire à un fait ultérieur »²¹.

Enfin, on voit que les affinités entre la peinture et l'écriture chez le Douanier dépassent les limites de l'abstraction poétique, ayant des rapports concrets au niveau fonctionnel de ses œuvres dans l'un ou l'autre langage.

Si le théâtre tire parti de la peinture dans la production de Rousseau, ses tableaux sont bénéficiés des effets dramatiques de même degré. La représentation scénique trouve, chez lui, un équivalent dans la représentation picturale, qui obéit aux mêmes règles descriptives et aux mêmes propositions fondamentales d'espace, de temps et de mouvement. Ses compositions peintes sont vraiment des scènes mises en tableaux, où il cherche d'autres possibilités de transmettre un certain effet dramatique. Cette relation établit une espèce de dramaturgie parallèle, par rapport à laquelle le peintre invente, dans l'espace plus restreint de ses toiles, un nouvel emplacement scénique. La peinture et le théâtre partent, d'ailleurs, de la même prémisse : la représentation, la suggestion d'une réalité visible ou imaginaire au moyen de l'organisation de ses éléments constitutifs respectifs.



Figura 1. Henri Rousseau, *Le lion ayant faim* (1905). Huile sur toile, 200 x 300 cm, Fondation Beyeler.

Plusieurs tableaux de Rousseau manifestent ce genre de correspondance et en particulier ceux de sujet exotique, tel que *Le lion ayant faim* (1905) (fig. 1), dont certains aspects sont incontestablement issus du plan dramatique.

Il s'agit ici d'un grand panneau représentant une scène de chasse avec un lion qui se précipite sur une antilope, tandis qu'une panthère et des oiseaux rapaces assistent au combat. Afin « d'augmenter la force expressive de l'image »²², le complément verbal ajouté au titre de l'œuvre fonctionne comme une didascalie, comprenant la description du décor et de l'action ainsi que l'indication scénique sur le jeu des « acteurs » :

22 - Christopher Green, « Souvenirs du Jardin des Plantes : rendre l'exotique étrange à nouveau », in : *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*. Traduction de l'anglais par Hélène Tronc. Catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, 15 mars-19 juin 2006. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 40.



ARTIGO E ENSAIO

23 - Catalogue de la 3e exposition, Salon d'Automne, Grand Palais des Champs-Élysées, 1905, p. 150, n° 1365.

Le lion, ayant faim, se jette sur l'Antilope, la dévore, la panthère attend avec anxiété le moment où, elle aussi, pourra en avoir sa part. Des oiseaux carnivores ont déchiqueté chacun un morceau de chair de dessus le pauvre animal versant un pleur ! Soleil couchant.²³

Dans ce sens, quoi dire d'un détail apparemment puéril tel « le pleur » que verse la pauvre proie, mais qui traduit en réalité la sagacité du peintre, dont l'intention est d'émouvoir le spectateur, faisant naître en lui (tout comme dans la tragédie grecque), la terreur et la compassion ? Quoi dire de ce détail, pour reprendre une fois encore le souvenir du cinéma, dont le Douanier pourrait revendiquer la technique, qui introduit un inédit effet de close-up ? C'est simplement la génialité de Rousseau mise en action, c'est sa clairvoyance vis-à-vis des possibilités de correspondance et d'association entre les langages artistiques.

Et parfois il va encore plus loin dans ses exploits, comme par exemple dans l'allégorie que l'on appelle *Un Centenaire de l'Indépendance*, que le Douanier présenta au Salon des Indépendants, et qui porte sur le cadre la légende suivante:

24 - Catalogue des œuvres exposées, Société des Artistes Indépendants, Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées), VIIIe exposition,

Le peuple danse autour des deux Républiques, celle de 1792 et celle de 1892 se donnant la main sur l'air de : Auprès de ma blonde, qu'il fait bon, fait bon, fait bon, etc.²⁴

Figura 2. Henri Rousseau, *Un Centenaire de l'Indépendance* (1892). Huile sur toile, 111 x 157 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Le rapport entre peinture et dramaturgie est ici peut-être plus grand que dans le tableau antérieur, puisque Rousseau, non satisfait de donner les indications scéniques des personnages et le contexte général de leur performance, va jusqu'à nous suggérer la mélodie spéciale qui accompagne l'image, c'est-à-dire la vieille chanson « Auprès de ma blonde ».

INFLUENCES ET CORRESPONDANCES

Or, même si les pièces de Rousseau, à cause des particularités de sa transmission et de son édition tardive, n'ont pas eu une influence concrète sur le théâtre moderne, cela en dépit des innovations qui les distinguent, on doit reconnaître chez lui un précurseur dans le genre non moins important qu'il en fut dans la peinture. Toujours sous la perspective de ce qui l'on pourrait décrire comme interférence d'un langage sur l'autre, au sens d'incidence, de rencontre de systèmes qui se renforcent au début du XX^e siècle, nombre d'éléments de l'œuvre théâtrale du Douanier se sont diffusés dans le contexte artistique de son temps et après, lorsque, bien sûr, ils ont été réinventés ou redécouverts. Il est facile d'identifier, par exemple, les notions d'action accélérée et de simultanéité, développées initialement par Rousseau, consolidant le travail de Robert Delaunay²⁵, dont l'idée de « simultanésisme » appliquée à la peinture devrait ouvrir une nouvelle voie dans les recherches plastiques d'avant-garde, y compris le Futurisme. D'autre part, les constructions par juxtaposition, collage et montage des différents éléments constitutifs des pièces de Rousseau annoncent déjà une expression qui plus tard allait nourrir le théâtre cubiste, dont, d'après Maurice Lemaître²⁶, il fut l'un des annonceurs. De même, cette œuvre, fondée sur une vision « enchantée » de la réalité, parfois onirique, caractéristique marquante de ses toiles, d'ailleurs, a frayé le chemin qui conduisit au théâtre Dada et surréaliste, comme l'a indiqué Henri Béhar dans l'étude qu'il consacra à ces deux mouvements²⁷. Ce qui fait de son travail dans le genre quelque chose de plus qu'une simple curiosité littéraire.

On n'aurait pas de peine à retrouver dans les pièces du Douanier, en les lisant sous une perspective historique, de vraies contributions pour l'histoire du théâtre moderne. Les aspects traités plus haut le montrent assez bien pour qu'on se charge d'en indiquer encore d'autres. « Peintre égaré au théâtre »²⁸, on reconnaît dans ses textes la même personnalité de l'artiste, c'est-à-dire « l'autodidacte qui est un travailleur opiniâtre, l'homme à qui manque la notion du temps et qui fait constamment chavirer le possible, instaurant l'impossible avec le plus grand naturel – ce qui donne à l'action et aux personnages une suavité de marionnettes:

25 - Que Delaunay ait bénéficié de l'amitié de Rousseau et qu'il ait subit l'influence de sa conception picturale n'est pas complètement exclus. Il suffit de voir les rapports entre les tableaux *La ville de Paris* (1910-12) et *L'équipe de Cardiff* (1912-13) et *Moi-même, portrait-paysage (détail du port)* (1890) et *Les joueurs de football* (1908). D'ailleurs, dans une lettre adressée à August Macke en 1913, parlant de la *Charmeuse de serpents* (1907), toile commandée par sa mère auprès de Rousseau par son intermédiaire, Delaunay écrit ces mots : « Rousseau, mon vieil ami, n'a-t-il pas dans la *Charmeuse*, selon sa volonté, distribué les étoiles dans le ciel ! Nous voyons jusqu'aux étoiles. Nous pouvons voir tout l'Univers Simultanique ». Lettre non datée reprise par Georges Bernier et Monique Schneider-Maunoury, Robert et Sonia Delaunay. *Naissance de l'art abstrait*, Paris, J.-C. Lattès, 1995, p. 122.

26 - Maurice Lemaître, « Le Douanier Rousseau et le théâtre cubiste », *Paris Théâtre*, « Henri Rousseau dit Le Douanier: La Vengeance d'une orpheline russe », 19^e année, n° 241, 1967, pp. 1-2 (Première bibliographie des auteurs cubistes).

27 - Henri Béhar, *Le théâtre Dada et Surréaliste. Nouvelle édition, revue et augmentée*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1979.

28 - Michel Corvin, « Subversions : de Jarry à Artaud », in : *Le Théâtre en France : du Moyen Âge à nos jours*, coll. « Encyclopédies D'Aujourd'hui », sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Préface d'Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1992, p. 833.



ARTIGO E ENSAIO

29 - Dora Vallier, Henri Rousseau, Paris, Flammarion, 1961, p. 68.

30 - Corvin, op. cit., p. 834.

31 - Ibid

32 - Béhar, op. cit., 1979, p. 105.

33 - Corvin, op. cit., p. 834

34 - Béhar, op. cit., 1979, p. 108.

[...] il écrit aussi sérieusement qu'il peint »²⁹. À une époque distinguée par les recherches formelles, Rousseau a bouleversé « les structures, les catégories, les moyens d'expression du théâtre », et, sans oublier Jarry, cet autre innovateur, son ami depuis 1894 et issu comme lui de Laval, il inaugure « inconsciemment un moment crucial de l'histoire du théâtre : la réflexion sur lui-même comme langage et comme genre »³⁰. Pour le langage, puisqu'on « est ramené, chez lui, à la matière verbale ; le langage perd toute transparence », et pour le genre, puisqu'il provoque « le retournement involontaire [des genres] dont les codes paraissaient inébranlables »³¹, genres dont il voulait bien suivre les conventions en les adoptant, tels le vaudeville, le drame et la comédie.

Finalement, c'est encore Henri Béhar qui nous donne la vision exacte de l'univers dramatique de Rousseau lorsqu'il déclare : « Rousseau veut donner une idée de la réalité, et c'est alors qu'il atteint à l'imaginaire. Il croit faire parler ses personnages comme parlent de vrais paysans, et il crée un dialogue délicieusement impossible. [...] À une époque où le théâtre se voulait psychologique, il écarte la psychologie pour nous montrer la vie de ses personnages telle qu'il la voit »³². L'auteur Rousseau, aussi bien que le peintre Rousseau, « obsédé par le transfert du réel sur la toile (d'où son attention passionnée au détail), [...] se livre à une transsubstantiation semblable » lorsqu'il est question d'écrire : « le tableau, au sens figuré et théâtral, devient tableau au sens concret et pictural »³³.

La découverte et surtout la lecture de l'œuvre théâtrale de Rousseau, à l'aube de ce siècle, nous fait revenir non seulement sur sa condition en tant que « artiste complet », mais aussi sur l'imaginaire d'un peintre poussé à la création littéraire. Le Douanier, reconnu personnage de rupture dans la peinture, le fut tout autant dans les Lettres, bien que pratiquées de manière bien plus fortuite. La compréhension des ses pièces est finalement un chemin parallèle qui conduit à une nouvelle compréhension de son art pictural, puisqu'elles ajoutent au discours déjà familier des ses tableaux une note intense et émouvante d'invention et de lyrisme qui est le correspondant littéraire de son style singulier. Et voilà pourquoi ces textes sont tellement importants : parce que c'est l'opportunité, unique alors, de voir en même temps l'artiste et l'auteur, d'observer comment sa sensibilité s'applique à ces deux langages.

On verra alors que le théâtre de Rousseau permet au lecteur (ou au spectateur) de pénétrer dans un monde intime et secret, peuplé de figures pleines de candeur, ayant cette « suavité de marionnettes » dont parle Dora Vallier, qui se promènent dans des paysages tels que le Douanier les peignait dans ses tableaux les plus poétiques. Ce théâtre, « fait de sensibilité, de pudeur, de bonté, de fraternité, poétique en tous lieux », nous fait, à son tour, « percevoir simplement les dimensions merveilleuses »³⁴ de notre réalité, en nous invitant à la contemplation

« du beau et du bien », but que l'artiste a poursuivi toute sa vie et dans toute son œuvre³⁵. En somme, c'est justement là que réside la magie de sa vision, capable d'éveiller l'émotion et les sentiments en chacun de ceux qui savent apprécier la simplicité et la sincérité.

35 - Dans la note biographique qu'il écrit en 1895, le peintre affirmait croire que « toute liberté de produire doit être laissée à l'initiateur dont la pensée s'élève dans le beau et le bien. » Transcription faite à partir du fac-similé du manuscrit autographe présent dans le livre de Julio E. Payró, *El Aduanero Rousseau*, Biblioteca Argentina de Arte, Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1944, p. 25.

RÉFÉRENCES

- ARNAUD, Noël (éd.). *Henri Rousseau*. Théâtre. Paris : Christian Bourgois, 1984
- BÉHAR, Henri. *Le théâtre Dada et Surréaliste*. Nouvelle édition, revue et augmentée. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 1979.
- BÉHAR, Henri. *Littératures*. Lausanne : L'Âge D'Homme, 1988.
- BERNIER, Georges ; SCHENEIDER-MAUNOURY, Monique. *Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l'art abstrait*. Paris : J.-C. Lattès, 1995.
- Catalogue de la 3e exposition. Salon d'Automne*. Grand Palais des Champs-Élysées, 1905.
- Catalogue des œuvres exposées. Société des Artistes Indépendants*. Pavillon de la Ville de Paris (Champs-Élysées). VIIIe exposition, 1892.
- CORVIN, Michel. « Subversions : de Jarry à Artaud ». In : *Le Théâtre en France : du Moyen Âge à nos jours*. Coll. « Encyclopédies D'Aujourd'hui », sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Préface d'Ariane Mnouchkine. Paris : Armand Colin, 1992, pp. 825-844.
- FÉNÉON, Félix (éd.). « Un vaudeville d'Henri Rousseau ». In : FÉNÉON, Félix et al. (dir.). *Bulletin de la vie artistique, illustré bi-mensuel*, 3e année, n° 8, 15 avril 1922, pp. 181-184 ; n° 9, 1er mai 1922, pp. 206-209.
- GREEN, Christopher. « Souvenirs du Jardin des Plantes : rendre l'exotique étrange à nouveau ». In : *Le Douanier Rousseau. Jungles à Paris*. Traduction de l'anglais par Hélène Tronc. Catalogue d'exposition. Galeries nationales du Grand Palais, 15 mars-19 juin 2006. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2006, pp. 31-49.
- IRESON, Nancy. « *Tristan Tzara and the plays of the Douanier Rousseau* ». *The Burlington Magazine*, vol. 146, n° 1218, 2004, pp. 616-621.
- LEMAÎTRE, Maurice. « Le Douanier Rousseau et le théâtre cubiste », Paris Théâtre, « Henri Rousseau dit Le Douanier: La Vengeance d'une orpheline russe », 19e année, n° 241, 1967, pp. 1-2.
- PICHON, Yann (éd.). « Théâtre complet ». In : *Les écrits du Douanier Rousseau*. Paris : CNRS éditions, 2010, pp. 37-74.
- PAYRÓ, Julio E. *El Aduanero Rousseau*. Biblioteca Argentina de Arte. Buenos Aires : Editorial Poseidon, 1944.
- ROUSSEAU, Henri. *Une Visite à l'Exposition de 1889*. Avec une préface de Tristan Tzara. Coll. « Écrits et documents de peintres », dirigée par Pierre Cailler. Genève : Pierre Cailler éditeur, 1947.
- ROUSSEAU, Henri. *La Vengeance d'une orpheline russe*. Coll. « Écrits et documents de peintres », dirigée par Pierre Cailler. Genève : Pierre Cailler éditeur, 1947.
- ROUSSEAU, Henri. *La Vengeance d'une orpheline russe*. In : LE PICHON, Yann (éd.). *Les écrits du Douanier Rousseau*. Paris : CNRS Éditions, 2010.
- SOUPAULT, Philippe. « La légende du Douanier Rousseau ». *L'Amour de l'art*, vol. 7, n° 10, octobre 1926, pp. 333-337.
- TZARA, Tristan (éd.). « La Vengeance d'une orpheline russe ». In : LÉVESQUE, Jacques-Henri ; CARNÉ, Olivier de (dir.). *Orbes, première série*, n° 2, printemps 1929, pp. 41-57 ; n° 3, printemps 1932, pp. 101-106 ; n° 4, hiver 1932-1933, pp. 49-67.
- TZARA, Tristan. « Préface ». In : LE PICHON, Yann (éd.). *Les écrits du Douanier Rousseau*. Paris : CNRS Éditions, 2010, pp. 77-91.
- VALLIER, Dora. *Henri Rousseau*. Paris : Flammarion, 1961.
- WILENSKI, R. H. *Modern French Painters*. New York : Raynal & Hitchcock, 1940.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.40

jan/jun 2019

e-ISSN:2179-8001.

Andrei Fernando Ferreira Lima

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, USP, São Paulo. Bacharel em Letras (2014) e Mestre (2016) pela Universidade de São Paulo.

ARTIGO E ENSAIO

Como citar: LIMA, Andrei Fernando Ferreira. Quelques aspects du théâtre d'Henri Rousseau. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2019; V24; N.40 e-85480 e-ISSN 2179-8001.
DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.85480>
