

Les tableaux vivants à Venise au tournant du XX^e siècle : l'histoire d'un passe-temps mondain retracée dans le journal de Lady Layard

Alice Cazzola

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/1068321ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1068321ar>

[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

Cazzola, A. (2019). Les tableaux vivants à Venise au tournant du XX^e siècle : l'histoire d'un passe-temps mondain retracée dans le journal de Lady Layard. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 44(2), 110–127. <https://doi.org/10.7202/1068321ar>

Résumé de l'article

This article examines the iconographic program and social function of the tableaux vivants performed by the AngloAmerican intellectual elite resident in Venice at the turn of the twentieth century. It considers the highly esteemed tableaux performed at Ca' Cappello between 1888 and 1910 through a reading of the journals of the society hostess Lady Layard (1843–1912). The annual Christmas tableaux vivants took place amid a vibrant salon culture fostered by wealthy Anglophones and drew inspiration from both the Renaissance and Carnival heritage of Venice as well as the British tradition of Christmas pantomime and masquerade. While the iconography of the tableaux vivants points to the connoisseurship and aesthetic tastes of this elite, the ambiguous status of this art form on the boundary of fine arts and popular culture leads to an examination of the tableaux's social function and of their performers' cultural consciousness.

Les tableaux vivants à Venise au tournant du xx^e siècle : l'histoire d'un passe-temps mondain retracée dans le journal de Lady Layard

Alice Cazzola

This article examines the iconographic program and social function of the tableaux vivants performed by the Anglo-American intellectual elite resident in Venice at the turn of the twentieth century. It considers the highly esteemed tableaux performed at Ca' Cappello between 1888 and 1910 through a reading of the journals of the society hostess Lady Layard (1843–1912). The annual Christmas tableaux vivants took place amid a vibrant salon culture fostered by wealthy Anglophones and drew inspiration from both the Renaissance and Carnival heritage of Venice as well as the British tradition of Christmas pantomime and masquerade. While the iconography of the tableaux vivants points to the connoisseurship and aesthetic tastes of this elite, the ambiguous status of this art form on the boundary of fine arts and popular culture leads to an examination of the tableaux's social function and of their performers' cultural consciousness.

Titulaire d'un master en muséologie et histoire de l'art obtenu à l'École du Louvre et à l'Université de Heidelberg, Alice Cazzola travaille comme *wissenschaftliche Volontärin* (assistante de conservation) à la Liebermann-Villa am Wannsee près de Berlin.
—alice.cazzola@gmail.com

1. Enid Layard, *Journals of Mary Enid Evelyn Layard* (dorénavant désigné LL), Londres, British Library, Add. Mss. 46153–46170. La transcription par l'Armstrong Browning Library est accessible sur <http://www.browningguide.org/browningcircle.php> (consulté le 18 septembre 2019).

Entre 1888 et 1910, dix soirées de tableaux vivants ont lieu chez Lady Layard (1843–1912) | fig. 1 | épouse du célèbre archéologue, diplomate, écrivain et collectionneur britannique Austen Henry Layard (1817–1894), dans leur palais Ca' Cappello, situé sur le Grand Canal de Venise. Le journal intime de Lady Layard¹ garde le souvenir de ces soirées au cours desquelles les expatriés anglo-américains et l'aristocratie locale s'amuse à rejouer les fastes de la Sérénissime.² L'étude de cette pratique à la fois ludique et riche en références artistiques permet de reconstituer en partie la culture visuelle et sociale de ces élites. Cet article propose ainsi une analyse du programme iconographique mis en scène dans ces tableaux vivants. Il détaille le répertoire d'images évoquées lors de ces soirées et explicite les références aux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, de la littérature ou les allusions aux contes, mythes et légendes populaires anglaises.

Comme le suggère Bettina Brandl-Risi, professeure spécialiste d'études théâtrales, le statut artistique du tableau vivant est en effet ambigu, constituant une pratique intermédiaire entre arts visuels, arts du spectacle et littérature.³ Largement diffusé au cours du xix^e siècle, le principe de ce passe-temps de salon réside dans une forme d'auto-mise en scène des participants au sein d'un cercle privé, comme celui qui se réunissait à la Ca' Cappello.⁴ Le but de ces «images performées» était de reproduire le plus fidèlement possible une peinture, une gravure ou une sculpture choisie par les participants ou connue de ceux-ci. Une attention toute particulière était accordée au décor, aux poses, aux gestes et aux expressions des personnages, afin de rendre la scène interprétée reconnaissable de tous. Des acteurs costumés montaient alors sur la scène et posaient derrière un cadre, rendant ainsi explicite la référence à un tableau peint ou au sujet incarné pendant quelques secondes devant le public.⁵

Dans le cercle de Lady Layard, la frontière entre acteurs et spectateurs n'était pas si nette, puisque les acteurs, en règle générale, retournaient dans le public une fois leur performance terminée. Cette appropriation de l'art par le corps peut être interprétée comme une forme particulière de réception artistique : l'illusion se confond avec la réalité et l'art avec la vraie vie. Ainsi, le principe de la pose et de la cristallisation de l'instant implique une dimension temporelle achronique,⁶ une mise en scène hors du temps.

Malgré son caractère éphémère, déterminé par le *hic et nunc* des participants, ce jeu de société ne saurait être réduit à un simple passe-temps mondain. Derrière le plaisir de l'exécution se cache un dispositif de légitimation sociale caractéristique du salon aristocratique et bourgeois. Par ailleurs, les tableaux

Figure 1. Charles Vigor, *Lady Layard*, 1885, huile sur toile, 86 × 62 cm. Londres, British Museum, inv. 2006.0307.1 © The Trustees of the British Museum.



Figure 2. *Nuova pianta di Venezia. Neuer Plan von Venedig*, édité par H.F. Münster, 1880, Venise, 1 feuille en couleurs, 420 × 520 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département Cartes et Plans, inv. GE D-25571. © Bibliothèque nationale de France. ● Casa Alvisi, ○ Palazzo Barbaro, ○ Ca' Cappello.

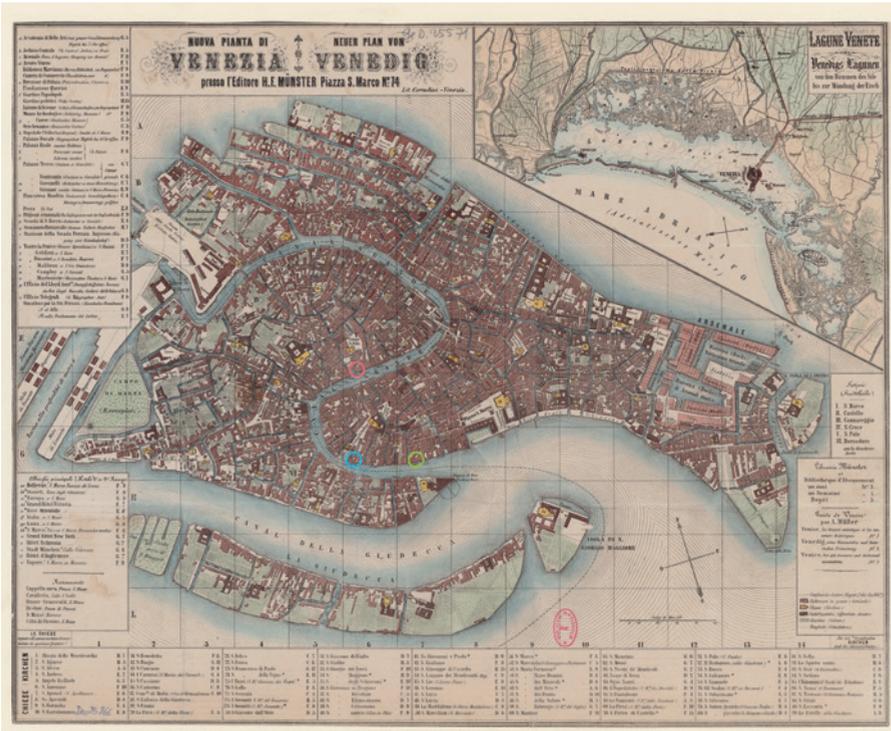




Figure 3. Frères Alinari, Façade du Palais Cappello-Layard, vers 1920–1930, tirage argentique sur gélatine, 21 × 25,5 cm. Venise, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, inv. Alinari 32191 © Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Venise.

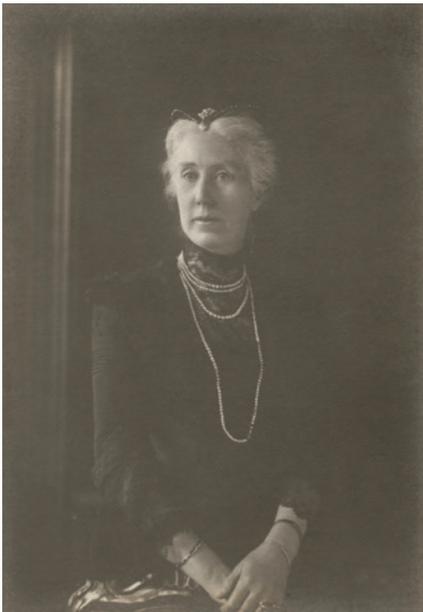


Figure 4. Photographe inconnu, Mary Enid Evelyn (née Guest), Lady Layard, s. d., tirage au gélatino-bromure d'argent, 14 × 9,5 cm. Londres, National Portrait Gallery, inv. NPG.x1992 © National Portrait Gallery, Londres.

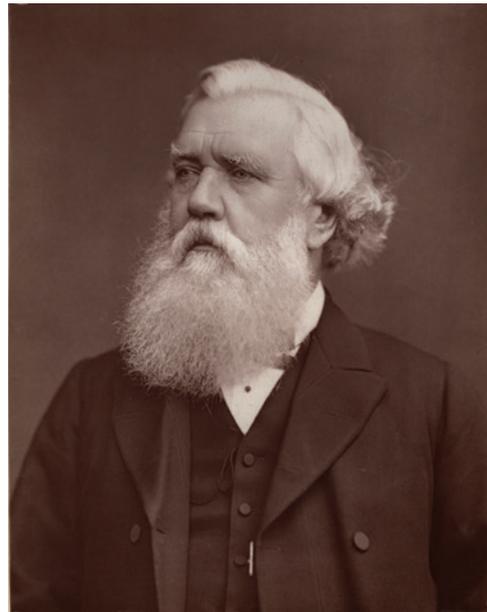


Figure 5. Samuel Locket George Whitfield, Sir Austen Henry Layard, avant 1877, photoglyptie, 11,9 × 9,4 cm. Londres, National Portrait Gallery, inv. NPG.X133384 © National Portrait Gallery, Londres.

2. Parmi les invités éminents des soirées de tableaux vivants, Lady Layard mentionne les époux américains Curtis, Eden et Bronson, ainsi que les patriciens Marcello, Mocenigo, Morosini et Pisani, l'impératrice douanière d'Allemagne Victoria et la princesse Darinka de Monténégro avec sa fille Olga.

3. Voir Bettina Brandl-Risi, *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Fribourg, Rombach Verlag Kg, 2013, p. 20.

4. Sur l'histoire et la pratique des tableaux vivants, voir Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatricals Fashion 1770–1815*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1967; Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin, Dietrich Reimer, 1999; Julie Ramosavec la collaboration de Léonard Pouy, dir., *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national d'histoire de l'art et Mare & Martin, 2014.

5. En 1892, Lady Layard note: «We discussed our tableaux, tried the frames and arranged abjout the curtains. The carpenters had been working all the afternoon preparing for putting them up».
LIU 02/11/1892.

6. Voir Bettina Brandl-Risi, «*Tableau vivant—Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung*», dans Ludger Schwarte, dir., *Bild-Performanz. Die Kraft des Visuellen*, Munich, Fink, 2011, p. 285–303, 297.

7. Voir Arne Karsten, *Kleine Geschichte Venedigs*, Munich, Beck, 2008, p. 235–236.

8. Voir John Pemble, «The Resident Strangers of Nineteenth-Century Venice», dans Ralph A. Griffiths et John E. Law, dir., *Rawdon Brown and the Anglo-Venetian Relationship*, Stroud, Nonsuch, 2005, p. 43–54, 50; Hanne Borchmeyer, *Das amerikanische Künstlermilieu in Venedig. Von 1880 bis zur Gegenwart, Studi. Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig*, nouvelle série, vol. 10, Berlin, Akademie Verlag, 2013, p. 52–53.

9. Après la chute de la République, la plupart des familles patriennes ayant perdu leurs titres et leurs privilèges vendent leurs palais et se retirent dans la campagne environnante. Dans les années 1860, les prix immobiliers chutent et le coût de la vie diminue. Venise est alors considérée comme une ville particulièrement bon marché. Voir Borchmeyer, *Ibid.*, p. 133–134, 150.

10. John Pemble, *Venice Rediscovered*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 51.

vivants mis en scène à la Ca' Cappello naissent d'un syncrétisme entre la culture visuelle anglo-saxonne et l'imaginaire vénitien qui n'a pas d'équivalent dans la Venise contemporaine. Pour tenter d'identifier les œuvres transposées sur scène, les invités se livrent à un jeu savant. Ils font appel à leurs riches connaissances artistiques, confirmant ainsi le niveau de leur culture visuelle. De plus, les femmes du cercle de Lady Layard sont particulièrement actives lors de ces soirées mondaines: leur fort engagement semble être une particularité des tableaux vivants ici étudiés.

Dans le cadre de cet article, une réflexion sur les implications socioculturelles de cette pratique sera privilégiée. Les tableaux vivants révèlent-ils une histoire du goût propre à cette élite cosmopolite d'amateurs et de connaisseurs anglo-américains à Venise? Dans quelles sources artistiques et littéraires les organisateurs des tableaux vivants puisent-ils pour composer et faire vivre cette galerie imaginaire de personnages? Dans le cas spécifique étudié ici, la collection Layard de tableaux a-t-elle eu une influence sur le choix des sujets?

Le mythe de Venise au XIX^e siècle: les Layard, membres de l'élite intellectuelle anglo-américaine

Au lendemain de la chute de la République de Venise en 1797, l'ombre de sa grandeur passée exerce encore un charme puissant. Grâce à la construction de la ligne de chemin de fer entre Milan et Venise en 1846, ce lieu fréquenté par les artistes et les foules de voyageurs devient aisément accessible depuis la *terra ferma*. Le nombre de visiteurs augmente alors de manière significative, stimulant ainsi l'économie locale.⁷ L'amélioration des conditions de voyage et le développement du bateau à vapeur rendent la ville plus facile d'accès également aux Américains. À partir de 1872, Venise devient le point de départ de la route commerciale britannique vers les Indes, une situation qui permet à la ville de retrouver son caractère cosmopolite et qui est à la source d'un nouvel essor socioéconomique.⁸ Certains visiteurs, notamment de riches expatriés, rachètent les palais historiques abandonnés et dégradés par le passage du temps. Ils ouvrent leurs demeures aux artistes et y tiennent salon, ravivant ainsi la scène socioculturelle.⁹ Dès les années 1880, trois palais sur le Grand Canal accueillent la communauté des expatriés anglo-américains: la Casa Alvisi, le Palazzo Barbaro et la Ca' Cappello. [fig. 2] Au sein de ces palais, les maîtresses de maison reçoivent des artistes, des écrivains, des musiciens, des érudits locaux et internationaux, surtout anglophones, ainsi que les membres de l'aristocratie vénitienne. Ces rencontres cosmopolites participent de la vivacité culturelle à Venise, favorisant les échanges entre les intellectuels, les artistes et leurs mécènes de culture mondaine et philanthropique.¹⁰ Dans leurs correspondances, les écrivains Henry James et Violet Paget qualifient l'attitude de ces riches invités de «pseudo-intellectuelle». En tant que «vrais» artistes, ils critiquent ce milieu anglo-américain, qui pourtant est un terrain fertile pour leur production littéraire.¹¹ Au cours de ces réceptions, les convives discutent de leurs intérêts communs et commentent l'actualité politique internationale. Concerts, lectures, expositions et spectacles théâtraux sont présentés. Fleuron de ces divertissements, la pratique du tableau vivant fait partie de leurs activités favorites.

11. La correspondance de Henry James témoigne amplement de son cynisme envers ces cercles qu'il fréquente également. Violet Paget partage cet avis dans *Lady Tal*, ouvrage publié en 1892 sous le pseudonyme de Vernon Lee. Borchmeyer, *op. cit.*, p. 151–155.

12. *Ibid.*, p. 96.

13. *Ibid.*, p. 92.

14. La Ca' Cappello est situé à l'embouchure du rio de San Polo au Grand Canal. Au xvi^e siècle, elle était décorée par des fresques de Paolo Véronèse et Giovanni Battista Zelotti. Le palais, acquis en 1874 par Sir Layard, appartient aujourd'hui à l'Université Ca' Foscari.

15. En 1901, Lady Layard reporte ses réceptions officielles du lundi au mardi. LJ 29/10/1901. En 1936, Laura Ragg, épouse de Canon Ragg, chapelain de l'église anglicane Saint-Georges à Venise, se souvient : «Lady Layard's Tuesday evening receptions had long been a feature of social life in Venice; and her critics sometimes asked why they were attended by everyone who was anybody, and why the house-parties at Ca' Cappello were eminently successful». Laura M. Ragg, «Venice when the Century Began», *The Cornhill Magazine*, n° 153, 1936, p. 2–16, 13. Voir aussi John Julius Norwich, *Paradise of Cities. Nineteenth-Century Venice Seen through Foreign Eyes*, Londres, Penguin, 2003, p. 204–205.

16. Austen Henry Layard, *Autobiography and Letters from His Childhood until His Appointment as H.M. Ambassador at Madrid*, 2 vols., Londres, John Murray, 1903. L'étude la plus exhaustive sur A. H. Layard a été réalisée dans le cadre d'un colloque qui s'est déroulé à Venise en 1983. Mario Frederick Fales et Bernhard Hickey, dir., *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia*, actes du colloque Venise (26–28 octobre 1983), Rome, L'Erma di Bretschneider, 1987.

17. À l'occasion de son anniversaire de mariage, Lady Layard exprime son contentement «to look back on 25 years of married life—without a quarrel or a separation of 24 hours! & to have so many kind friends to share our happiness with us». LJ 09/03/1894.

18. Vincente Palmaroli, *Lady Layard*, 1870, huile sur toile, 101,5 × 78,5 cm, Londres, British Museum, inv. 1980,1216.1. Sur les bijoux de Lady Layard de style assyrien, voir Judy Rudoe, «Lady Layard's Jewellery and the "Assyrian Style" in Nineteenth-Century Jewellery Design», dans Fales et Hickey, *op. cit.*, p. 213–226.

Les premiers mécènes américains à s'installer à Venise sont Katharine de Kay Bronson et Arthur Bronson. Originaires de Newport, ils habitent depuis 1876 dans la Casa Alvisi, en face de la basilique Santa Maria della Salute. Dans ce palais, la généreuse bienfaitrice et sa fille Edith organisent des réceptions tous les mercredis soir.¹² Leurs hôtes, parmi lesquels figurent le poète Robert Browning et l'écrivain Henry James, sont accueillis dans la dépendance du Palazzo Giustinian Recanati. Le Palazzo Barbaro, qu'occupent à partir de 1880 Ariana Wormeley et Daniel Sargent Curtis, originaires de Boston, est également un lieu de rencontres culturelles. Au cours de leurs dîners du samedi soir, ils invitent entre autres les peintres John Singer Sargent et James McNeill Whistler, le pianiste George Proctor, ainsi que Robert Browning, Henry James et les historiens de l'art Bernard Berenson et John Addington Symonds. Entre 1887 et 1906, la collectionneuse Isabella Stewart Gardner tient également un salon dans le Palazzo Barbaro, qu'elle loue tous les deux ans.¹³

À côté de ces familles américaines, les Layard, représentants de la fine fleur de l'aristocratie britannique, sont installés dans la Ca' Cappello depuis 1880.¹⁴ | **fig. 3** | Lady Layard | **fig. 4** | y organise des réceptions les lundis soir et des soirées musicales les vendredis.¹⁵ Elle incarne d'une certaine manière un modèle féminin à l'époque victorienne, impliqué dans la vie mondaine de son temps. Les époux Layard sont des membres influents du milieu anglo-américain de Venise. Sir Layard | **fig. 5** | célèbre assyriologue et diplomate, appartient à la génération antérieure. Reconnu comme membre influent de la communauté anglaise à Venise, il consacre son temps à la pratique du *connoisseurship* et à l'écriture de ses mémoires.¹⁶

En 1869, Sir Layard épouse Mary Enid Evelyn Guest, alors âgée de 26 ans, fille de l'industriel Sir John Guest (propriétaire des usines sidérurgiques Dowlais Ironworks) et de la cousine de Sir Layard, Lady Charlotte Guest. Dans son journal, elle s'estime satisfaite de son union avec Sir Layard et même heureuse en ménage.¹⁷ Elle reçoit en cadeau de son mari une célèbre parure faite de sceaux-cylindres assyriens, qu'elle porte sur son portrait peint par Vincente Palmaroli.¹⁸ Lady Layard parle couramment français et italien. Passionnée de musique, elle prend des cours de chant et joue de l'harmonium et de la guitare avec ses nièces lorsqu'elles lui rendent visite à Venise. La pratique de la peinture et de la sculpture en amateur fait partie de l'emploi du temps «régulé à la minute» qu'elle décrit dans son journal, tout comme ses visites fréquentes au musée, chez les marchands d'art et les antiquaires. Avec ses proches, Lady Layard entreprend des excursions sur les îles de la Lagune, à bord de son bateau traditionnel de pêcheur vénitien, le Sandolo, ramant parfois elle-même. Elle est l'une des premières à fréquenter l'île du Lido, avant que celle-ci ne devienne un lieu de cure et de villégiature à la mode. Tout comme son mari, membre fondateur en 1888 de l'église anglicane Saint-Georges sur le Campo San Vio de Venise, elle est une fervente anglicane.¹⁹ Conformément aux valeurs de la société victorienne, elle s'implique dans des actions caritatives. À partir de 1880, elle soutient activement avec Katharine de Kay Bronson la production artisanale de la dentelle traditionnelle de l'île de Burano. Lady Layard pratique d'ailleurs elle-même ce savoir-faire, alors en voie de disparition à cause de l'industrialisation.²⁰ En 1904, elle fonde le Cosmopolitan Hospital sur l'île de la Giudecca, destiné à soigner les marins étrangers.²¹

Le journal inédit de Lady Layard conservé au département des manuscrits de la British Library permet d'esquisser son portrait. Composé de dix-huit carnets de maroquin rouge, de reliure identique et couvrant la période allant de 1861 à 1912, il est rédigé d'une écriture soignée, laissant supposer qu'elle destinait son journal à la postérité. Cependant, les annotations incluent de nombreuses abréviations et témoignent d'une certaine liberté syntaxique et stylistique. Lady Layard décrit scrupuleusement sa vie quotidienne, ses activités régulières et ses rencontres, dénotant ainsi un intérêt particulier pour la vie locale et les potins mondains. Sans réduire le personnage à l'interprétation des éléments contenus dans son journal—une source somme toute très partielle et personnelle—, il est pourtant possible d'en tirer quelques observations concernant ses intérêts et son caractère. Par exemple, Lady Layard fréquente de nombreux écrivains de renom, mais ne démontre aucune sensibilité particulière à leurs productions littéraires ou poétiques, peu évoquées dans son journal. Elle n'y consigne pas non plus de réflexions profondes sur sa propre vie. Bien qu'étant la principale source d'informations pour l'étude des tableaux vivants mis en scène à la Ca' Cappello, le journal intime de Lady Layard ne constitue qu'un témoignage partiel. Il reflète la subjectivité et le seul point de vue de son auteure sur les événements, ainsi relatés de façon non exhaustive.²² La diariste répertorie ainsi dix soirées de tableaux vivants performés chez elle, en décrivant les préparatifs et l'organisation matérielle et technique de ce spectacle de Noël. La toute première mention de tableaux vivants, en date du 20 décembre 1888, précise: «Henry & Ola called for me & brought me home from the practice & Mr Woods, Mr Jameson, & Mr Sillence & M Marzials all met at our house to make preparatory arrangements for the tableaux we are going to do on Christmas Night».²³ Cette citation montre que la rédactrice a l'habitude de rédiger de courtes notes personnelles, elliptiques et allusives plutôt que de vraies descriptions. Un croisement des sources serait donc nécessaire pour obtenir une vision plus complète des soirées.²⁴

Le tableau vivant comme pratique sociale

Les tableaux vivants performés à la Ca' Cappello peuvent être considérés sous un angle sociologique, en tant que pratique sociale propre au milieu aristocratique anglo-américain à Venise. Ils reposent sur la reconnaissance immédiate des sujets, des motifs ou des épisodes représentés. À chaque lever de rideau, les spectateurs tentent d'identifier l'œuvre représentée ou, du moins, sa thématique, que les figurants imitent par leurs postures et expressions. Cette pratique, à la fois amusante et dotée d'un certain potentiel éducatif, légitime l'appartenance à une couche sociale cultivée. Les commentaires enthousiastes de Lady Layard soulignent l'appréciation du degré de ressemblance avec l'œuvre imitée et le pouvoir de fascination exercé par ce genre artistique.²⁵ À cet égard, la présentation de personnages au cours des tableaux vivants engendre probablement une réappropriation de l'œuvre originale ravivant auprès des spectateurs les émotions qui y sont associées.²⁶ Tout au long du spectacle, cette perception sensorielle est encore amplifiée par des intermèdes musicaux. À Noël de 1889, Lady Layard annote par exemple: «We had a pianist to play between the acts & interludes for refreshments».²⁷

19. Voir Felix Arnott, *Layard, The Anglican Layman and his Contribution to Venice*, dans Fales et Hickey, *op. cit.*, p. 149–157.

20. Voir Borchmeyer, *op. cit.*, p. 105. Voir aussi Catharine Cornaro [Katharine de Kay Bronson], «The revival of Burano lace», *Century Magazine*, n° 23, 1882, p. 333–343.

21. Voir LLJ 08/05/1904.
22. À propos de l'histoire de la pratique de l'écriture de l'intime, voir Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.

23. LLJ 20/12/1888.
24. En dehors du journal de Lady Layard, les seuls autres documents de première main de l'époque ici considérés sont les commentaires de Zina Hulston (voir note 40) et de Sir Layard (voir notes 34 et 68).

25. «The tableaux [...] were most successful & greatly appreciated»; «the Pictures were very successful»; «we had the tableaux wh[ic]h were very pretty». LLJ 25/12/1889; LLJ 03/11/1892; LLJ 26/12/1892.

26. Voir Caroline van Eck, «La présence du réel, l'apparence de l'art et l'effroi qu'elles causent». Tableaux vivants, distance esthétique et incarnations chez Goethe et Warburg», dans Ramos et Pouy, *dir.*, *op. cit.*, p. 165–176, 175.

27. LLJ 25/12/1889; En 1892, Lady Layard note encore: «Monty Alderson & Stella played piano & violin pieces in the intervals»; «Carisi (the tæpeur) played valses on the piano the while». LLJ 03/11/1892; LLJ 26/12/1892.

Les tableaux vivants mis en scène à la Ca' Cappello sont un reflet de la variété des goûts artistiques de ces expatriés anglo-américains. En effet, ce jeu sophistiqué destiné au divertissement privé ne se restreint pas qu'aux beaux-arts traditionnels. Il fait appel aux traditions populaires anglaises des mascarades et des pantomimes jouées à Noël. La diversité de sources d'inspiration se lit également dans la multiplicité des termes employés par Lady Layard pour désigner cette pratique (*tableaux vivants, living portraits, living pictures, wax-works, masked procession, revels, mumming party*). Cette hétérogénéité terminologique démontre l'hybridité de ce genre artistique dont les pratiques s'entremêlent et se complètent réciproquement.

Fortes de leur rôle de maîtresse de maison, les femmes anglophones à Venise pouvaient s'impliquer largement dans la mise en scène des tableaux, voire en être les initiatrices, comme Lady Layard.²⁸ La présence de jeunes enfants lors des soirées de tableaux vivants de 1901, 1902 et 1910 souligne également la dimension ludique et familiale de ces événements.²⁹ Cependant, à la Ca' Cappello, le rôle réservé aux femmes dans l'organisation et la mise en scène des tableaux vivants n'est pas le même que celui réservé aux hommes, ce qui laisse transparaître les règles patriarcales ancrées dans la société victorienne. Selon la répartition traditionnelle des tâches, le peintre décorateur anglais Henry Woods (1844–1921) élabore le programme, réalise les décors peints qui servent d'arrière-plan aux tableaux vivants et est chargé des répétitions, tandis que Lady Layard et ses nièces confectionnent les costumes. Cette même distinction des rôles est présente chez les époux Layard. L'amusement procuré par la pratique des tableaux vivants, dont Lady Layard est l'instigatrice incontestée, constitue un contrepoint, relevant de l'amateurisme et du divertissement, aux occupations plus érudites et scientifiques de son mari. Sir Layard, en tant que *trustee* de la National Gallery de Londres, est une figure clé du mouvement d'institutionnalisation de l'histoire de l'art et de la muséologie. Au cours de sa vie, il noue des relations avec différents connaisseurs (Giovanni Morelli, Otto Münder), directeurs de musées (Giuseppe Bertini, Wilhelm von Bode, Charles Lock Eastlake, Henry Thode) et restaurateurs d'œuvres d'art (Luigi Cavenaghi, Giuseppe Molteni).³⁰ Également collectionneur avisé, il acquiert notamment sous le conseil de Giovanni Morelli de nombreuses peintures du xvi^e siècle provenant de Brescia et Bergame.³¹

Bien que son regard soit celui d'une amatrice, Lady Layard connaît aussi très bien les tableaux exposés à la Ca' Cappello et transcrit les notes manuscrites de son mari sur la collection. Elle copie également en petit format et à l'aquarelle des œuvres qu'il possède.³² Toutefois, elle décide de prendre d'autres sujets pour ses représentations de tableaux vivants.³³ Pour Lady Layard, les œuvres d'art servent de prétexte et de support à un divertissement mondain, tandis qu'aux yeux de son époux, elles représentent un objet d'étude et de collection. La division des sphères de compétences féminine et masculine est ainsi rigoureusement observée. Les enjeux de la pratique du tableau vivant sont radicalement différents de ceux de l'expertise et du connoisseurship mis en œuvre par Sir Layard dans la constitution de sa collection. Sauf en de rares occasions, il ne participe pas activement aux représentations, les considérant plutôt comme des «Christmas extravagances». ³⁴ Pourtant, dans son journal, Lady Layard note que son époux, érudit et de nature

28. Voir Rosella Mamoli Zorzi, «The Pastimes of Culture. The Tableaux Vivants of the British Expatriates in Venice in the 1880s and 1890s», *Textus. English Studies in Italy*, n° 12, janvier–juin 1999, p. 77–96, 81–82.

29. En 1902, Lady Layard écrit: «The children of the party all did a portrait to their great delight». *LU* 25/12/1902. Voir aussi *LU* 24/12/1901; *LU* 24/12/1910.

30. Voir Gordon Waterfield, *Layard of Nineveh*, Londres, John Murray, 1963, p. 470. Connaissant en profondeur l'art italien, Sir Layard participe aux éditions anglaises de Franz Kugler et Giovanni Morelli: Austen Henry Layard, dir., *The Italian Schools of Painting Based on the Handbook of Kugler*, 2 vols., Londres, s.n., 1887; Giovanni Morelli, *The Borghese and Doria-Pamphili Galleries in Rome*, 2 vols., Londres, John Murray, 1892 (introduction par A. H. Layard).

31. Voir Jaynie Anderson, *Layard and Morelli*, dans Fales et Hickey, *op. cit.*, p. 109–137; Luisa Mazzucchelli, «Opere d'arte lombarda della collezione Austen Henry Layard alla National Gallery di Londra», *Arte Lombarda*, n° 122, 1998, p. 91–97.

32. Les copies par Lady Layard sont actuellement non localisées. Voir à ce sujet Cecilia Riva, «La collezione Layard nel catalogo dattiloscritto 1896», *Predella. Journal of Visual Arts*, n° 35, 2014, p. 53–78.

33. En 1916, la collection Layard est léguée à la National Gallery de Londres. Sur la collection, voir Nicholas Penny, «The Appendix of collectors' biographies. Austen Henry Layard (1817–1894)», dans *National Gallery School Catalogues. The Sixteenth-century Italian Paintings*, vol. 1, *Paintings from Bergamo, Brescia, and Cremona*, Londres, National Gallery Company, 2004, p. 372–380.

34. Lettre d'A. H. Layard à Elizabeth Rigby, 16/12/1890, Édimbourg, National Library of Scotland, John Murray archive, MS 42340, fol. 39r. Je remercie Dr Cecilia Riva de m'avoir indiqué l'existence de cette source archivistique, ainsi que pour la source de la note 68.

plutôt sérieuse, orchestre la soirée de Noël 1889 en parfait Monsieur Loyal, une queue de billard à la main, en commentant de manière amusante chacune des scènes.³⁵

À la différence de son époux, Lady Layard se dédie aux pratiques artistiques amateurs, conformément aux usages du milieu aristocratique et raffiné dont elle est issue. Mais elle n'en est pas moins progressiste pour son époque, en particulier après la mort de Sir Layard en 1894. Elle poursuit sa vie seule, s'implique toujours fortement dans des actions sociales et caritatives et continue à tenir salon. Lady Layard apparaît dotée d'un tempérament assez rigide et austère, lié sans doute à ses profondes convictions religieuses. Dans son journal, elle ne mentionne aucune sortie au théâtre ou à l'opéra, préférant sans doute organiser chez elle des tableaux vivants, divertissements qu'elle peut préparer et contrôler à sa guise.³⁶ Elle interdit, par exemple, de fumer et de jouer aux cartes au cours des soirées à la Ca' Cappello, tandis que ses hôtes se plaignent du froid qui règne dans le palais, surnommé «the refrigerator», et de la frugalité des mets servis.³⁷

La dernière soirée de tableaux vivants organisée par Lady Layard a lieu en 1910. L'année suivante, alors âgée de 68 ans, elle remplace ce divertissement, peut-être passé de mode et dont l'organisation mobilisait beaucoup d'énergie, par «a cinematograph performance in the long sala which was a novelty in a private house & much appreciated».³⁸ Le cinématographe inventé en 1895 est alors déjà fort répandu dans les milieux populaires. Il est décrit avec enthousiasme par Lady Layard: «a really wonderful thing—so true to life that the figures are really moving».³⁹ La projection d'images animées ne requiert plus nécessairement la participation active du public. Elle provoque une distance esthétique laissant place à une nouvelle forme d'expression à mi-chemin entre la représentation plastique et le spectacle.

Les tableaux vivants selon Lady Layard

Dans son journal, Lady Layard mentionne neuf soirées de tableaux vivants qui ont lieu à Noël entre 1888 et 1910, auxquelles s'ajoute une soirée donnée en l'honneur de l'impératrice douairière d'Allemagne Victoria, en novembre 1892. Au cours de ces soirées se succèdent entre cinq et dix tableaux vivants. En l'absence de photographies ou de documents d'autre nature, le journal est la principale source qui permet, dans la plupart des cas, l'identification du modèle iconographique ou littéraire et des participants. Le journal donne aussi des informations sur la préparation matérielle et l'organisation pratique, même si Lady Layard ne décrit pas de manière exhaustive l'ensemble des activités. En dehors du journal de Lady Layard, rares sont les références aux soirées de tableaux vivants organisées à la Ca' Cappello. Dans son journal, Costanza Hulton, épouse du peintre William Stockes Hulton, décrit la même soirée de novembre 1892 et y relate des éléments absents du journal de Lady Layard, dont un tableau vivant dans lequel elle apparaît en paysanne.⁴⁰ Ces divergences entre les deux récits rappellent non seulement le caractère éminemment subjectif des sources étudiées mais aussi les différences de réception face aux tableaux vivants successifs selon les participants. Les regards de ces derniers témoignent d'une éducation ou d'une culture à la fois commune et propre à chacun.

35. Voir LJ 25/12/1889. D'après le témoignage de son épouse, Sir Layard participe également aux tableaux vivants de 1888 en montant sur scène pour incarner son propre rôle. Voir LJ 25/12/1888.

36. Voir Ragg, *op. cit.*, p. 10.

37. «They do not care to go to your house for 3 reasons: 1 you do not allow smoking. 2 you don't have card playing. 3 you don't warm your house eno[ugh]. I told Angela I should be glad if she would let those ladies know that if they wish to make such terms for the benefit of giving me their society I was glad that they should remain at home. I have plenty of friends of my own». LJ 05/04/1910.

38. LJ 15/12/1911.

39. LJ 07/06/1910.

40. Voir Zina Hulton, *Fifty Years in Venice*, Oxford, The Ashmolean Museum, Hulton 19 A & B, cité dans Mamoli Zorzi, *op. cit.*, 1999, p. 83. Cette source mériterait d'être plus amplement exploitée dans le cadre d'une recherche plus approfondie sur les tableaux vivants vénitiens.

Les tableaux vivants, mis en scène et interprétés par les invités eux-mêmes, font appel à de multiples références picturales issues de l'art et de la littérature. Ils sont le résultat d'un entremêlement de références familières au sein de ces élites anglo-américaines. Considérons par exemple les tableaux vivants de la première soirée du 25 décembre 1888. Selon le journal, le spectacle commence le soir à neuf heures et demie avec trois tableaux joués par les trois nièces de Lady Layard : Nela, Ola et Olga Du Cane, dont elle était très proche. Le premier tableau représente—selon le titre donné par Lady Layard, «The Love letters [sic] after Romney»⁴¹—une femme en train d'écrire le nom de son amant sur un tronc d'arbre. Comme le démontre Rosella Mamoli Zorzi, professeure émérite en lettres américaines à l'Université Ca' Foscari de Venise, il s'agit en réalité du tableau peint par Joshua Reynolds intitulé *Joanna Leigh, Mrs Richard Bennett Lloyd (b. 1758) Inscribing a Tree (1775–1776)*.⁴² | **fig. 6** | Cette confusion semble révéler que Lady Layard porte un plus grand intérêt au sujet de l'œuvre qu'à son auteur. Le deuxième tableau fait référence à une œuvre contemporaine représentant le personnage shakespearien de Portia⁴³ (1887) | **fig. 7** | peint par Henry Woods, artiste installé à Venise depuis 1878 et proche des Layard. Dans le troisième tableau, Dora Du Cane monte sur scène coiffée d'un «Gainsboro[ugh] hat»⁴⁴ en référence à un portrait féminin de Thomas Gainsborough non identifié. Une autre invitée apparaît ensuite costumée en «Turkish coffee bearer»,⁴⁵ dans une mise en scène probablement inspirée du tableau orientaliste *The Coffee Bearer (1857)* | **fig. 8** | de John Frederick Lewis. Ensuite, un des autres convives incarne «a venetian Senator»⁴⁶ dont le modèle pourrait être le portrait du provéditeur Daniele Dolfin IV (1755–1760) | **fig. 9** | par Giambattista Tiepolo.⁴⁷ Le sénateur vénitien est relayé sur scène par une Beatrice Cenci, interprétée probablement d'après le célèbre portrait de La belle parricide attribué à Guido Reni (1599). | **fig. 10** | Enfin, une des nièces Du Cane apparaît vêtue en «Venetian wooden spoon vendor»,⁴⁸ image possiblement tirée d'une gravure du XVIII^e siècle. Dans la quarantième illustration du livre de Gaetano Zompini sur les métiers traditionnels de Venise, *Le arti che vanno per via nella città di Venezia (1785)*, | **fig. 11** | figure en effet un vendeur de cuillères.⁴⁹ Enfin, sans déguisement, Lady et Sir Layard choisissent de monter sur scène—«in our modern costume in one picture»⁵⁰—et se montrent en authentiques représentants de leur époque. De cette manière, ils mettent progressivement terme à l'illusion, avant que la scène ne soit démontée, moment où Henry Woods et le chapelain Jameson se divertissent à prendre encore la pose. Cette dernière apparition spontanée et plaisante met en avant le côté ludique d'une pratique à la fois artistique et divertissante.

Les tableaux vivants décrits plus haut font référence aux œuvres des grands représentants de l'art académique anglais, dont Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, John Frederick Lewis et Henry Woods, présent à la Ca' Cappello. Tous formés à l'Académie royale de Londres, ils étaient particulièrement appréciés dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour leur facture lisse et leurs sujets à connotation historisante, où l'anecdote domine. C'est d'ailleurs au peintre et illustrateur Henry Woods qu'il revient de sélectionner des œuvres prises pour référence dans le cadre des tableaux vivants. À l'aide de reproductions graphiques et de livres d'histoire de l'art illustrés, connus également des autres participants, Woods et Lady Layard fixent le programme des soirées.

41. LJ 25/12/1888.

42. Le même tableau vivant apparaît dans le roman *The House of Mirth* (1905), d'Edith Wharton. Voir Mamoli Zorzi, *op. cit.*, 1999, p. 78, note 1 ; Mamoli Zorzi, «Art in the Museums and Art in the Homes. Tableaux Vivants in Isabella Stewart Gardner's Time», *Annali di Ca' Foscari*, n° 41, 2002, p. 63–89, p. 74 (fig. 5).

43. Tiré du *Marchand de Venise* de William Shakespeare, le personnage de Portia, maîtresse de Bassanio, est imité à nouveau lors de la soirée en novembre 1892. Voir LJ 03/11/1892.

44. LJ 25/12/1888.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. Voir Mamoli Zorzi, *op. cit.*, 2002, p. 74 (fig. 6).

48. LJ 25/12/1888.

49. Voir Mamoli Zorzi, *op. cit.*, 1999, p. 78, note 1 ; Mamoli Zorzi, *op. cit.*, 2002, p. 75 (fig. 7).

50. LJ 25/12/1888.

Figure 6. Joshua Reynolds, Joanna Leigh, Mrs Richard Bennett Lloyd (b. 1758) *Inscribing a Tree (The Love Letter)*, 1775–1776, huile sur toile, 239 × 147 cm. Aylesbury, Waddesdon (Rothschild Family), inv. 103.1995 © Waddesdon Image Library.



Figure 7. Henry Woods, *Portia*, 1887, huile sur toile, 87,1 × 57,1 cm. Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery, inv. TWCMS 88136 © Tyne & Wear Archives & Museums / Bridgeman Images.



Figure 8. John Frederick Lewis, *The Coffee Bearer*, 1857, huile sur bois, 30,4 × 19 cm. Manchester Art Gallery, inv. 1977.2 © Manchester Art Gallery / Bridgeman Images.



Figure 9. Giambattista Tiepolo, *Daniele Dolfin IV provveditore generale da mar*, 1755–1760, huile sur toile, 235 × 158 cm. Venise, Galleria Querini Stampalia, inv. 219/259 © Venise, Galleria Querini Stampalia.



Figure 10. Attribué à Guido Reni, *Portrait présumé de Beatrice Cenci*, vers 1599, huile sur toile, 64,5 × 49 cm. Rome, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini, inv. 1944 © Aimable concession des Gallerie Nazionali di Arte Antica, Rome (MIBAC)—Bibliotheca Hertziana, Institut Max-Planck pour l'histoire de l'art / Enrico Fontolan.



Figure 11. *Cazze e Sculieri*, dans *Le arti che vanno per via nella città di Venezia. Inventate ed incise da Gaetano Zompini*, Venise 1785, fig. 40.

Transcription de la légende
 “Cazze, sculieri, canole de bote,
 Aghi, britole, forfo; ma a bon prezzo;
 Vago vendando in fin, che se fa note.”

[Traduction]
 Louches, cuillères, tuyaux de tonneaux,
 Aiguilles, couteaux, ciseaux; mais
 à bon prix;
 J'erre vendant jusqu'à la nuit.



Une autre source d'inspiration pour l'élaboration du programme d'œuvres peut être la visite des collections de l'époque. Artiste membre de l'Académie royale de Londres, Woods est aujourd'hui relativement peu connu, si ce n'est pour ses scènes de genre dans un décor de paysage vénitien.⁵¹ C'est vraisemblablement en fonction de son propre goût qu'il sélectionne les œuvres de référence, sans que l'on sache pour autant quel degré de liberté lui accorde Lady Layard dans ce choix. La consultation de ses écrits, à la recherche d'éventuelles mentions des soirées de tableaux vivants, permettrait d'approfondir la question de son implication dans l'organisation des mises en scènes et dans le choix des sujets.

Au cours des années suivantes, on trouve d'autres références à la peinture italienne, comme à Noël 1892, lorsqu'une des nièces de Lady Layard apparaît «in a Titianesque picture holding up a dish of flowers»,⁵² qui pourrait être identifiée à la *Jeune Femme avec un plateau de fruits* (vers 1555) | **fig. 12** | peinte par Titien. À deux reprises (novembre 1892, Noël 1902), deux participants prennent la pose du *Tailleur* (1570) | **fig. 13** | de Giovanni Battista Moroni.⁵³ Les œuvres choisies revêtent souvent une dimension anecdotique. Ainsi, les peintures de Titien, Moroni, Guido Reni, Tiepolo, Longhi et Zompini sont aisément transposables dans ce type de «théâtre domestique»⁵⁴ non professionnel qu'est le tableau vivant.

Les seuls artistes flamands cités, quant à eux, sont Antoine Van Dyck⁵⁵ et Frans Hals. À Noël 1892, un portrait peint par ce dernier, celui du maire de Haarlem Nicolaes Woutersz van der Meer (1631), | **fig. 14** | est choisi par Henry Woods comme sujet d'imitation.⁵⁶ La même année, l'art français est évoqué par une référence à un portrait féminin peint par Élisabeth Vigée-Lebrun.⁵⁷

En plus des portraits et des tableaux de genre, des figures mythologiques et bibliques⁵⁸ sont aussi imitées, mais aucun tableau d'histoire n'est mis en scène. À titre d'exemple, au cours de la première soirée en 1888, Dora Du Cane apparaît sous les traits de Galatée,⁵⁹ figure fréquemment interprétée à cette époque sous la forme de tableaux vivants.⁶⁰ Si l'on suppose que c'est au mythe de Galatée et Pygmalion qu'il est fait allusion, le jeu de références prend alors tout son sens dans le cadre d'un tableau vivant : la transformation de la sculpture en femme est réactualisée.

La récurrence du choix de portraits laisse également penser à une volonté d'identification, au moment de la représentation, à la figure portraiturée : le tableau vivant peut être ainsi considéré comme une forme de portrait allégorique. Il est cependant impossible d'émettre systématiquement des hypothèses sur la raison du choix des sujets représentés.

Les tableaux vivants, annoncés par un programme préétabli, occupent toujours la majeure partie des soirées. Par ailleurs, les invités ne font pas uniquement appel aux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, bien connus des aristocrates de l'entourage des Layard. Ils se livrent aussi plus spontanément à d'autres formes de pratiques théâtrales décrites dans le journal, comme la pantomime ou la mascarade. Certaines descriptions de pantomimes révèlent aussi un travail préparatoire de mise en scène, fondé sur des sources littéraires. Le cas le plus exemplaire est un spectacle mixte, comprenant à la fois des tableaux vivants et des pantomimes, joué à Noël 1889. Depuis le XVIII^e siècle, la pantomime—un jeu de mime par la danse et le geste sans recours au

51. Henry Woods s'installe à Venise en 1878 sur conseil de son ami et beau-frère, le peintre Luke Fildes. En 1908 il est nommé membre de l'Académie des beaux-arts Venise. Voir James Greig, *The Art of Henry Woods, R.A., The Art Annual*, vol. 40, Londres, Virtue & Co, 1915; L. V. Fildes, *Luke Fildes, R.A.: A Victorian Painter*, Londres, Michael Joseph, 1968.

52. LUJ 03/11/1892.

53. *Ibid.* et LUJ 25/12/1902.

54. Rosanna Pavoni, «Vivere con il Rinascimento nel XIX secolo», dans Marcello Fantoni, dir., *Il Rinascimento italiano e l'Europa: Storia e storiografia*, vol. 1, Trévise, Angelo Colla Editore, 2005, p. 605–615, 612.

55. À Noël 1888, Monsieur Fisher incarne un portrait masculin d'Antoine Van Dyck non identifié. Voir LUJ 25/12/1888.

56. Voir LUJ 26/12/1892.

57. *Ibid.*

58. En 1892, les convives assistent à la mise en scène de Salomé et Jean-Baptiste dont la peinture à laquelle il est fait référence n'est pas identifiée. Voir LUJ 26/12/1892.

59. Voir LUJ 25/12/1888.

60. Voir Mamoli Zorzi, *op. cit.*, 1999, p. 78, note 1. On peut à cet égard mentionner les photographies de Napoleon Sarony et Henry Van der Weyde | **fig. 15** | de l'actrice américaine Mary Anderson, qui interprète dans les années 1880 ce sujet, personnifiant la célèbre statue d'ivoire ciselée par Pygmalion.

Figure 12. Titien, *Jeune Femme avec un plateau de fruits*, vers 1555, huile sur toile, 102 x 82 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 166. © Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin—Preußischer Kulturbesitz / Jörg P. Anders.



Figure 13. Giovanni Battista Moroni, *Le tailleur*, 1570, huile sur toile, 99,5 x 77 cm. Londres, National Gallery, inv. NG697. Reproduction par l'atelier photographique Anderson-Rome, Venise, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte © Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte.



Figure 14. Frans Hals, *Nicolaes Woutersz van der Meer*, 1631, huile sur bois, 128 x 100,5 cm. Haarlem, Frans Hals Museum, inv. 05 I-117 © Frans Hals Museum / Margareta Svensson.

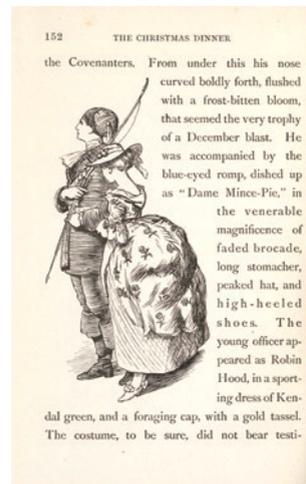


Figure 15. Henry Van der Weyde, *Mary Anderson (Mme de Navarro) comme Galatée dans «Pygmalion et Galatée»*, 1884, carte cabinet sur papier albuminé, 14,1 x 10 cm. Londres, National Portrait Gallery, inv. NPG X22239 © National Portrait Gallery, Londres.



Figure 16 (gauche). *Le Père Noël et la Dame Mince Pie*, dans *Old Christmas: From the Sketch Book of Washington Irving*. Illustré par R. Caldecott, Londres, Macmillan & Co., 1886, p. 151.

Figure 17 (droite). *Robin des Bois et la Belle Marianne*, dans *Old Christmas: From the Sketch Book of Washington Irving*. Illustré par R. Caldecott, Londres, Macmillan & Co., 1886, p. 152.



langage—est particulièrement populaire en Angleterre, où l'on célèbre Noël dans l'allégresse, en mettant à l'honneur les calembours et l'humour.⁶¹ Ce Noël, Lady Layard et Henry Woods choisissent *The Babes in the Wood*, un conte populaire comparable à l'histoire de Hansel et Gretel, dont la version en pantomime est l'une des plus anciennes du genre.⁶² L'année suivante, ils organisent à nouveau une pantomime, décrite dans le journal comme «masked procession on Christmas night».⁶³ Au moment du spectacle, les convives sortent l'un après l'autre des coulisses: le frère Toc ouvre la marche, suivi de Robin des Bois «with paper high boots & paper hat & long feather all in green»⁶⁴ et de la Belle Marianne, d'un cuisinier, d'un marquis, de saint George «on his hobby horse in gold paper armour»⁶⁵ et de Woods costumé en Père Noël «in long robes, white beard & a paper plum pudding for a hat».⁶⁶ Quant à la princesse Olga de Monténégro, elle est affublée d'un costume de Dame Mince Pie—le gâteau de Noël de tradition anglaise. Les acteurs défilent dans la salle en tambourinant, sifflant ou jouant de la trompette.⁶⁷ Une lettre de Sir Layard—le seul récit de tableaux vivants connu qu'il a laissé—décrit plus en détail cette soirée de Noël inspirée du folklore anglais, et vient compléter les notations laconiques de Lady Layard dans son journal:

We had a fairly merry time on that festal day. When here we have always had all our English and American friends to dinner. Enid gave a little dance in the evening, which was enlivened by a very successful bit of tomfoolery organised by Mr. Woods, A.R.A. It consisted of a procession of mummers after the good old English fashion, with the King of Misrule, St George, on a horseback accompanied by his dragon (this beast and the horse admirably fashioned out of pasteboard made of old "Times" newspapers). Friar Tuck—capitally represented by Mr. Horatio Brown etc. etc. The female precisionists were, I am ashamed to say, headed by Enid, who appeared as Venice in her garb of snow, which she has been wearing for the last month. Our Italian friends were much surprised, if not edified, by this renewal of an old English custom.⁶⁸

Il est intéressant de confronter les descriptions des deux époux et leur différence d'interprétation. Le récit de Sir Layard détaille la technique de réalisation de certains décors, par exemple le cheval de saint George—réalisé en papier doré selon le journal de son épouse⁶⁹—est confectionné, selon lui, en papier mâché. Sir Layard identifie sa femme vêtue d'un costume «de neige», sans doute blanc, à une personnification de la ville de Venise. Dans son propre récit, Lady Layard affirme au contraire personifier l'hiver.⁷⁰ Le ton assez sceptique et réticent de Sir Layard à l'égard de ce genre de pratiques dilettantes laisse transparaître qu'il a quelque peu honte de voir son épouse en tête du cortège féminin. Mais il observe non sans satisfaction la surprise de ses invités italiens, face à ces pitreries, qui pourraient même être édifiantes pour ces derniers, dans la mesure où elles les familiarisent avec les traditions anglaises. La lecture de ce passage révèle entre les lignes l'amusement du vieillard. L'intérêt plutôt exceptionnel qu'il porte à cette soirée en particulier est sans doute dû à l'insertion d'une référence littéraire qui la rend moins frivole que de coutume: il s'agit du livre *Old Christmas: From the Sketch Book of Washington Irving* (1886), illustré par Randolph Caldecott et gravé par James D. Cooper. Dans le dernier chapitre intitulé *The Christmas Dinner*, Irving décrit le riche banquet organisé par un gentilhomme. L'un de ses hôtes, Master Simon, initie une «Christmas mummery, or masquing».⁷¹ Ce dernier se déguise en Père Noël et ouvre la mascarade en compagnie d'une femme déguisée en Dame Mince Pie. | fig. 16 | Suivent

61. Voir Hans-Dieter Gelfert, *Madam I'm Adam. Eine Kulturgeschichte des englischen Humors*, Munich, Beck, 2007, p. 104–105.

62. Voir LLJ 25/12/1889. *The Babes in the Wood* se fonde sur des légendes d'infanticides en Angleterre au XVI^e siècle. La première version, publiée en 1595 par Thomas Milington, porte le titre *The Norfolk Tragedy*. Voir Laurence Mitchell, *Norfolk. Local, Characterful Guides to Britain's Special Places*, Chalfont St Peter, Bradt Travel Guides, 2014, p. 235.

63. LLJ 18/12/1890.

64. LLJ 25/12/1890.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*

68. Lettre d'A. H. Layard à Elizabeth Rigby, 21 janvier 1891, Édimbourg, National Library of Scotland, John Murray archive, MS 42340, fol. 40r.

69. Voir LLJ 25/12/1890.

70. *Ibid.*

71. Washington Irving, *Old Christmas: From the Sketch Book of Washington Irving*. Illustré par R. Caldecott, Londres, Macmillan & Co., 1886, p. 150. «Maskings or mummeries were favourite sports at Christmas in old times; and the wardrobes at halls and manor-houses were often laid under contribution to furnish dresses and fantastic disguisings». *Ibid.*, p. 151, n° 1.

un jeune officier dans le rôle de Robin des Bois tenant la Belle Marianne par le bras, | fig. 17 | ainsi que d'autres acteurs. Dans la joie générale, quelqu'un joue du tambourin, d'autres rient et dansent allégrement.⁷² Puisque le texte d'Irving coïncide avec le récit des époux Layard, on peut supposer que les illustrations de l'édition de 1886 ont directement servi de modèles.

Il est fort probable que Lady Layard et ses aides disposent aussi de manuels dédiés à la préparation des tableaux vivants.⁷³ Ces manuels dispensent des consignes techniques pour la préparation de la scène (cadre, rideau, éclairage, décor), proche d'une mise en scène de théâtre. Des illustrations expliquent comment confectionner les costumes, détaillent les accessoires nécessaires, les gestes et les positions à adopter. S'ils ne contiennent pas de référence explicite à des tableaux des grands maîtres, ces manuels fournissent des instructions détaillées sur la représentation de sujets historiques, allégoriques et bibliques. Par exemple, à Noël 1890, Nela et Ola Du Cane, Lady Layard et Miss Stefani personnifient les quatre saisons,⁷⁴ sujet amplement illustré dans les manuels de tableaux vivants. Majoritairement publiés en anglais vers la fin du XIX^e siècle et destinés à faciliter la mise en scène de tableaux vivants par des amateurs, ces manuels témoignent de la popularité de cette pratique artistique.⁷⁵

Dans les dernières années de la vie de Lady Layard, le journal devient de moins en moins précis et les informations concernant les tableaux vivants de plus en plus éparses. Au cours des soirées de Noël de 1901, 1902, 1903, 1908 et 1910, les tableaux vivants sont le plus souvent improvisés et souvent mis en scène par des enfants.⁷⁶ D'une manière générale, ces changements suggèrent que les tableaux vivants perdent au fil du temps leur intérêt artistique et leur ambition culturelle. Ne revêtant plus la même fonction sociale qu'auparavant, ils deviennent un simple divertissement enfantin et spontané. En 1903, Lady Layard note dans son journal: «After dinner other people joined us—about 50 & we had portrait tableaux under the direction of Mr Prinsep very few had been prepared beforehand—I dashed on different people in the audience & got them to pose arranging them with a chiffon—a velvet—a piece of lace—The effect was excellent».⁷⁷

D'après le témoignage de Lady Layard, le programme iconographique des tableaux vivants ne possède pas de cohérence globale. Au contraire, une grande hétérogénéité des sources et des genres artistiques pris pour références peut être constatée. Mis à part les tableaux vivants inspirés de la tradition littéraire populaire anglaise, les participants incarnent avant tout des figures bibliques, mythologiques ou historiques, d'après des portraits peints. Ils peuvent d'une part se référer à une figure idéalisée: un personnage biblique, telle Salomé, une figure mythologique, comme Galatée, une personnalité historique, comme l'héroïne tragique Beatrice Cenci, ou un homme politique, tels le procureur de Venise ou le maire de Haarlem. D'autre part, ils peuvent prendre place dans un univers imaginaire: un sujet bucolique (la paysanne), un personnage du théâtre shakespearien (Portia) ou une figure légendaire et littéraire (Robin des Bois et la Belle Marianne) dont les participants s'approprient temporairement les qualités. On peut y voir un jeu d'interférences entre le rôle mondain joué dans la vie réelle et le rôle tenu lors de la représentation théâtrale.

72. *Ibid.*, p. 151–154.

73. Voir, par exemple, Charles Harrison, *Theatricals and Tableaux Vivants for Amateurs. Giving Full Directions as to Stage Arrangements, "Making up", Costumes, and Acting*, Londres, L. Upcott Gill, 1882; Frances Elizabeth Callow, *Home-Theatricals Made Easy, or, Busy, Happy and Merry*, Londres, Ward, Lock & Co., 1891; Oliver Wendlant, *Tableaux Vivants. How to Produce and Manage Them Successfully and Economically*, Manchester, Heywood & Son, 1896.

74. Lady Layard personnifie l'hiver, Miss Stefani le printemps, Nela l'été et Ola Du Cane l'automne. *LLJ* 25/12/1890.

75. Dans le milieu germanophone, voir à titre de comparaison: E. Séduard, *Das Buch der lebenden Bilder. Mit begleitenden Versen zu jedem der lebenden Bilder sowie genauer Angabe der Stellung der Personen und Stellungsplänen für größere Gruppenbilder*, Berlin, Bloch, 1890; Edmund Wallner, *Eintausend Sujets zu lebenden Bildern*, Erfurt, F. Bartholomäus, 1895.

76. Voir *LLJ* 24/12/1901; *LLJ* 25/12/1902; *LLJ* 25/12/1903; *LLJ* 25/12/1908; *LLJ* 24/12/1910.

77. *LLJ* 25/12/1903. Cinq ans plus tard Lady Layard écrit: «Afterwards about 20 English came & Mr Woods arranged some excellent tableaux which gave everyone great pleasure. He has a special talent for doing them on the spur of the moment without any rehearsals». *LLJ* 25/12/1908.

Pratique artistique à part entière, les tableaux vivants sont interprétés par des amateurs devant des spectateurs complices. Tous partagent les mêmes goûts artistiques et la même culture visuelle. Au plaisant jeu d'identification des références picturales, s'ajoutent une dimension didactique et un processus de légitimation sociale. Les tableaux vivants mis en scène à la Ca' Cappello sont tout à fait emblématiques du statut ambigu de cette pratique artistique, à la frontière entre beaux-arts, culture populaire et divertissement. La recherche sur les tableaux vivants implique un croisement de sources écrites et visuelles. Les reproductions textuelles et photographiques, en tant que supports de diffusion et outils de mémoire, ne peuvent traduire que partiellement la dimension temporelle et spatiale des tableaux vivants, de nature éphémère. Malgré le caractère privé et subjectif du journal de Lady Layard, ses récits constituent un appareil documentaire fondamental pour l'étude des tableaux vivants qu'elle organise. Elle écrit à trois reprises avoir fait photographier *a posteriori* certaines de ces mises en scène. Les acteurs sont réunis à l'issue de la performance pour la réalisation de clichés, malheureusement non conservés. Précieux témoignages visuels, ils ne permettraient cependant pas de documenter l'atmosphère sonore et le déroulement temporel des soirées.⁷⁸

Les tableaux vivants organisés chez les Layard sont représentatifs de la culture artistique et visuelle de leur milieu: ainsi la littérature et le théâtre anglais, les grands maîtres de la Renaissance vénitienne, l'art anglais contemporain, l'art ancien flamand et français sont-ils convoqués lors des soirées. Si l'éclectisme des sujets et des références qui caractérise ces soirées vénitiennes inscrit cette pratique dans la culture des élites européennes et américaines de la fin du XIX^e siècle, la tradition vivace du carnaval constitue une singularité locale qui favorise probablement aussi le travestissement. Il serait intéressant d'élargir le champ d'étude à d'autres tableaux vivants mis en scène au sein de ce cercle anglo-américain à Venise. Par exemple, ceux qui sont organisés en 1882 et 1890 chez les Bronson à la Casa Alvisi, auxquels Lady Layard se souvient avoir assisté et où apparaissent en outre des sujets japonais.⁷⁹ Une comparaison entre ces différents salons, en premier lieu celui de la britannique Lady Layard et celui de l'Américaine Katharine de Kay Bronson, quant aux choix des sujets, à la préparation de la mise en scène et au déploiement des soirées, pourrait aider à comprendre si ces tableaux vivants se déroulent selon des modalités propres à ce milieu anglo-américain au tournant du XX^e siècle. En conclusion, malgré le manque d'autres sources disponibles suffisamment détaillées, les principaux enjeux d'une prochaine étude consisteraient à tenter de définir la spécificité vénitienne de cette pratique et d'aborder la question de sa réception critique. ¶

78. Le 27 décembre 1890, Lady Layard mentionne par exemple à la Ca' Cappello un certain Moore, qui prend en photo Ola et Nela Du Cane en costume (voir LLJ 27/12/1890). Quelques jours plus tard, elle écrit que les photographies ne sont pas réussies (voir LLJ 30/12/1890). En 1892, elle accompagne une actrice dans un studio photographique: «Took Stella to Vianelli's to be photographed [...]. I had her done also in the same costume as she had used in the tableaux we did before the Empress as the muse of music» (LLJ 06/12/1892). En 1902, c'est au tour de Lady Layard en personne d'être prise en photo: «Prof. Trombini [...] did photos of me by magnetic light to make experiments as he wanted to try to photograph me in the frame to perpetuate the tableaux we had on Christmas Eve» (LLJ 09/01/1902).

79. «Sigr Kirchmayr & Mr Wood [sic] 2 artists prepared some tableaux vivants. P. Gagarin did Hadji Baba & it was very successful. There was an empty gold frame stretched with black gauze & behind that people posed. I dressed Miss Zanini as a Spaniard. Idita did a Japanese girl. I was dragged into it as a Russian peasant—Mr Kirchmayr did a Velasquez man portrait, Mr Wood a Rembrandt Dutchman with a pipe. They were very pretty & successful» (LLJ 26/12/1882); «The tableaux all Japanese were very pretty. All girls acted, Edith Bronson, Olga Montenegro, Alda Stefani, Marie Lucchese Palli, & Amelie Mocenigo, Don Carlos & the Dss of Madrid, the Csa de Bardi, the Dss de Baden were all there & Mrs Bronson was delighted» (LLJ 12/03/1890). D'autres soirées chez les Bronson sont mentionnées par Henry James (Henry James, *Letters from the Palazzo Barbaro*, Rosella Mamoli Zorzi, dir., Londres, Pushkin Collection, 1998, p. 172 et 176).