

Tableau vivant et postmodernité : quelles affinités ?

Carole Halimi

Volume 44, numéro 2, 2019

Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant
Stay Still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1068315ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1068315ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Halimi, C. (2019). Tableau vivant et postmodernité : quelles affinités ? *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 44(2), 19–30.
<https://doi.org/10.7202/1068315ar>

Résumé de l'article

This article investigates the relationship of the tableau vivant to modernism and postmodernism and examines how the aesthetic characteristics mobilized by the tableau vivant disrupt the logic of modernism. In the nineteenth century, the tableau vivant, because of its intrinsic intermediality, was seen as overly theatrical and was thus relegated to the antechamber of photographic modernity, as a practice that discredited the seriousness of a medium in need of legitimization. By 1964, however, Robert Morris used the tableau vivant as an instrument to critique modernism in his work *Site*. Postmodernist artists explored the tableau vivant still further and used it repeatedly in photography, video, and performance. This article examines how Luigi Ontani, Cindy Sherman, and Yasumasa Morimura adopt the tableau vivant as an interface that allows them to physically manipulate representations of Western society in order to critique its values and codes.

Tableau vivant et postmodernité: quelles affinités?

Carole Halimi

This article investigates the relationship of the tableau vivant to modernism and postmodernism and examines how the aesthetic characteristics mobilized by the tableau vivant disrupt the logic of modernism. In the nineteenth century, the tableau vivant, because of its intrinsic intermediality, was seen as overly theatrical and was thus relegated to the antechamber of photographic modernity, as a practice that discredited the seriousness of a medium in need of legitimization. By 1964, however, Robert Morris used the tableau vivant as an instrument to critique modernism in his work *Site*. Post-modernist artists explored the tableau vivant still further and used it repeatedly in photography, video, and performance. This article examines how Luigi Ontani, Cindy Sherman, and Yasumasa Morimura adopt the tableau vivant as an interface that allows them to physically manipulate representations of Western society in order to critique its values and codes.

Carole Halimi Université Paris-Est, LISAA (EA 4120), UPEMLV, F-77454, Marne-la-Vallée, France. Ancienne pensionnaire de l'Académie de France à Rome—Villa Médicis. —Carole.Halimi@u-pem.fr

Si le tableau vivant existe en tant que pratique mondaine, éducative, théâtrale, essentiellement depuis le milieu du XVIII^e siècle et trouve des antécédents dans les mystères du Moyen Âge ou encore dans les cérémonies destinées à encadrer et illustrer la liturgie chrétienne, force est de constater qu'il rencontre, dans notre époque contemporaine et dans les œuvres artistiques récentes, plus spécifiquement à partir des années 1980, une forme de renouveau. Pratique intrinsèquement intermédiaire, le tableau vivant valorise le simulacre, l'hybridité, la spectralité.¹ Goethe en son temps, avait déjà souligné comment les spectacles de tableaux vivants rendaient difficile la distinction entre le réel et l'illusion, jusqu'à produire chez leur spectateur ce qu'il désigne comme une «impression d'angoisse». ² L'effet produit par les tableaux vivants peut renouer de fait, avec le concept freudien d'inquiétante étrangeté, d'où l'affinité de la pratique avec celle du portrait en cire ou tout autre artefact imitant l'humain. En reproduisant l'œuvre d'art, le corps conduit à l'immobilité, brouille la frontière entre vivant et non vivant. On reprochait d'ailleurs à Goethe son goût pour ce divertissement de «morts-vivants». ³ Zola de son côté, dans son roman *La Curée* en 1871, avait tiré parti de cette alliance paradoxale du mort et du vif dans le tableau vivant, pour en faire la métaphore creuse de la vanité de la bourgeoisie parvenue du Second Empire. ⁴

Au-delà du mort et du vif, la confusion s'opère entre de nombreux registres, le grand art et le divertissement, le sacré et le profane, le noble et le trivial. Mais c'est aussi différents médiums que réunit souvent le tableau vivant. Le théâtre par exemple, commence par s'hybrider avec la peinture dans les tableaux vivants du XVIII^e siècle, pour s'unir à la photographie dans ceux du XIX^e siècle et pour finir de nos jours par fusionner avec la vidéo, dans des œuvres comme la série *The Passions* de Bill Viola (2003). À ce titre, on peut considérer que le tableau vivant trouve justement à s'épanouir dans ce que le théoricien de l'art Michael Fried a nommé «*theatricality*» et qui désigne au sens le plus strict pour lui, «ce qui se situe *entre* les formes d'art». ⁵ C'est ouvertement dans cet espace de ce qui est «entre», dans cette intermédialité, qu'opère l'esthétique du tableau vivant. Il en résulte souvent une proximité dérangement avec les mauvais genres, les styles compromis, le mauvais goût, le kitsch.

L'objet de cette étude sera par conséquent d'examiner comment cette propriété d'inhérente hybridité a conduit le tableau vivant à s'inscrire dans l'espace refoulé de la modernité et comment, tout au contraire, la postmodernité constitue pour le tableau vivant un espace fécond de renouveau. Une

1. L'articulation du tableau vivant à ces notions est argumentée dans ma thèse de doctorat. Voir Carole Halimi, *Le Tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (xx^e–xxi^e siècles)*, thèse de doctorat, Université de Paris 1—Panthéon-Sorbonne, 2011.

2. Johann Wolfgang von Goethe, *Les Affinités électives* [*Die Wahlverwandschaften* (1809)], trad. Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1980, p. 212.

3. Compte-rendu sur les Affinités, dans *Allgemeine Literatur-Zeitung*, n° 1, 1810, cité par Kirsten Gram Holström, *Monodrama, attitudes, tableaux vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770–1815*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1967, p. 216–217.

4. Voir Halimi, *op. cit.*, p. 148–156.

5. Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, vol. 5, n° 10, été 1967, trad. Claude Gintz, *Artstudio*, n° 6, automne 1987, p. 24.

6. Clement Greenberg, «Avant-garde et kitsch» (1939) dans *Art et culture, essais critiques* (1961), trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988.

7. La comtesse de Boigne a participé lorsqu'elle était enfant, à un spectacle d'attitudes donné par Lady Hamilton. Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, 1^{re} éd. 1907–1908, Paris, Mercure de France, 1986, t. 1, p. 107–108.

8. Voir Halimi, *op. cit.*, p. 82–106.

9. Michel Foucault, «La peinture photographique», *Fromanger, le désir est partout*, Galerie Jeanne Bucher, février 1975, n. p. Je remercie Michel Poivert pour m'avoir indiqué cet article.

10. «Comment le photographe pourra-t-il obtenir des images vraiment belles avec les Vénus et les Saintes de carrefours? [...] Nous savons avec quelle merveilleuse perfection les instruments photographiques expriment les plus délicates nuances de la réalité; nous savons qu'ils montreront l'acteur où nous avons cru mettre l'homme, l'action théâtrale où nous avons tenté de placer l'action naturelle». André Adolphe Eugène Disdéri, *L'Art de la photographie*, Paris, 1862, p. 304.

11. Lettre de Goethe à Heinrich Meyer du 9 février 1813, dans *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*, vol. 2, n° 386, 1917–1932, p. 323–324: «Zwitterwesen zwischen der Malherlei und dem Theater», cité par Julie Ramos, «Affinités électives du tableau et du vivant. Une ouverture dans les pas de Goethe», dans Julie Ramos avec la collaboration de Léonard Pouy, dir., *Le tableau vivant*

première partie sera consacrée à l'incursion du tableau vivant, vécue comme un péril dans la photographie du xix^e siècle. Il sera ensuite question de la critique du modernisme opérée dans *Site* de Robert Morris (1964) au moyen du tableau vivant. Enfin, certaines œuvres de Luigi Ontani, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura seront mises en relation avec une critique postmoderne s'effectuant là aussi par le tableau vivant.

Le tableau vivant dans l'antichambre de la modernité

Dans son expression la plus radicale, la modernité devient modernisme. Ce processus décrit par Clement Greenberg repose, rappelons-le, sur une nécessaire distinction entre les arts, exercée sur la base d'une opération critique engagée par chaque art, vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de ce qui pour Greenberg s'oppose à l'art et le menace, à savoir le kitsch.⁶ Or, le tableau vivant, quand il ne fait pas un usage délibéré du kitsch, en présente toujours le risque. La comtesse de Boigne, dans ses mémoires, déclarait déjà au sujet des *Attitudes* de la fameuse Lady Hamilton, qui s'exerçait, à la fin du xviii^e siècle, à imiter par la pose les chefs-d'œuvre et figures de la mythologie antique: «C'est une de ces choses où il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule». ⁷ Toujours à la fin du xviii^e siècle, les toiles néo-classiques de David donnent lieu à des tableaux vivants théâtraux durant lesquels les acteurs imitent à un moment donné de la pièce l'image peinte par le grand maître, tantôt en signe d'hommage, en vue d'intensifier la dimension tragique de la pièce, tantôt dans un but ouvertement parodique.⁸

Par la suite, quand le tableau vivant investit la photographie au xix^e siècle, il est aussi accusé de travestir l'essence même du médium, dont l'ambition est déjà perçue comme celle de la captation d'un ici et d'un maintenant. Les mises en scène historiques et grandiloquentes des tableaux vivants photographiques, souvent effectuées sur le modèle de la peinture d'histoire, viennent contredire cette captation du présent et génèrent une nouvelle hybridation entre théâtre, peinture et photographie cette fois. C'est alors le temps de ce que Michel Foucault a nommé «le bel hermaphrodite du cliché et de la toile, l'image androgyne»,⁹ une période où le médium photographique entre dans une phase d'hybridation que lui autorisent ses contours encore incertains. La peinture, le théâtre, la littérature s'unissent à la photographie pour composer cette image «hermaphrodite» qui trouve très vite des détracteurs en nombre suffisant pour se retrouver reléguée au second plan. Le photographe Eugène Disdéri (1819–1889) entre autres, dénonce «l'action théâtrale» quand la photographie doit véhiculer selon lui «l'action naturelle». ¹⁰ Rien d'étonnant à ce que cette période de l'histoire de la photographie soit en revanche un moment de renouveau pour le tableau vivant, qui était déjà qualifié par Goethe «d'hermaphrodite entre peinture et théâtre». ¹¹ Comme le rappelle Foucault, en ces années 1860–1880, il est fréquent de «Composer un tableau vivant à partir d'un livre, d'un poème, d'une légende, et le photographe pour en faire l'équivalent d'une gravure illustrant un livre: ainsi William Lake Price photographiait Don Quichotte et Robinson Crusoë; J.M. Cameron répondait à Gustave Doré en illustrant Tennyson et en prenant un cliché du roi Arthur». ¹² Le tableau vivant devient un relais dans cette migration des images, de la littérature à la gravure en passant par la photographie. Au cœur

de cette opération de travestissement des images, la photographie s'ouvre au théâtre, mais plus encore à la théâtralité, au sens d'une œuvre reposant délibérément sur l'effet produit sur le spectateur.

Le photographe écossais Oscar Gustave Rejlander (1813–1875) se révèle maître en la matière, ne dissimulant rien de la facticité de ses compositions photographiques, souvent très inspirées de la peinture. *La Tête de saint Jean-Baptiste sur un plateau* (1856), *L'artiste présente le soldat volontaire O.G.R* (vers 1871) ou encore *Judith et Holopherne* (1856–1857), pour ne prendre que ces exemples, sont des images dont le caractère trompeur engage un jeu avec le spectateur. Rejlander tout en masquant le truquage, le célèbre et s'en amuse, prenant le spectateur à témoin. La photographie est ouvertement un spectacle dont l'objectif est moins une captation du réel qu'un jeu avec les apparences.¹³

C'est bien ici l'inverse de ce que la filiation moderniste attendra d'elle, pour en faire un art en mesure de se distinguer de son aîné et rivale, la peinture. Disdéri l'affirmera, «La photographie n'est pas la peinture»¹⁴ et il est vain de vouloir en reproduire les effets ou en imiter les sujets, tout particulièrement en matière de scènes de genre et de scènes historiques. Le photographe qui agirait de la sorte «[...] n'obtiendrait que de ridicules simulacres».¹⁵ Il est intéressant de noter que Disdéri désigne déjà ces photographies effectuées sur le mode du tableau vivant par un terme qui peut sembler étonnamment contemporain, celui de «simulacre». Certes, le simulacre n'est pas une notion nouvelle sur le plan philosophique, mais les théories qui l'ont revisité, de Deleuze à Baudrillard, en ont fait une notion familière du monde contemporain et de la postmodernité. Employé par Disdéri, le simulacre s'applique autant à la théâtralisation de la photographie qu'à cet objectif pour lui entièrement vain, celui d'imiter la peinture. Loin d'être une valeur positive, le simulacre est aux yeux de Disdéri, un péril mettant en danger les valeurs de l'art qu'il place de son côté dans: «cette unité et cette harmonie naturelle qui seules expriment la vie».¹⁶ L'hybridité de ces photographies imitant le tableau vivant, que l'on peut qualifier de tableaux vivants photographiques,¹⁷ détruit non seulement l'unité harmonique de l'œuvre d'art, mais aussi le sentiment du vrai, faisant sombrer les productions dans le théâtral et la facticité. Plus la photographie sortira de son stade intermédiaire et affirmera sa spécificité à l'égard de la peinture et des autres arts, plus le tableau vivant photographique sera mis à l'écart. Foucault rappelle comment ce stade intermédiaire de la photographie s'est trouvé refoulé par la tradition moderniste en train de s'affirmer: «Broutilles, mauvais goût d'amateur, jeux de salon ou de famille? Oui et non. Il y a eu, vers les années 1860–1900, ouverte à tous, une pratique commune de l'image, aux confins de la peinture et de la photographie; les codes puritains de l'art l'ont désavouée au xx^e».¹⁸

Ce moment autrement qualifié par Foucault de «frénésie neuve des images»¹⁹ correspond à ce que l'on appellerait aujourd'hui un «pictorial turn»,²⁰ pour reprendre le concept de W.J.T. Mitchell. C'est un moment où de nouveaux moyens de produire des images engendrent à la fois un déferlement de nouvelles images, mais encore une défiance à leur égard, par incapacité à les saisir, à les ordonner. C'est dans un tel espace que s'effectue le premier renouveau du tableau vivant, sous sa forme photographique, au xix^e siècle. On peut en ce sens, s'interroger sur le phénomène actuel de retour

ou l'image performée, Paris, Institut national d'histoire de l'art et Mare & Martin, 2014, p. 13.

12. Foucault, *op. cit.*, n. p.

13. Sur Rejlander, voir Lori Pauli, *Oscar G. Rejlander: artiste photographe*, catalogue d'exposition, Ottawa, Institut canadien de la photographie du Musée des beaux-arts du Canada, 5 continents éditions, 2018.

14. Disdéri, *op. cit.*, p. 295.

15. *Ibid.*, p. 301.

16. *Ibid.*, p. 299.

17. Je distingue dans ma thèse le tableau vivant photographié, du tableau vivant photographique. Tandis que le premier mode relève de la prise de vue photographiée lors de spectacles donnés de tableaux vivants par exemple, la deuxième manière relève d'un effet produit par l'image, celle-ci pouvant ressembler à un tableau vivant, sans qu'en amont aucun tableau vivant n'ait été réalisé. C'est le cas au xix^e siècle, des photographies de Rejlander ou d'Henry Peach Robinson obtenues au moyen du «combine printing». À noter toutefois qu'un tableau vivant photographié devient également photographique dès lors qu'il intègre les partis pris du photographe et témoigne d'une remédiation artistique dans le médium photographique. La photographie mise en scène forme une catégorie encore différente qui peut inclure les deux catégories précédentes, mais qui les excède dans la mesure où la différence du tableau vivant aucune référence à une image, matérielle ou mentale n'est mise en jeu.

18. Foucault, *op. cit.*, n. p.

19. *Ibid.*, n. p.

20. W.J.T. Mitchell, *Iconologie, image, texte, idéologie* (1986), trad. Maxime Boïdy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. «Penser/Croiser», 2009, p. 18–20.

d'une esthétique du tableau vivant, sous une forme artistique, publicitaire ou ludique, à une époque où la technologie numérique nous engage à vivre un nouveau «pictorial turn».²¹

Parmi ces photographies composées en «pseudo-tableaux»²² et rejetées pour les mêmes raisons, on peut compter en premier lieu *The Two Ways of Life* (1857) de Rejlander. Cette photographie s'est à l'époque attiré les foudres de la critique au point d'être bannie des murs de la Société de Photographie écossaise d'Édimbourg. Aux yeux des contemporains, la photographie de Rejlander péchait paradoxalement par un excès de vérisme combiné à un excès d'artificialité. Ce caractère composite, hybride, qui fait aujourd'hui tout l'intérêt de cette photographie aux yeux des artistes contemporains, était alors décrié. Le photographe Thomas Sutton (1819–1875) dénonçait tout à la fois l'inconvenance «d'exposer en public des photographies de prostituées nues, dans toute la vérité de leur chair et la minutie des détails»,²³ en se référant aux nus féminins du premier plan, mais il abhorrait tout autant la facticité de la méthode de Rejlander: «Vous pouvez choisir une belle jeune femme, l'envelopper avec art dans une couverture, lui faire prendre une pose voluptueuse, arranger délicatement ses doigts effilés et l'appeler "l'Été", mais c'est peine perdue, Mr Rejlander: cette jeune femme n'est pas l'Été. Il apparaît même fort évident qu'elle s'appelle Jane Brown ou Sophia Smith, que la draperie n'est qu'une couverture [...]».²⁴

La tendance au tableau vivant photographique ne séduit pas davantage en France, où Baudelaire, dès le salon de 1859, décrit «d'étranges abominations» en cette photographie allégorique et historique imitant la peinture, «[...] groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval [...]».²⁵ Le tableau vivant photographique, à l'instar du tableau vivant théâtral joué par des interprètes amateurs, fait souvent ressurgir un «carnaval de contradictions»,²⁶ pour reprendre l'expression employée par Roland Barthes au sujet des tableaux vivants photographiques que le baron Wilhelm von Gloeden (1856–1936) compose avec ses cortèges de jeunes garçons au début du XX^e siècle, aux abords de sa villa de Taormina.²⁷ Barthes soulignera d'ailleurs dans l'article qu'il consacre aux photographies du baron: «Est-ce qu'il est "camp", ce baron von Gloeden? Revu par Warhol, peut-être; mais, en soi, il est surtout "kitsch". Le kitsch implique en effet la reconnaissance d'une haute valeur esthétique, mais ajoute que ce goût peut être mauvais, et que de cette contradiction naît un monstre fascinant».²⁸

À l'instar du kitsch, et parce qu'il le mobilise en partie, le tableau vivant opère lui aussi en monstre fascinant. C'est en vertu de son caractère composite et hybride qu'il s'est trouvé revisité dans l'esthétique postmoderne qui joue avec l'hétérogénéité des époques, des genres artistiques et sexuels ou encore des catégories esthétiques. Ainsi, le tableau vivant peut devenir un outil pour formuler une critique mettant en défaut la logique puriste du modernisme.

Site de Robert Morris: une critique du modernisme

Cela n'est sans doute par un hasard, si Robert Morris a introduit un tableau vivant dans la structure homogène de sa danse-performance *Site | voir première de couverture* | exécutée la première fois en 1964, au Surplus Dance

21. De fait, certains photographes contemporains, comme Jeff Wall, ont eux-mêmes constaté comment l'usage des technologies numériques en photographie permet paradoxalement de renouer avec ce stade intermédiaire de la photographie du XIX^e siècle. Tandis qu'il compose son grand tableau photographique *Dead Troops Talk* (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Maqor, Afghanistan, winter, 1986) (1992), Jeff Wall déclare sa dette envers des photographes comme Rejlander. Il remarque comment les technologies visuelles numériques induisent des méthodes de travail «cumulatives», comparables à celles du grand tableau d'histoire ou encore de ces photographies où l'on assemblait artisanalement les négatifs, pour déjouer les lois de l'espace et du temps. Jeff Wall, *Essais et entretiens, 1984–2001*, par Jean-François Chevrier, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 249–250.

22. Foucault, *op. cit.*, n. p.

23. Thomas Sutton, «On Some of the Uses and Abuses of Photography», *The Photographic Journal* (15 janvier 1863), p. 203, cité par Malcolm Daniel, «Darkroom vs. Greenroom: Victorian Art Photography and Popular Theatrical Entertainment», *Image*, vol. 33, n^{os} 1–2, 1990, p. 15. Notre traduction.

24. Thomas Sutton, «Gossip; Photographic Society of Scotland», *Photographic Notes* (15 mars 1864), p. 80, cité par Daniel, *op. cit.*, p. 18. Notre traduction.

25. Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», dans Claude Pichois, dir., *Salon de 1859, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. 1, 1976, p. 617.

26. Roland Barthes, «Wilhelm von Gloeden», catalogue d'exposition, Naples, Amelio, 1979, repris dans Barthes, *Œuvres complètes* (1974–1980), Paris, Seuil, t. III, 1995, p. 1015.

27. Voir Halimi, *op. cit.*, p. 245–247.

28. Barthes, *op. cit.*, p. 1015.

Theater de New York, avec l'artiste Carolee Schneemann.²⁹ Cette dernière figure sur la scène dans la pose d'*Olympia* de Manet (1863), tableau emblématique du modernisme s'il en est, puisque Greenberg tenait Manet pour le premier moderniste en peinture. Fardée de blanc, Schneemann ressuscite le spectre d'*Olympia* et partant de là aussi, celui du modernisme, dans une mise en scène qui déjoue pourtant l'instant unique de la contemplation, au profit d'un étirement de l'action dans le temps réel de la danse. Une manière de déconstruire, de démanteler, au profit de la durée, l'instant unique de la contemplation, érigé en condition esthétique de l'œuvre moderniste par Greenberg.

L'action sur laquelle repose la danse est celle, répétitive, d'un performeur masculin (Morris lui-même, lors des premières versions), qui déplace de grands panneaux en contreplaqué blanc d'un bord à l'autre de la scène. Les visages des performeurs sont délibérément neutres, Morris porte un masque réalisé par Jasper Johns à l'empreinte de son visage et Carolee Schneemann arbore un visage impassible qui fait masque. Cette neutralité est renforcée par la présence obsédante d'un son de marteau-piqueur qui s'échappe d'une boîte blanche disposée à l'avant-scène, évoquant une autre œuvre de Morris, *Box with the Sound of Its Own Making* (1961). La boîte vient compléter la présence des deux performeurs, permettant de créer ce que Morris désigne comme une «situation d'espace triangulaire».³⁰

Au sein de cette situation, le performeur masculin agit tandis que le corps féminin est ouvertement présenté comme un objet à contempler, sans doute en écho au statut qu'il occupe dans l'histoire des représentations, tout particulièrement au XIX^e siècle. Une neutralité objectale caractérise les deux performeurs, dont la «danse» est déterminée par la tâche qu'ils ont à accomplir, sur le mode des *Task Performances*, alors pratiquées par le groupe du *Judson Dance Theater* auquel Morris adhère en 1963. En opposition à la conception traditionnelle de la danse qui met en avant l'expressivité du mouvement, la verticalité et la négation de la pesanteur, Morris déploie ses chorégraphies dans l'horizontalité de l'espace de la scène, en mettant en valeur la réalité de la pesanteur. Il explique «ce que je cherchais dans mes chorégraphies, c'était des alternatives au mouvement expressif, et j'y parvenais en grande partie grâce à des stratégies dans lesquelles des objets étaient manipulés ou traversés. Le "mouvement" était le résultat de la réalisation de diverses tâches, de confrontations avec les objets [...]».³¹

Ainsi, la tâche du personnage masculin en blanc de travail revient à déplacer les larges panneaux de bois en les soulevant avant de les faire retomber au sol. Le personnage féminin de son côté attend, immobile, exposant sa nudité au spectateur. La figure masculine évoque l'ouvrier en bâtiment, comme dans d'autres performances de Morris, tandis que la figure féminine n'est pas sans rappeler celle de la prostituée, en écho à ce qui fut considéré par les contemporains de Manet, comme le sujet implicite de sa toile. Le choix du tableau vivant est manifestement ici un moyen de battre en brèche les arguments modernistes et de ramener le spectateur à la réalité contextuelle de la toile, autant qu'à son élaboration matérielle. En dévoilant le tableau vivant derrière la planéité de ces espaces rectangulaires, Morris ouvre la porte de l'atelier, n'exposant plus l'œuvre, mais sa réalité contextuelle et processuelle. La toile

29. La première représentation de *Site* se déroule dans le cadre de *Stage 73*, organisé en mars 1964 par le danseur Steve Paxton. Le programme comprend également *Pastime* de Lucinda Childs, *Prairie* de Alex Hay, *They Will* de Deborah Hay et *At My Body's House* d'Yvonne Rainer. La même année, la performance est reprise à New York, en mars au Pocket Theater et en avril à la Judson Memorial Church et à l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie avec Olga Adorno Klüver pour remplacer Carolee Schneemann. Elle sera ensuite montrée en Europe, au Moderna Museet à Stockholm et à la Kunsthalle de Düsseldorf, avec une autre interprète pour la figure féminine.

30. Robert Morris «Notes on Dance», *Tulane Drama Review*, New Orleans, vol. 10, n° 2, hiver 1965, p. 179–186, repris dans une traduction d'Yvane Chapuis, *Life/forms: (vita/formae)*, catalogue d'exposition, Ajaccio, Musée Fesch, 1999, p. 97.

31. Robert Morris, *from Mnemosyne to Clio: The Mirror to the Labyrinth* (1998–1999–2000), catalogue d'exposition, Lyon, Musée d'art contemporain, 2000, p. 51.

de Manet est néanmoins intégrée à un nouveau processus de création, celui d'une œuvre d'art minimal. Morris parle de «situation d'espace triangulaire», là où Manet parlait, pour *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) cette fois, de «partie carée». ³² Si pour Greenberg «Les tableaux de Manet devinrent les premières œuvres modernistes en vertu de la franchise avec laquelle ils affichèrent les surfaces sur lesquelles la peinture était posée», ³³ force est de constater que la réception critique de l'époque a davantage porté sur l'incongruité des scènes que sur la dimension picturale.

Si *Le Déjeuner sur l'herbe* a fait l'attraction du Salon des refusés de 1863, c'est justement que les contemporains y voyaient moins une toile peinte, qu'un tableau vivant tel qu'on en pratiquait dans les bals travestis de l'époque. La raison en est simple, la tradition classique elle-même s'y trouve travestie. Manet remplace le groupe de la gravure de Marcantonio Raimondi (1480–1534), *Le Jugement de Pâris* (1515–1516) d'après Raphaël, par des proches qui paraissent poser pour la circonstance. Comme l'écrit Jean Clay: «Manet ne se contente pas d'emprunter tel geste, tel type, tel drapé: il s'approprie le groupe entier. À noter qu'il ne part pas de la gravure; il peint une manière de "tableau vivant": son frère Gustave, le sculpteur Leenhoff et un modèle miment les personnages de Raphaël. Le canevas classique est habillé de chair moderne. Manet superpose référence historique et motif actuel. Il fait de la culture une nature». ³⁴ Pour *Olympia*, l'opération est la même, le canevas classique étant celui de la *Vénus d'Urbain* (1538) de Titien.

Le dévoilement et recouvrement du tableau vivant interprété par Schneemann dans la performance de Morris n'est-il pas une manière de montrer cet envers du décor, que l'interprétation moderniste a refoulé? Le tableau vivant n'est-il pas ici un moyen d'ouvrir une brèche, dans la dimension formaliste de la critique moderniste, en ramenant le tableau à sa dimension charnelle et vivante? Dans le même temps, la présence charnelle se résorbe dans l'apparence objectale. En conséquence, la toile de Manet comme le corps de la performeuse deviennent des «new works», ³⁵ des objets spécifiques de l'art minimal, rendus à la neutralité de volumes géométriques qui se découpent dans l'espace et le redéfinissent en d'infinies variations. L'instant unique de la contemplation s'en trouve brisé et l'œuvre se déploie dans la littéralité du temps de la représentation. Elle occupe le terrain de cette «théâtralité», exposée par Fried comme antithétique à l'esthétique moderniste. Le tableau vivant sert ici à formuler une critique consciente du modernisme, ouvrant la voie aux usages postmodernes du tableau vivant que viendront confirmer les pratiques artistiques, à partir des années 1970 et plus encore des années 1980.

Devenir postmoderne du tableau vivant: simulacres et hybridations

De fait, cette période coïncide avec l'émergence des débats autour de la notion de postmodernité, qui vient questionner celle de modernité. Comme le rappelle Perry Anderson, l'usage du terme «postmoderne» est toutefois bien antérieur. Employé autour de 1930 dans la théorie littéraire, il y est développé au début des années 1970. ³⁶ La notion s'étend ensuite aux arts visuels pour être à la fin des années 1970 plus particulièrement associée au domaine de l'architecture. Anderson date de 1977–1978, ce qu'il désigne comme l'«appropriation architecturale de la bannière postmoderne». ³⁷ Ce faisant, à

32. Françoise Cachin, dir., *Manet*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 170.

33. Clement Greenberg, «La peinture moderniste» (1960), trad. Dominique Chateau, *A propos de «La critique»*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 318.

34. Jean Clay, «Onguents, fards, pollens», *Bonjour Monsieur Manet*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 6.

35. C'est ainsi que Robert Morris désigne les œuvres d'art minimal. Robert Morris, «Notes on sculpture», trad. Claude Gintz, dir., *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoire, 1979, p. 88.

36. Selon Perry Anderson, le premier à employer le terme de postmodernisme est le poète Federico de Onís en 1934. Une autre étape fondamentale est en 1972, dans le domaine littéraire, l'article de David Antin, «Modernism and Post-Modernism: Approaching the Present in American Poetry», ainsi que les contributions d'Ihab Hassan en 1971, «POST modernISM: a Paracritical Bibliography», *New Literary History*, qui étend la notion «aux arts visuels, à la musique, à la technologie et aux diverses perceptions sensorielles en général». Perry Anderson, *Les origines de la postmodernité* (1998), trad. Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 9–10 et 30.

37. Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas* (1972), Wavre, Mardaga, 1987; Charles Jencks, *Le Langage de l'architecture postmoderne* (1977), Paris, Denoël, 1985. Anderson, *op. cit.*, p. 38.

Figure 1. Luigi Ontani, *L'indifférent d'après Watteau* [détail], 1976, performance. Courtoisie de la Galerie Sonnabend, Paris, avec la permission de l'artiste. © Luigi Ontani.



la même période, la fin des années 1970 et le début des années 1980, la notion de postmodernisme fait débat et devient un concept philosophique avec le premier écrit de Lyotard sur la question en 1979,³⁸ les réflexions d’Habermas en 1980,³⁹ et celles de Jameson à partir de 1982⁴⁰ qui intègrent plus spécifiquement les arts visuels. Parallèlement, les écrits de Baudrillard revisitant la notion de simulacre jouent à cette même période un rôle dans l’assimilation de la question du simulacre à celle de la postmodernité.⁴¹ Des glissements s’opèrent et la postmodernité devient également aux yeux de Fried par exemple, un synonyme de «*theatricality*».⁴²

L’usage du tableau vivant refait justement surface dans ces années 1970, plus particulièrement dans des pratiques qui relèvent à la fois de la performance et de la photographie. L’artiste italien Luigi Ontani par exemple, est un des premiers à faire du tableau vivant son véhicule d’expression quasi exclusif sur un mode mi-performatif, mi-photographique. Dès 1969, il réalise ce qu’il désigne comme son premier «tableau vivant», avec *Ange Infidèle* dans l’espace de son installation *Teofania*.⁴³ Par la suite il compose simultanément des tableaux vivants photographiques et des tableaux vivants performés en présence d’un public. Ontani prête son apparence à des identités multiples qui se fondent à la sienne. Pour ce faire, il use de maquillages, postiches, vêtements d’époque et travaille la pose, l’attitude. Quand le tableau vivant se déroule en présence d’un public, Ontani garde la pose, nu ou en costume, incorporé dans une projection d’images et un environnement sonore qu’il adapte au lieu et au sujet de la performance. C’est le cas dans la série de tableaux vivants qu’il réalise du 15 novembre au 29 novembre 1974, à la galerie L’Attico à Rome, où il interprète à des heures précises un tableau vivant autour des figures respectives de *Don Quijote de la Mancha*, de *Don Giovanni* et de *Superman*. Dès 1970, il réalise parallèlement des tableaux vivants photographiques, prenant la pose en référence à une œuvre ou une figure connue, pour en faire une photographie, souvent retouchée à la peinture. Qu’ils soient performés en présence d’un public ou pour l’espace d’une photographie, Ontani considère toujours ses tableaux vivants comme des simulacres : «[...] j’use des apparences de mon visage, de ma physionomie, comme d’un simulacre pour d’autres identités [...]». Cela produit à la fois une reconnaissance et une déviation de cette reconnaissance. Comme devant un miroir, je me tourne vers mon visage».⁴⁵

L’œuvre d’Ontani se déploie sur le registre des apparences, cultivant l’aspect extérieur de la forme sur de multiples supports, jusqu’à ses masques en céramique. Elle comporte cette «*depthlessness*»,⁴⁶ cette forme de nouvelle superficialité, mentionnée par Jameson comme caractéristique postmoderne. Toutefois, en même temps et paradoxalement, elle s’articule à une dimension plus existentielle, celle de la vie personnelle d’Ontani, de ses goûts, de ses voyages. La culture devient dans son cas cette «véritable seconde nature»,⁴⁷ autre trait caractéristique d’une démarche postmoderne, pour Jameson. D’ailleurs, ses tableaux vivants s’articulent toujours à la culture du lieu dans lequel ils sont réalisés. Ainsi, Ontani peut devenir *Cristoforo Colombo* à New York en 1975 ou *L’indifférent d’après Watteau* à la Galerie Sonnabend à Paris en 1976, | **fig. 1** | d’après la toile *Jeune homme dansant, dit L’indifférent* de Watteau conservée au Louvre (vers 1717).

38. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, qui sera suivi de nombreux écrits sur la question parmi lesquels *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986 ou encore *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.

39. «La Modernité : un projet inachevé», conférence prononcée par Habermas, en 1980 à Francfort à l’occasion de la remise du prix Adorno. Voir Anderson, *op. cit.*, p. 54–55.

40. Celles-ci s’ouvrent avec le discours que Jameson prononça au Whitney Museum of American Art à l’automne 1982, repris au cœur de son essai «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism», publié dans *New Left Review*, au printemps 1984, puis avec Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Beaux-arts de Paris, 2007. Voir Anderson, *op. cit.*, p. 78.

41. Jean Baudrillard, *L’échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976 et *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

42. Michael Fried, «How Modernism Works: A Response to T.J. Clark», *Critical Inquiry*, vol. 9, n° 1, septembre 1982, p. 229–230, n° 17, cité par Irving Sandler, *Art of the Post-Modern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*, New York, Icon Editions, 1996, p. 10.

43. Alessandra Galasso, «Luigi Ontani. The Cantor of Similarities», *Luigi Ontani. Genthara*, catalogue d’exposition, Gand/Rome, S.M.A.K/ITALRE, 2003, p. 115 et «Ontani on Ontani», *ibid.*, p. 46–47.

44. Sur la question du simulacre dans l’œuvre d’Ontani, voir Carole Halimi, «Le tableau vivant, un genre faux en soi? Diderot, Klossowski, Ontani», *Studiolo*, n° 11, 2014, p. 132–149.

45. Conférence donnée par Luigi Ontani, à la Temple University de Rome, 4 octobre 2000, repris dans «Ontani secondo Ontani», Alessandra Galasso, *Ontani, Ontani Elegia*, Turin, Londres, Venise, New York, Umberto Allemandi & C., 2004, p. 11. Notre traduction de l’italien.

46. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Beaux-arts de Paris, 2007, p. 40.

47. *Ibid.*, p. 16.

Le médium du tableau vivant lui permet également de réunir différentes temporalités, celle de sa propre apparence dans le temps présent et celle de la temporalité du personnage qu'il représente. C'est ainsi qu'il déclare se situer «en équilibre sur le temps infini». ⁴⁸ Là encore, Jameson expose comment l'œuvre postmoderne inaugure un nouveau rapport au temps, qui s'effectue sur le mode privé, substituant à l'expérience de la continuité, celle d'une «succession dans le temps de purs présents sans liens entre eux». ⁴⁹ Le lien demeure ici la personne d'Ontani et plus encore son visage, qui à la manière d'un masque autant que d'un miroir, capture les apparences pour le temps éphémère de la performance en public ou de la prise de vue photographique.

Ce jeu avec les apparences empruntant, comme l'écrit Jameson, «[...] tous les masques et toutes les voix emmagasinés dans le musée imaginaire d'une culture désormais mondiale» ⁵⁰ et pratiqué sur le mode du tableau vivant, se retrouve dans plusieurs œuvres des années 1980 et plus encore 1990. On observe d'ailleurs à cette période une recrudescence de pratiques substituant au mode existentiel de l'action painting, du happening ou de la performance une valorisation de l'artifice dans l'usage du corps. C'est ce que l'historienne de l'art américaine Amelia Jones a désigné comme le «corps/ moi simulacre». ⁵¹ Considérant Duchamp comme un pionnier en la matière, Jones observe que c'est dans les années 1980 que cette tendance se cristallise, avec «le pancapitalisme de l'ère Reagan-Thatcher» ⁵² et l'on pourrait ajouter avec une condition postmoderne de plus en plus évidente. S'appuyant sur la conception de Baudrillard, Jones rattache la notion de simulacre à un phénomène de disparition du réel. C'est un modèle sans original écrit-elle, et à l'inverse de la représentation, il ne s'appuie sur aucun «réfèrent stable ou réel». ⁵³ Cette disparition du réel comme du réfèrent est rendue sensible par la résorption du contenu de l'image dans l'apparence et sa propriété à être reproductible, comme une marchandise. L'usage du tableau vivant est particulièrement adapté pour jouer un rôle d'interface en mesure de célébrer ce jeu à la fois ludique, vain et tragique avec les apparences.

On le retrouve, dans ces années 1990, avec la série de photographies aujourd'hui bien connues de Cindy Sherman, les *History Portraits* encore intitulés *Old Masters* (1989–1990). Cette série détourne l'opération de reproduction à l'œuvre dans le procédé du tableau vivant, en s'attaquant à la forme autant qu'au genre institué du portrait de maître. Le spectre de la peinture renaît cette fois des oripeaux utilisés par Sherman pour se travestir, ornés pour les rendre encore plus grotesques, de grossiers postiches. L'œuvre émerge dans la destruction d'elle-même, en reformulant par le détour humoristique et dérisoire de la farce, du faux, le principe narcissique, la valorisation sociale, qui préside au genre du portrait. Ce genre historique devient lui-même un haillon que l'on agite, comme «une vieille chose». Parmi les caractéristiques que Fredric Jameson attribue aux esthétiques postmodernes, l'une est justement que «[...] cette vieille chose, l'œuvre, [...] n'est plus censée exister [...]». ⁵⁴ En malmenant la tradition du portrait, les *History Portraits* mettent en péril le statut de sérieux attaché à l'œuvre d'art et relativisent dans le même temps leur propre statut d'œuvre. La dimension parodique à l'égard de la tradition s'accompagne d'une autoparodie qui tient lieu, pour l'artiste, d'autocritique.

48. «Ontani secondo Ontani», *op. cit.*, p. 13. Notre traduction de l'italien.

49. Jameson, *op. cit.*, p. 69–70.
50. *Ibid.*, p. 57.

51. Amelia Jones, «Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale», dans Tracey Warr et Amelia Jones, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, trad. Denis-Armand Canal, 2005, p. 36.

52. *Ibid.*, p. 36.

53. *Ibid.*, p. 37.

54. Jameson, *op. cit.*, p. 26.

Figure 2. Yasumasa Morimura,
To My Little Sister/for Cindy Sherman,
1998, Ilfochrome monté sur
aluminium, 139,7 × 78,7 cm.
Courtoisie de Lurhing Augustine,
New York, avec la permission de
l'artiste. © Yasumasa Morimura.



La différence introduite par la postmodernité toucherait néanmoins, si l'on en croit Jameson, à la nature de la parodie même, devenue dans la postmodernité, «le pastiche [...] une parodie vide, blanche, une statue aux prunelles aveugles [...]».⁵⁵ C'est ce que l'on pourrait appeler le devenir simulacre de la parodie, dépourvue d'ancrage dans le réel, sans origine et sans fin. À ce titre, on peut distinguer les œuvres de l'artiste japonais Yasumasa Morimura, de celles de Sherman. Choissant parfois comme modèles les œuvres de Sherman ayant déjà valeur de simulacres, Morimura inaugure un principe de mise en abyme des simulacres qui relève d'une postmodernité totalement assumée. En 1998 dans *To My Little Sister/For Cindy Sherman*, | fig. 2 | il reprend la série des *Centerfolds* (1981), ces photographies où Sherman rejouait des stéréotypes de la féminité. Morimura fait ainsi fusionner sa propre apparence d'homme asiatique, mais aussi sa personnalité d'artiste, avec celle d'une artiste femme se jouant elle-même des codes de représentation de la féminité occidentale. Tandis que Sherman interprétait, Morimura reproduit, affirmant plus délibérément le caractère de surface de l'image. Parmi les filiations revendiquées par Morimura, la place de choix revient à Warhol, lequel n'a cessé d'affirmer que la meilleure façon de comprendre son œuvre était d'en observer la surface: «Si vous voulez tout savoir sur Andy Warhol, vous n'avez qu'à regarder la surface de mes peintures, de mes films, de moi. Me voilà. Il n'y a rien dessous».⁵⁶ L'œuvre de Morimura, plus encore que celle d'Ontani, célèbre cette *dephthlessness* décrite par Jameson comme une «absence de profondeur, un nouveau genre de superficialité».⁵⁷ Il n'y a rien à atteindre donc, que le masque qui se dissimule derrière un autre masque, dans une mise en abyme vertigineuse des simulacres.

Les métamorphoses de Morimura en œuvres d'art aboutissent souvent à des hybridations monstrueuses entre l'apparence humaine et le végétal, quand il reprend par exemple, *Pommes et oranges* de Cézanne ou *Les Tournesols* de Van Gogh. C'est encore le cas lorsqu'il multiplie sa propre apparence sur le modèle du clonage, comme dans *Portrait (Nine Faces)* (1989) où il incarne tous les personnages d'un même tableau, *La leçon d'anatomie du professeur Tulp* (1632) de Rembrandt. Le philosophe Antonio Negri mentionne justement le principe d'hybridation, la transformation effectuée du dedans, comme une solution salutaire imaginée au sein de la condition postmoderne: «Pour le postmoderne, le nôtre, il n'est plus possible d'être prophétiques. Nous raisonnons en termes d'Apocalypse sans être pour autant des prophètes, nous parlons d'avant-gardes sans être utopiques: le monde s'est achevé, l'attention est entièrement intérieure, les issues de secours sont bloquées. Nous n'avons plus que la possibilité de transformer le monde du dedans».⁵⁸ C'est à cela que s'applique Morimura, générant une hybridation des représentations depuis son propre corps, sa propre apparence et personnalité.

En opérant au cœur d'une logique de l'illusion, de la facticité et du redoublement citationnel, le tableau vivant peut servir à mettre en scène un vertige des apparences, hybridant les représentations et les genres, sans souci de hiérarchies et d'époques. Il permet de constituer cette interface entre le corps vivant de l'artiste, les images inertes et les représentations imaginaires. Il permet de réfléchir dans l'espace singulier d'un corps et d'une identité, en l'occurrence celle de l'artiste qui joue la performance, l'espace global des représentations.

55. *Ibid.*, p. 57.

56. Gretchen Berg, «Andy: My true Story», *Los Angeles Free Press*, 17 mars 1967, p. 3, cité dans «Warhol pris au mot», extraits choisis par Neil Print, Bernard Blistène, dir., *Andy Warhol. Rétrospective*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1990, p. 457.

57. Jameson, *op. cit.*, p. 45.

58. Antonio Negri, «L'art et la culture à l'époque de l'Empire et au temps des multitudes», dans Katia Baudin et al., *Trésors publics: 20 ans de création dans les Fonds régionaux d'art contemporain*, catalogue d'exposition, Paris, Centre national des Arts plastiques et Flammarion, 2003, p. 286.

Dans la photographie naissante, le tableau vivant a été l'objet d'une mise à l'écart par la doxa moderniste. Sa nature intermédiaire, mais aussi ses accointances avec le kitsch en ont fait un objet esthétique susceptible de mettre en péril les valeurs du grand art. S'il trouve à s'épanouir dans la condition postmoderne, c'est non seulement en tant qu'instrument critique du modernisme, mais aussi nous l'avons vu, en raison de ses affinités avec bon nombre d'enjeux esthétiques de la postmodernité: la culture comme seconde nature, la construction d'un moi/simulacre, la déréalisation de la perception et l'affirmation de cette *depthlessness*, cet effet d'absence de profondeur. Le tableau vivant produit par ailleurs une coexistence des temporalités qui peut générer ce rapport au temps «schizophrène» qu'évoque aussi Jameson comme autre caractéristique postmoderne. Ainsi, sans être l'unique justification du retour actuel du tableau vivant sur la scène artistique et dans la culture visuelle, la condition postmoderne en est une raison fondamentale. Longtemps dénigré en raison du mélange des genres qu'il opérait et du trouble qu'il engendrait dans toute espèce de catégorisation, le tableau vivant est aujourd'hui valorisé pour ces mêmes raisons, permettant d'ouvrir un espace critique à l'intérieur des représentations et de leurs codes dominants. ¶