

également enrichi ma perception du sujet, montrant objectivement que le tableau vivant offrait la possibilité d’une exploration tridimensionnelle de la peinture et du pictural.

Sans pouvoir toutes et tous les nommer ici, je remercie les chercheuses et chercheurs qui ont échangé avec moi sur la question du tableau vivant, soit de manière informelle, soit en m’invitant à participer à des colloques, journées d’études, ouvrages collectifs, programmes de recherches.

L’équipe de recherche Littératures, Savoirs et Arts, dont je fais partie à l’université Gustave-Eiffel, m’a également accompagnée dans la réalisation de ce projet, par une participation financière, puis en me soutenant pour l’obtention d’un congé de recherche de six mois déterminant pour la finalisation du manuscrit. Ma reconnaissance s’adresse aussi aux étudiantes et étudiants de cette université et à leur intérêt pour ce sujet, sur lequel j’ai dispensé des cours qui m’ont permis d’affiner et de renouveler ma réflexion.

Je tiens enfin à remercier mes amies et amis, pour leurs encouragements et leurs conseils, au cours des différentes étapes qui ont mené au présent ouvrage.

Introduction

« Cette forme de spectacle a été peu étudiée, sans doute parce que personne n’en fait plus¹. » Ce constat que Roland Barthes livre dans les pages de *Sade, Fourier, Loyola*, au sujet du tableau vivant, ne saurait se vérifier aujourd’hui. En effet, cette forme que nous proposons ici d’aborder par l’histoire, l’esthétique, pour en étudier le renouveau, n’a cessé d’affirmer sa présence dans l’art, comme dans la société. À partir des années 1990, c’est ce qui avait au départ motivé cette recherche, il nous est apparu que le langage du tableau vivant était réinvesti dans des formes artistiques variées, comme la photographie, la vidéo, la performance. Certaines œuvres de Jeff Wall, Cindy Sherman, Bill Viola ou Vanessa Beecroft alimentaient notre hypothèse. Des expositions commençaient à être consacrées à la question. Orientée sur la performance : « CounterPoses : re-concevoir le tableau vivant », à Montréal, en 1998, suivie en 1999, d’une exposition sur la photographie du XIX^e siècle, « Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880) » au musée d’Orsay. Viendra ensuite une exposition explorant la validité du concept de tableau vivant dans la création contemporaine, en s’ancrant dans la photographie du XIX^e siècle. Intitulée « Tableaux vivants: Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video », l’exposition s’est tenue à la Kunsthalle de Vienne en 2002. Le tableau vivant n’était alors que peu étudié. Il existait alors principalement l’ouvrage de Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux vivants: Studies on some Trends of Theatrical Fashion (1770-1815)*², publié en anglais en 1967 et consacré à l’histoire du théâtre. Vint l’ouvrage de Birgit Jooss, *Lebende Bilder: Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*³, publié en allemand en 1999, autour du tableau vivant à l’époque de Johann Wolfgang von Goethe. En 2002, Bernard Vouilloux consacra un chapitre à l’histoire du tableau vivant jusqu’au XIX^e siècle, dans *Le Tableau vivant : Phryné, l’orateur et le peintre*. Notre thèse, soutenue en 2011, s’inscrira dans les pas de ces premiers travaux, ambitionnant de compléter et poursuivre ces recherches, dans le champ de l’histoire de l’art, jusqu’aux œuvres contemporaines. Horst Bredekamp, dans son

1. Barthes 1971, p. 158.
2. Un chapitre avait été consacré auparavant aux tableaux vivants à la Renaissance, dans l’ouvrage de George R. Kernodle, voir Kernodle 1944.
3. Citons également, sur la Renaissance italienne, Helas 1999 et plus tôt Altick 1978.

ouvrage *Théorie de l'acte d'image*⁴, consacrera également un chapitre au tableau vivant, interprété comme une modalité de vivification des images. Plusieurs manifestations scientifiques ont en outre reconnu le tableau vivant comme objet d'étude. En France, citons le colloque « Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène », qui s'est tenu à Toulouse en 2010 et a donné lieu à une publication⁵, et le programme de recherche, en 2011-2012, « Le tableau vivant ou l'image performée. Sources, méthodes, enjeux », qui s'est également soldé par une publication : *Le Tableau vivant ou l'image performée*⁶, en 2014. Plus récemment, en 2019, la revue canadienne *Racar* a consacré un numéro au tableau vivant, *Stay still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant*⁷. L'ensemble de ces travaux, auxquels nous avons souvent contribué, participent de l'avancement des connaissances sur le tableau vivant, à mesure que l'art comme la société inscrivent encore davantage cette pratique, sous une forme littérale ou détournée, dans leurs champs. Des artistes contemporains, comme Adad Hannah ou Luigi Presicce, pour n'en citer que deux, investissent directement le langage du tableau vivant dans leurs productions artistiques. Durant les différents confinements résultant de la pandémie de COVID-19, en 2020, une initiative privée, #ArtEnQuarantaine, est relayée par les musées, avec un premier lieu, #GettyMuseum, suivi d'autres institutions artistiques, pour inviter le public, alors empêché d'aller voir les œuvres, de les reproduire chez eux. Le tableau vivant s'invite alors dans les intérieurs, renouant avec les vertus éducatives qu'il avait au milieu du XVIII^e siècle. Que nous apprend le succès de cette entreprise ? Doit-on considérer qu'elle participe à l'instrumentalisation de la culture par le divertissement ou peut-on penser qu'elle fournit l'expérience d'une connaissance physique des images ? Dans des sociétés submergées par l'image, peut-on y voir une tentative de réappropriation du réel ou, au contraire, une surenchère du simulacre sur le simulacre ? L'objet de cette étude ne sera pas de répondre directement à cet enjeu sociologique, mais d'établir comment le tableau vivant peut intéresser notre présent et participer d'un renouveau du langage artistique, en prise avec les enjeux esthétiques contemporains. S'il se fonde sur la reproduction, d'une œuvre ou plus généralement d'une image concrète ou mentale, le tableau vivant relève d'un fantasme d'animation. Nous l'inscrirons par conséquent dans la

4. Bredekamp 2015 (2007).
5. Buignet et Ryckner 2012.
6. Ramos 2014b.
7. *Racar* 2019.

lignée des simulacres, dont le mythe fondateur est celui de Pygmalion⁸. Le récit du sculpteur, dont la sculpture se fait chair, vivante et palpable, renferme le principal fantasme sur lequel repose le tableau vivant, celui de voir l'œuvre s'incarner dans le réel⁹. À ce titre, le tableau vivant participe souvent, nous le verrons, de la vision, de l'apparition. Plusieurs exemples l'attestent, le tableau vivant ouvre un espace entre réel et illusion, rêve et réalité, éveillant ce qu'Honoré de Balzac décrit comme une « sensation magique¹⁰ ». Plus que la reproduction, le tableau vivant se fonde sur la ressemblance et, de ce point de vue, s'inscrit dans la lignée des simulacres, qui trahissent ou détournent les principes de la mimésis. En conséquence, nous le verrons souvent, le tableau vivant trouble la perception et l'érotise parfois. Le corps y joue un rôle central, et sa présence, réelle, peut détourner des objectifs, qu'ils soient artistiques, pieux ou éducatifs. L'entreprise du tableau vivant revient souvent à trahir ce à quoi elle se proposait d'aboutir : la reproduction de la vie des images, par la vie réelle. On se souvient de l'épisode décrit par Henrich von Kleist dans le texte *Sur le théâtre de marionnettes*. Un jeune homme, sortant d'une baignade, surprend son reflet dans un miroir et s'aperçoit qu'il a reproduit, au hasard de la grâce de ses mouvements, la pose de la célèbre sculpture antique *Le Tireur d'épine*. Il en fait part à son ami, qui tout en ayant surpris la même attitude, préfère dissimuler en lui répliquant « qu'il devait avoir des visions¹¹ ! ». Pour démontrer le contraire, le jeune homme réitère la pose à plusieurs reprises, n'aboutissant alors qu'à une piètre caricature de la sculpture :

« Contrarié, il souleva le pied une troisième, une quatrième fois, il le souleva bien encore dix fois : en vain ! Il était incapable de reproduire le même mouvement – que dis-je ? les mouvements qu'il faisait avaient quelque chose de si comique que j'avais peine à retenir mon rire¹². »

Ce paragraphe nous instruit sur les difficultés que présente le tableau vivant dès lors qu'il est intentionnel. Il conviendra de compenser la perte de la grâce du mouvement par d'autres éléments à même de rejouer

8. « Le simulacre dispose d'un véritable mythe fondateur – le mythe de Pygmalion – dont les répercussions parcourent l'histoire de la représentation. », Stoichita 2008 (2006), p. 11.
9. Jean-Claude Lebensztejn, dans son *Pygmalion*, au chapitre « Automates » consacré aux tableaux vivants, évoque le « fantasme de la création devenue vivante » : « l'usage des tableaux vivants et des statues animées reflète et actualise ce fantasme », Lebensztejn 2009, p. 44-45.
10. Balzac 1976 (1830), p. 1058.
11. Kleist 2003 (1810), p. 17.
12. Kleist 2003 (1810), p. 17.

le suspens de l'instant de l'œuvre d'art. La musique, l'éclairage, les costumes, la tension induite dans le geste en suspens seront autant de suppléments en mesure d'encadrer et de sublimer la reconstitution par la pose. À moins que la pose elle-même s'exerce à retrouver la grâce, dans l'espace d'un geste implicitement dansé. C'est l'objet du duo d'artistes Prinz Gholam, par exemple, qui exploitent aujourd'hui la pratique du tableau vivant dans leurs œuvres. Nous ne les évoquerons pas dans le présent volume, à l'instar d'un grand nombre d'artistes qui auraient pu illustrer notre propos. L'objectif de cet ouvrage n'est pas celui de l'exhaustivité, ni même de l'exposition ou de la découverte de certaines œuvres contemporaines. Il relève davantage de leur mise en perspective, en se fondant sur l'histoire du tableau vivant, articulée à une réflexion sur son esthétique. En dépit de la nature intrinsèquement intermédiaire du sujet, nous n'aborderons pas non plus le cinéma, qui pourtant fournit des exemples, parmi les plus artistiques, d'utilisation du tableau vivant. Pensons à Jean-Luc Godard, avec *Passion* (1982) ou Pier Paolo Pasolini avec *La Ricotta* (1963). Le tableau vivant au cinéma serait l'objet d'une étude à part entière. Nous ferons une incursion dans ce domaine, par l'entremise de Raúl Ruiz et Pierre Zucca, en lien avec l'univers entièrement habité par le tableau vivant de Pierre Klossowski. Lui-même, évoquant le divertissement tel qu'il pouvait se pratiquer sous le Second Empire, exposera qu'au-delà de l'inversion proposée par le tableau vivant, une « imitation de l'art par la vie », ce point n'était au fond qu'un prétexte : « L'émotion recherchée était celle de la vie se donnant en spectacle à elle-même : de la vie demeurant en suspens¹³... » C'est en effet dans le suspens reproduisant l'instant unique du tableau peint que se jouent l'intrigue, l'intensité, autant que l'intérêt du tableau vivant. Les modalités de mise en scène de ce suspens sont diverses. Il est souvent exprimé dans la tension du geste, comme dans la peinture de Jacques-Louis David ou dans les tableaux photographiques de Wall, pour reprendre la polarité de notre titre. Mais il peut aussi s'exposer dans une condensation temporelle, ce temps « engorgé¹⁴ » de la photographie évoqué par Barthes, mis en abyme dans les figures de belles endormies de la photographie de l'époque victorienne. Inversement, la tension de l'instant peint peut s'explorer dans un temps étiré, comme dans les *Passions* de Viola. Dans ce suspens, on le verra aussi, le tableau vivant rejoint toutes les formes traduisant un aspect figé du vivant, la figure de cire, l'automate, la statuaire, la vanité. C'est là une des contradictions

13. Klossowski 1959, p. 16.

14. Barthes 1980, p. 142.

du tableau vivant, lequel, nous le verrons, se manifeste toujours dans l'entre-deux d'une indistinction entre deux registres opposés, l'imaginaire et le réel, le vivant et le non-vivant, l'immobilité et le mouvement, l'instant et l'éternité, le trivial et l'idéal. La locution elle-même touche à l'oxymore, en réunissant contradictoirement deux termes de nature opposée : l'objet inanimé du tableau et le vivant comme modalité de sa manifestation. Dès lors qu'un tableau devient vivant, il cesse d'être un tableau. Certes, un « acte d'image intrinsèque¹⁵ », comme l'explique Bredekamp, peut ressortir de la « puissance de la forme agencée en tant que forme¹⁶ », et l'impression de vie d'un tableau peint peut naître de sa contemplation. Mais de son point de vue justement, le tableau vivant se décale en « acte d'image schématique¹⁷ », reproduisant extérieurement, par « la composition corporelle¹⁸ », la vie supposée de l'œuvre d'art. Un autre conflit se loge par conséquent dans l'expression du tableau vivant, celui de la vie figurée et de la vie réelle. À côté de l'oxymore, la formule revêt, comme l'a souligné Klossowski, une dimension tautologique : « Parler de *tableau vivant* à propos de tableau, voilà qui semble tautologique ! N'y a-t-il pas toujours *tableau vivant* au préalable, là où il y a tableau¹⁹ ? » De fait, tout un pan de notre étude est constitué de tableaux vivants d'avant le tableau, de poses d'atelier, de visions anticipatrices ou encore de tableaux donnant l'impression d'avoir pour modèle des tableaux vivants. Dans cet ouvrage, l'art et le vivant sont placés dans un rapport de réciprocité permanente. C'est à cet endroit que le simulacre refait surface, dans la répétition et le détournement, dans le retournement spectral du vivant dans l'apparence, dans la trahison de l'imitation. Si le tableau vivant rejoint notre contemporanéité, c'est qu'il met en jeu une illusion stéréoscopique, entre le relief et le plat, qui s'accorde avec l'expérience de déréalisation engendrée par le simulacre dans les sociétés postmodernes : « De ce fait, le monde perd momentanément sa profondeur et menace de devenir une surface polie, une illusion stéréoscopique, un afflux d'images filmiques dépourvu de densité. Mais s'agit-il ici d'une expérience terrifiante ou enivrante²⁰ ? », écrit Fredric Jameson. Goethe avait déjà soulevé cette question au sujet des spectacles de tableaux vivants : « L'on se croyait vraiment dans un autre monde, si ce n'est que la présence du réel, substitué à l'apparence, produisait

15. Bredekamp 2015 (2007), p. 45.

16. Bredekamp 2015 (2007), p. 45.

17. Bredekamp 2015 (2007), p. 45 et le chapitre III « L'acte d'image schématique : le vivant de l'image ».

18. Bredekamp 2015 (2007), p. 45.

19. Klossowski 1959, p. 15.

20. Jameson 2007 (1991), p. 76-77.

une sorte d'impression d'angoisse²¹.» Les pratiques contemporaines exploitent l'effet déréalisant du tableau vivant, tout comme ses propriétés intermédiales, inscrivant au sein d'une même œuvre un dialogue entre image peinte, théâtrale, photographique, cinématographique, littéraire, «*arts dioptriques*²²» selon Barthes. L'émergence du tableau vivant comme spectacle à part entière, ou intégré à une représentation théâtrale au milieu du XVIII^e siècle, s'articule, nous le verrons, à celle du tableau comme dispositif de représentation. Établie par Denis Diderot, cette conception du tableau se fonde sur une intermédialité entre théâtre et peinture. Elle élabore un modèle de représentation que d'autres arts sont à même de réinvestir, en tirant justement parti de cette propriété intermédiaire du tableau : entre plusieurs arts. Le tableau vivant est par conséquent un instrument de théâtralité, entendue au sens moderniste du terme, pour ceux qui interprètent ce mélange des genres comme un péril, mais aussi au sens littéral de théâtralité, à savoir ce qui se rapporte à l'utilisation des caractéristiques propres au théâtre. C'est également à ce titre que le tableau vivant nous a intéressée, comme instrument critique, permettant d'interroger les rapports entre arts visuels et théâtre, mais aussi comme moyen de questionner plusieurs formes d'arts, peinture, dessin, photographie, vidéo, à la lumière de ces liens. Les trois premiers chapitres seront orientés vers l'histoire du tableau vivant depuis le milieu du XVIII^e siècle jusqu'à l'aube du XX^e siècle, en explorant les modalités du genre théâtral, de la pratique mondaine, ainsi que de son devenir photographique. Les quatre chapitres suivants déclineront les utilisations comme les détournements du tableau vivant dans la création contemporaine, dans l'espace de la photographie, de la vidéo et de la performance. Klossowski comme Antonin Artaud occuperont, dans ce cadre, une place à part. Le premier nous permettra d'approfondir les liens du tableau vivant avec le simulacre et le second d'explorer la voie d'une transgression de l'illusion, qui devient effective dans la performance à partir des années 1960. Ce point nous engagera à préciser les contours et les conditions d'une esthétique contemporaine du tableau vivant.

21. Goethe 1980 (1809), p. 212.

22. Barthes 1973, p. 87.