



**HAL**  
open science

# Tableau vivant et Néo-classicisme : un genre pour un style

Carole Halimi

► **To cite this version:**

Carole Halimi. Tableau vivant et Néo-classicisme : un genre pour un style. Travaux et Recherches de l'UMLV, 2004, 10 (10), p.89-112. hal-00822059

**HAL Id: hal-00822059**

**<https://hal.science/hal-00822059>**

Submitted on 13 May 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Notes

- 1 Samuel Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970, p. 35.
- 2 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1963-1974, p. 45. Les références sont désormais intégrées au texte sous forme abrégée.
- 3 Marguerite Yourcenar, *Souvenirs pieux*, I, Paris, Gallimard, 1974.
- 4 Victor Segalen, "Empreinte", *Stèles*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 64.
- 5 V. Segalen, "Empreinte", *op. cit.*, p. 64.
- 6 Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 302-303.
- 7 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 164.
- 8 *Ibid.*, p. 164.
- 9 *Ibid.*, p. 23-24.
- 10 Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Gallimard, 1953, p. 157-158.
- 11 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio essais, n°48, 1987.
- 12 S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 7.
- 13 Maurice Blanchot, "Où maintenant ? Qui maintenant ?", repris dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- 14 Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1994, p. 270.
- 15 S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 171.
- 16 G. Deleuze, *Différence et répétition*, "Avant-propos", *op. cit.*, p. 1.
- 17 Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, chap. 7, 1900.
- 18 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais n°14, 1964, p. 143.

## Tableau vivant et néo-classicisme : un genre pour un style

Carole Halimi

**S**i le développement du genre du tableau vivant est antérieur au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est uniquement à cette période qu'apparaissent les premières définitions du terme<sup>1</sup>. Dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Arthur Pougin en donne une des plus détaillée :

"La vogue est depuis longtemps passée des tableaux vivants, qui offraient cependant un spectacle curieux et intéressant. Ce spectacle consistait en la reproduction exacte, à l'aide d'êtres animés, mais immobiles, de tableaux ou de groupes de sculptures célèbres et connus de tous<sup>2</sup>."

Pour satisfaire un des objectifs du tableau vivant, la reconnaissance, les œuvres imitées (peintures ou sculptures), doivent faire partie d'un répertoire connu. La reproduction en est immobile et doit demeurer fidèle à la référence. À la date où l'auteur rédige cette définition, en 1885, le tableau vivant est déjà passé de mode. Très certainement inspiré de certaines manifestations présentes dans les mystères religieux du Moyen Âge, les crèches et les fêtes de la Renaissance<sup>3</sup>, le tableau vivant connaît ses heures de gloire et ne devient un genre autonome que dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. À cette période, il se développe comme divertissement dans les cercles de l'aristocratie et de l'élite cultivée, et comme variante du "tableau dramatique" sur les scènes de théâtre. Genre hybride par nature, il est situé à la frontière du théâtre, de la peinture, et de

la littérature. Partant d'une image ou d'un récit, il s'exprime néanmoins toujours sous la forme théâtrale d'une représentation, en faisant appel à des acteurs, professionnels ou amateurs. La singularité du jeu théâtral qui le constitue vient de son inaccomplissement. Ce jeu s'arrête à la frontière de l'image, dans laquelle et pour laquelle il se fige. Jeu muet, il tend à fondre la pratique du théâtre dans celle de la peinture, en épousant la nature de la toile : sa structure bidimensionnelle et sa qualité d'objet inanimé et silencieux. Les actions, à l'inverse de celles qui habitent une représentation théâtrale, se trouvent suspendues, arrêtées là où le peintre a fixé sa composition. À ce titre, il n'est pas étonnant que le tableau vivant trouve ses modèles de prédilection dans les œuvres néo-classiques, dans lesquelles, pour signifier "l'instant fécond", le mouvement se fait stase, se fige dans une gestuelle précise et démonstrative. Trois phénomènes encadrent l'apparition des tableaux vivants. Le premier est l'atmosphère de retour à la morale en réaction au sensualisme débridé du rococo. Diderot, on le sait, reprochait à Boucher de ne pas avoir la "pensée de l'art"<sup>4</sup> et de ne prendre le pinceau que pour "montrer des tétons et des fesses"<sup>5</sup>. Sans militer pour la pruderie, il redéfinit le but des arts, dans l'élévation de l'âme, plus que dans le seul plaisir des yeux<sup>6</sup>. Ce passage des *Essais sur la peinture* en 1766, situe le projet auquel tout artiste, digne de ce nom, doit se conformer :

"Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau<sup>7</sup>."

C'est dans le berceau de cette réaction anti-rococo que le néo-classicisme prend naissance. L'art ne doit plus se contenter de charmer, il doit encore et surtout instruire, éduquer, se faire *exemplum virtutis*. Le tableau vivant divertissant et instructif s'inscrit en toute logique dans ce projet de réforme des arts. Le deuxième phénomène touche au premier. Les découvertes archéologiques de Pompéi et d'Herculanum provoquent chez les contemporains une fascination délirante pour l'Antiquité et une vo-

lonté de la faire revivre au présent. Tableaux vivants et attitudes sont plus que jamais adaptés. Troisième phénomène, enfin, en réaction à la pratique de la déclamation jugée artificielle, une recherche de "vérité" dans le jeu de l'acteur va conduire à privilégier l'art du geste, de l'attitude, à rechercher une adéquation entre le verbal et le visuel. En témoignent la réhabilitation de la pantomime, l'attention nouvelle portée à la dimension visuelle de la représentation théâtrale. Diderot inaugure la conception du "tableau dramatique"<sup>8</sup>, le tableau vivant au théâtre en est une variante.

### **Le Tableau vivant comme tableau dramatique : la recherche du "vrai"**

Le premier tableau vivant identifié se déroule sur une scène de théâtre. Il remonte à 1761, dans une pièce intitulée, *Les Nocces d'Arlequin*, montée par Charles-Antoine Bertinazzi (plus connu sous le nom de Carlin), et présentée sur la scène de la Comédie Italienne à Paris. L'auteur dramatique Favart, également directeur de l'Opéra Comique, en a laissé un témoignage dans une lettre au comte Durazzo :

"Je passe sur l'intrigue de cette pièce qui est commune et froide ; mais il y a à la fin du dernier acte une scène française qui enlève tous les applaudissements. Le tableau de Greuze exposé dernièrement au Louvre en a fourni le sujet ; il est mis en action avec tant de vérité, que l'on croit voir le tableau même dont on a animé les personnages<sup>9</sup>."

Le tableau de Greuze en question, *L'Accordée de village*<sup>10</sup>, avait remporté un succès considérable au salon où il venait d'être présenté. Diderot lui consacre une critique fort élogieuse dans son compte rendu du salon de 1761, qui commence en ces termes : "Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze ; mais ce n'a pas été sans peine ; il continue d'attirer la foule<sup>11</sup>". En jouant un tableau à succès, on garantissait l'approbation du public et ses applaudissements. Le "tableau" sert à finir "en beauté"

une pièce de peu d'intérêt, si l'on en croit le témoignage de Favart. L'impression laissée est celle d'un tableau qui s'anime, "mis en action", comme on le dit à l'époque, le terme de "tableau vivant" n'apparaissant en français qu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. Même s'il utilise la référence peinte comme modèle, et s'il représente à ce titre le premier exemple de "tableau vivant", l'initiative est à replacer dans la logique de la conception du "tableau" au théâtre, théorisée par Diderot. Souhaitant être au théâtre : "comme devant une toile, où des tableaux divers se succéderaient par enchantement<sup>13</sup>", Diderot fonde sa réforme du théâtre sur une référence à la peinture. La peinture devient, comme l'écrit Pierre Frantz, "l'utopie du théâtre<sup>14</sup>". La définition du "tableau" donnée dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, en 1757, situe clairement la peinture comme modèle du théâtre. S'adressant à Dorval, son interlocuteur, qui lui demande de faire la distinction entre un "tableau" et un "coup de théâtre", Diderot répond :

"Une disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau<sup>15</sup>."

On peut avoir une idée de ce que Diderot apprécie en peinture dans les commentaires qu'il fait de la peinture de Greuze à ses débuts. Celui de *L'Accordée de village* met en avant trois données fondamentales : la recherche de vérité, l'harmonie dans la composition, la portée édifiante de la scène. Le choix du sujet est une "marque de la sensibilité et des bonnes mœurs", et "l'on se sent gagner d'une émotion douce en le regardant<sup>16</sup>". La composition tire tout son intérêt de ce qu'elle subordonne les intérêts particuliers des personnages (pourtant tous individualisés) à l'intérêt principal : la scène de la remise de la dot. Enfin les personnages ont des attitudes "naturelles" adaptées à leur rôle dans l'histoire. Diderot, les décrivant une à une, s'attarde sur certains détails : la main du père est hâlée d'un côté, blanche de l'autre. Il conclut "cela est dans la nature<sup>17</sup>". L'attitude de la fiancée est juste : "Plus à son fiancé, elle n'eût point été assez décente ; plus à sa mère ou à son père, elle eût été fautive<sup>18</sup>". La

recherche de "vérité" est cependant entièrement solidaire de la nécessité de faire un ensemble, une "composition". Or, pour Diderot, le principe de la composition se trouve dans la subordination. Dans l'article "De la composition, et du choix des sujets" des *Pensées détachées sur la peinture* (1776-80), il écrit : "Rien n'est beau sans unité ; et il n'y a pas d'unité sans subordination<sup>19</sup>". La peinture de Greuze a représenté pour Diderot le paradigme de ses attentes en matière d'introduction d'harmonie et de naturel dans la production artistique d'une époque, dominée, en peinture comme au théâtre, par l'artifice et l'affectation. On peut penser qu'il en est de même pour le premier tableau vivant, puisqu'il s'appuie sur un tableau de Greuze et qu'il soulève l'approbation générale. Projeter sur la scène le tableau de Greuze revenait à y transposer les données appréciées dans la peinture : composition, vérité, sujet moral et touchant. Ces données étaient alors aussi absentes de la scène de théâtre qu'elles pouvaient l'être de la peinture d'un Fragonard ou d'un Boucher. Le souci de composition revient à introduire sur la scène un nouvel élément : celui de la mise en scène, par la disposition des personnages dans l'espace en fonction de la découpe du cadre de scène<sup>20</sup>. Le naturel dans le jeu de l'acteur est une recherche à laquelle vont participer tout un ensemble de comédiens français sur le modèle des acteurs anglais, comme Garrick, lequel d'ailleurs considère Carlin, concepteur de ce premier tableau vivant, comme un des meilleurs acteurs français, entendu comme un acteur qui n'est pas "trop acteur"<sup>21</sup>. Le "tableau vivant" de Carlin s'inscrit parfaitement, semble-t-il, dans les attentes liées à la réforme du théâtre. S'il soulève les applaudissements du public, c'est aussi qu'il lui permet une identification. Dans son commentaire sur *L'Accordée*, Diderot ne manquait pas de noter : "(...) c'est la chose comme elle a dû se passer<sup>22</sup>".

La singularité d'un tableau au théâtre vient aussi du fait qu'il suspend l'action et qu'il attire l'attention sur la gestuelle. On comprend que le tableau de Greuze soit pour Diderot l'idéal de ce qu'il souhaitait voir sur la scène lorsque l'on se réfère à son expérience du théâtre et racontée dès 1751, dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Il se bouchait les oreilles pour ne pas entendre les acteurs déclamer, afin de concentrer son atten-

tion sur leurs gestes. Faite dans le but d'amplifier sa perception du geste, afin d'étudier son intérêt dramatique, cette expérience ne nuisait pas à sa compréhension de la pièce : "on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées<sup>23</sup>". Devant un tableau de Greuze, Diderot n'éprouve nul besoin de se boucher les oreilles, étant donné la nature de l'objet ; par contre il éprouve la nécessité de faire parler les personnages. Dans son commentaire sur *L'Accordée de village*, il fait parler le père, et il lui arrive même d'entrer en conversation avec le personnage du tableau<sup>24</sup>. Le mode de critique pratiqué par Diderot atteste du pouvoir du geste dans les peintures. Les commentaires du critique découlent naturellement des gestes des peintures de Greuze, ils y sont contenus en puissance. Ces expériences tendent à montrer que le geste peut suppléer à la parole, puisqu'il la contient, et qu'il est tout aussi valide que les mots pour émouvoir le spectateur. Le premier tableau vivant illustre cette réforme du théâtre par le geste, entreprise par les théoriciens du théâtre aussi bien que par les acteurs.

En vertu de la maxime de Diderot selon laquelle : "un comédien qui ne s'y connaît pas en peinture est un pauvre comédien ; un peintre qui n'est pas physionomiste est un pauvre peintre<sup>25</sup>", les acteurs vont s'inspirer de la peinture pour réformer le jeu de scène. Nous considérerons ici tout particulièrement Talma, qui est lié à l'école de peinture néo-classique. Présenté par Girodet à David, en 1780, il entretient tout au long de sa carrière des rapports amicaux avec le peintre qui l'aide à entreprendre une réforme du costume de théâtre en lui dessinant ses costumes d'après l'antique. Parmi les critiques portées au théâtre du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, le costume occupe une place de choix. Une description de Voltaire, datée de 1761, nous renseigne sur les usages du moment :

"On voyait Auguste arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une perruque carrée (...) cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges (...) La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage (...)<sup>26</sup>."

Description pour le moins pittoresque des conditions dans lesquelles on interprétait la tragédie. C'est justement dans une pièce de Voltaire, *Brutus*, que Talma, en 1790, apparaît pour la première fois en toge romaine, cheveux courts et jambes nues, dans le rôle de Proculé<sup>27</sup>. Cette apparition est plus appréciée du public que de la fraction conservatrice des acteurs, où elle suscite diverses réactions indignées. On lui reproche d'avoir "mis des draps mouillés sur les épaules", on s'étonne de la laideur du costume. Mademoiselle Contat aurait dit en voyant Talma : "mon Dieu, qu'il est laid, il, ressemble à ces vieilles statues<sup>28</sup> !". Non content de déranger les habitudes par ses costumes un peu trop fidèles archéologiquement parlant<sup>29</sup>, Talma agrmente son jeu d'une autre référence à la peinture, la pose plastique, en s'immobilisant dans la pose du personnage d'un tableau célèbre<sup>30</sup>. La pose plastique n'a pas pour seul but la référence aux peintres (chose particulièrement bien vue à l'époque<sup>31</sup>), elle est aussi le moyen de donner au jeu une intensité que seul le geste est à même de transmettre. Selon Talma, "Le geste, l'attitude, le regard, doivent (...) précéder les paroles comme l'éclair précède la foudre<sup>32</sup>". Ses poses plastiques sont le moyen d'imprimer visuellement le caractère du personnage dans l'esprit du public. Il en devient une référence pour les peintres, et surtout les élèves de David, qui reprennent ses poses pour les personnages de leurs peintures<sup>33</sup>. Talma devient l'incarnation vivante de l'esthétique néo-classique, version école de David. Il en est à lui seul le "tableau vivant". La proximité entretenue par David et son école avec l'avant-garde théâtrale de l'époque explique en partie le choix récurrent des œuvres néo-classiques pour servir les "tableaux vivants".

## David et son école : un idéal pour le tableau vivant

Outre l'apparition de Talma en costume romain, la représentation de *Brutus* comportait pour le public une deuxième surprise. Elle s'achevait sur un tableau vivant d'après l'austère composition davidienne présentée un an plus tôt, au salon : "*Les licteurs rapportant à Brutus le corps de ses fils*<sup>34</sup>".

“(…) à la fin du V<sup>e</sup> acte, les acteurs mimèrent le superbe tableau de David, représentant le corps de Titus porté sur un brancard par les licteurs, et l’attitude sombre et profonde de Brutus. Cette idée produisit un très grand effet et le public en témoigna sa satisfaction par de vifs applaudissements<sup>35</sup>.”

L’effet recherché est moins celui de naturel comme dans le tableau vivant d’après Greuze, que celui du sublime. Diderot ne manquait pas de souligner, dès la *Lettre sur les sourds et muets*, la portée sublime de certains gestes :

“Il y a des gestes sublimes que toute l’éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Mackbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Mackbeth s’avance en silence et les yeux fermés sur la scène ; imitant l’action d’une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintées du sang de son roi (...). Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords<sup>36</sup> !”

L’attitude sombre du consul ayant sacrifié ses fils à la patrie a terrifié les contemporains. David a peint un Brutus qui ne laisse aucunement transparaître sa douleur, hormis dans le détail de la crispation des pieds. Il a, depuis le *Bélisaire demandant l’aumône*<sup>37</sup> en 1781, et surtout le *Serment des Horaces*<sup>38</sup> en 1784, appliqué la leçon de Diderot, en armant ses personnages d’une gestuelle suscitant le sentiment de sublime. Il cherchait, comme il a pu le dire lui-même à “électriser” l’âme du spectateur<sup>39</sup>. On s’assurait en clôturant la pièce par un “tableau vivant” d’après une composition qui avait saisi d’effroi les contemporains, de rejouer ce même frisson et de laisser une trace indélébile de la représentation, dans l’esprit du public. C’est l’hypothèse retenue par Pierre Frantz : permettre que la représentation se poursuive dans l’imagination du spectateur<sup>40</sup>. Le tableau vivant assume les vertus de la pantomime,

“qui parle aux yeux longtemps après que la bouche de l’acteur est devenue muette<sup>41</sup>”.

Les tableaux de David n’ont cependant pas toujours été choisis pour intensifier la représentation par un effet de sublime. En 1800, sur la scène de l’Opéra Comique, un vaudeville en un acte intitulé “*Tableau des Sabines*” incorpore un tableau vivant d’après la toile de David, *Les Sabines*<sup>42</sup>, présentée au salon l’année précédente, en 1799. Il n’est plus ici question de sublime, mais de comique. À la fin de la pièce, entraînés dans une violente dispute, les protagonistes se retrouvent par hasard dans la pose des personnages du tableau de David, ce qui conduit l’un d’entre eux à suspendre l’action en s’écriant : “Ah ! Mon Dieu, quelle image ! ne bougez pas, ne bougez pas, c’est la copie vivante du tableau de David”. Une didascalie à l’intention des “acteurs de provinces” qui ne connaîtraient pas le tableau, et qui voudraient jouer la pièce, décrit la scène :

“(…) Fadet, tenant la main droite sur son parapluie, recouvert d’un sac ; son chapeau, qu’il tient à la main gauche, le couvre comme une espèce de bouclier ; il est effacé devant le public. Dercour à gauche, s’efface en sens contraire, on ne le voit que de profil ; il tient un bambou comme un dard qu’il est prêt de lancer de la main droite ; il a l’air dédaigneux. Laure, le genou gauche ployé, la jambe droite en avant, étend ses deux bras vers les deux rivaux. Un des enfants de Firmin presse la cuisse gauche de Fadet (...)<sup>43</sup>”.

La version est clairement humoristique. Pourquoi la parodie s’applique-t-elle aux *Sabines* plus qu’à *Brutus* ? Il faut se souvenir, pour le comprendre, de la stupéfaction amusée des visiteurs de l’exposition conçue par David, devant l’héroïque nudité des guerriers du tableau. Certes, David s’en est expliqué dans un texte devenu célèbre “Notes sur la nudité de mes héros” :

“(…) mon intention, en faisant ce tableau, était de peindre les mœurs antiques avec une telle exactitude, que les Grecs et les Romains, en voyant mon ouvrage, ne m’eussent pas trouvé étranger à leur coutumes<sup>44</sup>”.

Il n'empêche que l'idée est apparue. La preuve en est ce tableau vivant ouvertement parodique survenu l'année suivante. Le tableau *Les Sabines* constitue le premier moment de la crise davidienne, qui atteindra son apothéose avec le *Mars désarmé par Vénus et les Grâces*<sup>45</sup>, sa dernière œuvre, en 1824. Il renoue ici avec un style factice qui présente une caricature de sa propre peinture. Comme l'a montré Jean-Claude Lebensztejn, "Les tableaux tardifs ressemblent à des tableaux vivants qu'on aurait à leur tour transformés en peintures"<sup>46</sup>.

Il y a une mise en abyme du principe d'imitation. Nous avons l'impression d'être devant une peinture imitée d'une scène de théâtre, qui serait elle-même imitée d'un tableau, tant l'artifice est décelable. Dans *Les Sabines*, le phénomène est déjà en germe, et certainement pour la première fois. Un critique de l'époque en juge d'ailleurs avec les critères de la pantomime :

"(...) tous les personnages sont en action et la pantomime est dirigée avec tant d'art qu'il n'y a pas un seul personnage qui ne put conserver pendant quelques instants l'attitude où il est représenté"<sup>47</sup>.

La critique est élogieuse, mais elle applique au tableau un jugement qui pourrait être appliqué à un spectacle. En dépit de la nudité des guerriers, on reprochera à David l'aspect maniéré de certaines figures :

"Tatius a plus de pesanteur que de force, et la figure est placée sur ses jambes plutôt comme un danseur de théâtre que comme un guerrier"<sup>48</sup>.

Et pour cause, David s'est inspiré d'un danseur pour le peindre<sup>49</sup>. Rappelons-nous aussi que les élèves de David, la secte des *Barbus*, devenus plus davidiens que le maître, l'accusent avec *Les Sabines*, de verser dans le "Vanloo, Pompadour, et Rococo"<sup>50</sup> c'est-à-dire de renouer

avec tout ce qu'il avait cherché à fuir. *Les Sabines* ouvrent dans la peinture de David la faille du ridicule, ou tout au moins de l'humour (est-il volontaire ?) que les œuvres suivantes ne vont cesser d'accentuer. Le tableau vivant du vaudeville *Tableau des Sabines*, apparaît comme le miroir déformant du sérieux néo-classique, le revers de la médaille révèle les aspects cachés de l'original. Pour preuve, le symbole phallique de la lance de Romulus, implicite dans l'original, est explicite dans le tableau vivant, à travers le bambou dont il est précisé qu'il est pointé "comme un dard". L'idéal winckelmannien de "calme grandeur et noble simplicité"<sup>51</sup> se trouve caricaturé dans l'air "dédaigneux" prêté au personnage masculin qui darde son bambou. L'acrobatique pose de Laure, "le genou gauche ployé, la jambe droite en avant", alors qu'elle "étend ses deux bras vers les deux rivaux", en est le pendant hystérique et accuse l'opposition féminin/masculin toujours fortement contrastée dans les œuvres de David<sup>52</sup>. Soulignons aussi que par le mode d'exposition, David a lui-même réalisé un tableau vivant, les visiteurs étant pris dans le reflet d'un miroir (une psyché) qu'il avait disposé contre le mur opposé au tableau. En se retournant, les visiteurs se voyaient intégrés au tableau dans le reflet de la psyché<sup>53</sup>. S'agissait-il de mettre les contemporains à la hauteur des personnages de l'histoire antique ? Cela a-t-il contribué à mettre le tableau des *Sabines* à la portée du spectateur et à en faciliter l'utilisation parodique ? À la portée de tous, le tableau des *Sabines* l'était aussi par le mode d'exposition qu'institue David. Une première en France : à condition d'acquitter un droit d'entrée, tous les publics pouvaient voir la toile. D'autres tableaux de David ont servi à constituer des tableaux vivants. *Les Horaces*, et *La Mort de Socrate*<sup>54</sup> (1787) sont représentés le 31 octobre 1789 au Théâtre des Ombres Chinoises, au Palais-Royal. Le *Bélisaire* est plus tard mis en scène par Goethe parmi les tableaux vivants qu'il organise à Weimar en 1813, pour l'anniversaire de la grande-duchesse Maria. En 1825, l'année de la mort de David, en guise d'hommage, le *Bélisaire* est recréé dans une pièce du même titre, interprétée par Talma au Théâtre Français<sup>55</sup>.

On sait également qu'une des compositions de Drouais, *Marius à*

*Minturnes*<sup>56</sup>, de 1786, a été retenue pour illustrer une des scènes de la tragédie du même nom. On dispose à ce propos du témoignage d'Arnault, qui, dans ses *Mémoires*, explique avoir fait la connaissance de David à cette occasion.

“C'est à l'occasion de la tragédie de Marius à Minturnes que je liais connaissance avec David. Les acteurs, désirant prendre dans la scène du Cimbre les positions où le jeune Drouais avait placé ses personnages dans son célèbre tableau, j'allais prier David dont il avait été élève de m'en donner un croquis<sup>57</sup>.”

Drouais, l'élève favori de David, mort prématurément mais dont la courte carrière n'en a pas moins marqué les esprits, était certainement aussi celui qui se rapprochait le plus du style de son maître et notamment dans *Les Horaces*. Delécluze le note, mais il souligne un excès de théâtralité dans la composition de Drouais, l'opposant sur ce point à la composition épurée des *Horaces*.

“Si dans la scène des Horaces, on saisit quelques dispositions théâtrales, presque partout on sent la tendance vers le retour à la simplicité. Le *Marius* de Drouais, au contraire, provoque une observation inverse<sup>58</sup>.”

Le *Marius à Minturnes* de Drouais se distingue effectivement du *Serment des Horaces*, par moins de retenue, des sentiments exprimés de façon plus extravertie. Mais s'il attire l'attention des comédiens pour en faire un tableau vivant, c'est justement en vertu d'une gestuelle énergique, qui suscite davantage l'action que la rigide immobilité des *Horaces*. Néanmoins, comme le tableau de David, celui de Drouais présente des personnages campés sur un dallage qui structure l'espace comme une scène de théâtre, les compositions sont épurées, les couleurs peu nombreuses mais fortement contrastées, la gestuelle ferme et démonstrative. Des éléments clairs, aisément imitables, parfaits pour

constituer les modèles de tableaux vivants. Pour finir sur la parfaite adéquation du genre néo-classique et de la pratique du tableau vivant signalons que devant les *Horaces*, les contemporains avaient déjà eu l'impression de tableau vivant au sens d'un tableau qui sort du cadre.

“Si l'on destine une Palme au Tableau d'histoire le plus vigoureux, on la doit à M. David. Ses Horaces sont les enfants créés du Génie. Ce Tableau a la noblesse, la simplicité, le dessin, la netteté, l'énergie, et la vérité des plus grands Artistes. (...) Les personnages sont hors de la toile. On voit presque circuler le sang dans leurs veines<sup>59</sup>.”

La tension retenue, l'énergie accumulée qui se manifeste jusqu'aux extrémités des corps : crispation des pieds, mains tendue en flèches, gonflement des veines et des muscles, pouvaient donner l'impression de figures hors de la toile.

### **Le Tableau vivant en société : un divertissement esthétique**

Le succès de tableaux vivants sur les scènes de théâtre a certainement conduit à les adopter dans les cercles privés de l'élite cultivée de l'époque. Amateurs d'arts, connaisseurs et artistes, organisent et participent à des tableaux vivants de société. Un commentaire de Grimm, en marge du salon de Diderot de 1765, atteste dès cette date, la pratique des tableaux vivants indépendamment du théâtre professionnel :

“J'ai vu quelquefois des sociétés choisies, rassemblées à la campagne, s'amuser pendant les soirées d'automne à un jeu tout à fait intéressant et agréable. C'est d'imiter les compositions de tableaux connus avec des figures vivantes. On établit d'abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris



les habits il cherche à en imiter l'attitude et l'expression. Lorsque toute la scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l'ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé, on appelle les spectateurs qui disent leur avis sur la manière dont le tableau est exécuté<sup>60</sup>."

Talma disait lorsqu'il s'inspirait des compositions théâtrales pour son travail d'acteur, "je devins peintre, à ma manière<sup>61</sup>". L'exercice du tableau vivant permet à tous de devenir peintre, le temps de la mise en œuvre de la composition. Pour parfaire l'illusion de la toile peinte, la lumière joue un rôle déterminant. Le témoignage de Grimm fait apparaître le divertissement comme un exercice de goût (assembler les figures, les éclairer convenablement, choisir les vêtements), au mieux un exercice critique, à même de distraire tout en fournissant le prétexte à des discussions esthétiques. Le témoignage de la comtesse de Genlis, plus tardif, introduit une donnée supplémentaire qui confère au jeu une ambition éducative. Préceptrice des enfants du duc d'Orléans depuis 1782, elle les exerçait à composer des tableaux d'après des peintures ou des scènes de l'histoire, puis à en identifier la référence. Tout en restant attrayant, ce jeu permettait d'instruire les enfants sur la mythologie, l'histoire, de leur apprendre tout à la fois, le maintien, l'art dramatique, la composition picturale et de contribuer à une éducation du goût.

"je donnais les sujets, et, la toile baissée, M. Merys groupait les acteurs, qui étaient communément les enfants ; ensuite, ceux qui ne jouaient pas étaient obligés de deviner le sujet, soit historique, soit mythologique : on faisait ainsi dans la soirée une douzaine de tableaux. Le célèbre David, qui venait souvent à Saint-Leu, trouvait ce jeu charmant, et il avait un grand plaisir à grouper lui-même ces tableaux fugitifs<sup>62</sup>."

Le témoignage nous apprend que le terme employé est alors celui de "tableaux fugitifs" (ou "tableaux historiques") et que David y apportait une

savante contribution. Un peu plus loin, Madame de Genlis laisse supposer qu'il arrivait même à David d'y trouver l'incarnation vivante des principes néo-classiques. David aurait dit à propos d'une Pantomime, *Psyché persécutée par Venus*, "qu'elle offrait, (...) la perfection du beau idéal<sup>63</sup>".

Le divertissement nécessitait l'aide d'un artiste, qui se faisait l'ordonnateur du spectacle. Dans ses *Souvenirs*, Élisabeth Vigée-Lebrun, raconte avoir composé des tableaux vivants pour distraire la noblesse, lors de son séjour en Russie en 1795. Invitée par la Princesse Dolgorouki dans sa demeure de campagne, non loin Saint Pétersbourg, elle décrit une société "fort nombreuse" où "personne ne songeait à autre chose qu'à s'amuser<sup>64</sup>". Parmi les nombreux divertissements qui occupaient agréablement les journées, les tableaux vivants tiennent la place d'honneur. Elle choisit de représenter des sujets tirés de la Bible ou de composer de mémoire des tableaux connus. Le témoignage de Madame Vigée-Lebrun attire l'attention sur une donnée qui se révèle majeure dans la forme que prend le tableau vivant au XIX<sup>e</sup> siècle : exposer la beauté des corps<sup>65</sup>. L'artiste précise qu'elle prenait soin de choisir ses acteurs parmi "les plus beaux hommes et les plus belles femmes", mais se plaint aussi de se trouver "souvent forcée de contrarier quelques dames qui désiraient beaucoup se mettre en *exhibition*<sup>66</sup>".

On peut penser que ces jeunes dames avaient déjà entendu parler en 1795, de la célèbre Lady Hamilton qui depuis 1787, date de son arrivée à Naples et de sa rencontre avec Sir William Hamilton, s'illustrait dans l'art des "Attitudes<sup>67</sup>". On peut considérer les attitudes comme une forme indépendante du tableau vivant, dans la mesure où elles connaissent au XIX<sup>e</sup> siècle un développement autonome, jusqu'à être portées sur la scène professionnelle. Elles sont pratiquées par une seule personne et ne font pas directement référence à une œuvre précise. Telles qu'elles sont inaugurées par Lady Hamilton, elles consistent surtout à donner à voir une incarnation vivante de l'Antiquité. Elles sont d'ailleurs le fruit de la rencontre d'un collectionneur féru d'antiquité Sir William Hamilton, qui exerçait les fonctions de ministre d'Angleterre à Naples, et d'une créature à la vie romanesque, Emma Lyon, qui se faisait appeler Miss Hart<sup>68</sup>. Avant sa

rencontre avec Sir Hamilton, Emma Lyon avait déjà développé son "instinct pour les arts<sup>69</sup>" auprès de plusieurs mentors, plus ou moins recommandables. Un magnétiseur charlatan, le docteur Graham, l'exposait comme la *déesse Hygie* (déesse de la santé), "couverte d'un léger voile", pour attirer la clientèle, à l'entrée de son "Institut électrique<sup>70</sup>" à Londres. Elle avait posé pour le peintre Romney, puis avait rencontré Lord Gréville, le neveu de Sir Hamilton, qui lui présenta sa conquête<sup>71</sup>. Tableau vivant à elle seule, tous les contemporains s'accordent sur la beauté d'Emma Lyon. La comtesse de Boigne qui a laissé parmi les témoignages les plus détaillés sur les attitudes (elle y a participé pour figurer un enfant), écrit dans ses *Mémoires* :

"D'ailleurs pour égaler son succès, il faut commencer par être parfaitement belle de la tête aux pieds, et les sujets sont rares à trouver<sup>72</sup>."

Par sa rencontre avec Emma, le chevalier trouve le moyen de voir s'incarner sa passion pour l'antique. Le premier témoignage sur les attitudes est laissé par Goethe dans une lettre écrite à Caserte, en 1787, publiée par la suite dans le "Voyage en Italie".

"Le chevalier Hamilton (...) a trouvé le comble de la nature et de l'art dans une belle jeune fille. (...) Elle est très belle et bien faite. Il lui a fait faire un costume grec qui lui sied à merveille. Elle laisse flotter ses cheveux, prend deux châles, et varie tellement ses attitudes, ses gestes, son expression, qu'à la fin on croit rêver tout de bon. Ce que tant de milliers d'artistes seraient heureux de produire, on le voit ici accompli, en mouvement, avec une diversité surprenante. À genoux, debout, assise, couchée, sérieuse, triste, taquine, exaltée, pénitente, attrayante, menaçante, inquiète : une expression succède à l'autre et en découle<sup>73</sup>."

L'art des attitudes, à l'inverse du tableau vivant, n'est pas immobile. Il est

constitué d'une succession rapide de poses expressives. L'exactitude de la référence n'est pas non plus de mise, il s'agit plutôt, comme pourra le dire la comtesse de Boigne, par des "sortes d'improvisations en action", de "rappeler à l'imagination<sup>74</sup>" les statues antiques, sans en imiter une précisément. En revanche, Goethe nous laisse entendre que Lady Hamilton surpassait les tentatives des artistes de l'époque, en livrant au spectateur une version vivante des statues antiques. Tout comme Talma, elle est une manifestation vivante de l'idéal néo-classique. En témoigne la retranscription des attitudes par l'artiste allemand Friedrich Rehberg, dans le style épuré d'un dessin au trait, imité de Flaxman. Adaptés en recueil de gravures<sup>75</sup>, ces dessins ont contribué au succès du genre, et à sa diffusion dans toute l'Europe, jusqu'à produire des émules au XIX<sup>e</sup> siècle, Ida Brun, Henriette Hendel-Schütz parmi les plus célèbres<sup>76</sup>. Les dessins de Rehberg, s'ils scellent le lien des attitudes et du néo-classicisme, rendent assez peu compte de la teneur expressive de l'art hamiltonien, sur laquelle insistent pourtant les contemporains. Lady Hamilton réservait à ses spectateurs des changements soudains de physionomie, "du grave au doux, du plaisant au sévère", et ménageait peu d'espace pour les transitions, passant "subitement<sup>77</sup>" d'une attitude à une autre. À sa façon, Lady Hamilton rend justice au précepte de Winckelmann, "imiter les anciens, pour devenir inimitable", car à en croire la comtesse de Boigne :

"D'autres ont cherché à imiter le talent de Lady Hamilton ; je ne crois pas qu'on y ait réussi. C'est une des choses où il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule<sup>78</sup>."

Tableaux vivants comme attitudes entretiennent avec le ridicule des rapports ambigus. Au XIX<sup>e</sup>, ils se confondent amplement avec le kitsch et obtiennent les faveurs des peintres Pompiers. Pour exception, l'utilisation subtile que Goethe en fait, dans son roman *les Affinités électives* (1809), et qui a contribué à la propagation du genre. À l'image de l'activité de dilettante du divertissement dans les cercles de l'aristocratie russe, les tableaux vivants du roman de Goethe servent aussi à mettre en valeur les

charmes de Lucienne, créature capricieuse et superficielle, probablement inspirée de Lady Hamilton. Durant la séance de tableau vivant décrite dans le roman, seront montés le *Bélisaire* d'après Van Dyck, *Esther devant Assuérus* de Poussin et la *Remontrance paternelle* de Terborg. Un commentaire de Goethe, à propos du *Bélisaire*, nous renseigne sur la nature du tableau vivant :

"(...) l'on se croyait vraiment dans un autre monde, si ce n'est que la présence du réel, substitué à l'apparence, produisait une sorte d'impression d'angoisse<sup>79</sup>."

À la frontière de l'image fictive et de la réalité, le tableau vivant entraîne le spectateur aux confins de "l'inquiétante étrangeté". Le commentaire de Goethe rend explicite cette "désorientation" dont parle Freud, éprouvée face à des situations propres à faire surgir ce sentiment. Freud en dénombre deux qui peuvent se rapporter au tableau vivant. Quand la frontière entre "fantaisie et réalité se trouve effacée" et que "se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque là comme fantastique<sup>80</sup>". C'est le cas du tableau vivant, puisqu'il fait percevoir comme réel quelque chose qui relevait de la fiction, la scène représentée d'un tableau. Deuxième situation, face à des êtres ou des objets qui nous placent dans une "incertitude intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant<sup>81</sup>". Ce dernier aspect propre aux automates, aux personnages de cires, ou aux mannequins artificiels est inversé dans le tableau vivant où c'est le vivant qui pousse trop loin sa ressemblance avec l'inanimé. Une remarque relative cette fois au tableau de Terborg, *Remontrance paternelle*, fait apparaître une autre propriété du tableau vivant, celle d'être pour le spectateur une surface de projection, une surface à fantasmes. Dans la représentation, Lucienne qui interprète la jeune fille du tableau apparaît dos au public, comme dans l'original. Agacé de ne pas voir le visage de la jeune femme, un "loustic impatient" déclenche l'approbation de la foule en criant "tournez s'il vous plaît !". Goethe poursuit : "les acteurs

connaissaient trop bien leur avantage, et avaient trop bien saisi la règle du jeu, pour céder à l'appel général<sup>82</sup>". Conserver la pose du tableau continuait de creuser l'écart entre l'espace de la représentation et l'espace du public. Cette anecdote montre que le tableau matérialise l'existence du quatrième mur théorisé par Diderot. Faire tableau est aussi faire écran, exclure délibérément le spectateur de la fiction, pour qu'il puisse davantage la contempler<sup>83</sup>.

On a pu le voir, le tableau vivant véhicule une partie des enjeux esthétiques importants de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'inscrit dans la réaction anti-rococo, participe de la réforme du théâtre. Plastiquement, c'est avec le genre néo-classique qu'il a le plus "d'affinités". Au XIX<sup>e</sup> siècle, le relais passe assez logiquement aux peintres Pompiers, héritiers de la décadence de l'école de David. La photographie naissante procure aux tableaux vivants un support idéal. Les contraintes techniques telles que la longueur du temps de pose l'orientent vers une théâtralisation, en vertu de laquelle elle réinvestit les propriétés du tableau vivant<sup>84</sup>. Dans *la Chambre claire*, Roland Barthes, en soulignant la nature théâtrale de la photographie, se réfère au tableau vivant :

"ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre (...) la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts<sup>85</sup>."

L'analyse de Barthes, en écho à celle de Goethe, souligne l'identité troublante du tableau vivant, genre situé à plusieurs frontières : celles de différents arts, mais aussi du vivant et du mort, du réel et du factice, de l'artistique et du kitsch, de l'expérience et du fantasme. C'est un genre où plus que jamais "ce sont les regardeurs qui font les tableaux<sup>86</sup>".

Carole Halimi

## Notes

- 1 Pour l'histoire du terme de "tableau vivant", et une étude détaillée des modalités d'apparition du genre jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant, Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. Idées et Recherches, 2002, p. 15-31.
- 2 Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, t. II, p. 699 (tableaux vivants).
- 3 L'étude pionnière sur le tableau vivant est celle de Kirsten Gram Holmström, *Monodrama. Attitudes, Tableaux Vivants, Studies on some Trends of Theatrical Fashion, 1770-1815*, Stockholm, 1967. Concernant l'origine du genre, elle conteste l'interprétation de Goethe selon laquelle les tableaux vivants découleraient directement des crèches napolitaines du XVIII<sup>e</sup>, mais en souligne néanmoins l'influence p. 210-215, et p. 239. À ce sujet, voir également B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, op. cit., p. 31. Sur les tableaux vivants à la Renaissance, voir G. R. Kernodle, "Show-Picture and Show-Architecture. The Tableaux Vivants" in *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1944, (chap. II) p. 52-108.
- 4 Diderot, *Salon de 1765*, in *Œuvres esthétiques*, éd. de P. Vernière, Paris, Classiques Garnier, 1976, p. 456.
- 5 Diderot, *Salon de 1765*, à propos d'*Angélique et Médor*, de Boucher, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 459.
- 6 "La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux, Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin". Salon de 1765, cité par Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, 1980, (trad. fr., *La Place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne, 1*, Paris, Gallimard, NRF essais, 1990, p. 71.)
- 7 Diderot, *Essais sur la peinture*, 1766, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 718.
- 8 L'ouvrage le plus complet sur la question est celui de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998.
- 9 Cité et commenté par K. G. Holmström, *Monodrama...*, op. cit., p. 218.
- 10 Greuze, *L'Accordée de village*, 1761, h/t, 92x117cm, Paris, Louvre.
- 11 Diderot, *Salon de 1761*, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 519.
- 12 Bernard Vouilloux relève que c'est dans une nouvelle de Théophile Gautier, *La Toison d'or*, publiée en 1839, que le terme associé à sa définition est employé pour la première fois. (op. cit., p. 24-25, 357-358). Théophile Gautier, "La toison d'or", *Contes et récits fantastiques*, Le livre de poche, Paris, 1990, p. 215.
- 13 Diderot, "De la poésie dramatique", 1758, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 276.
- 14 P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 39.
- 15 Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, 1757, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 88.
- 16 Diderot, *Salon de 1761*, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., fin et début du commentaire, p. 519 et 524.
- 17 *Ibid.*, p. 521.
- 18 *Ibid.*, p. 522.
- 19 Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, 1776-80, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 760.
- 20 Sur la représentation théâtrale (scène), picturale (tableau), cinématographique (plan) comme "rectangle découpé", voir l'article de Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 331-339.
- 21 C'est ce qu'il reprochait à Clairon, pourtant appréciée de Diderot. "Lorsque le célèbre comédien Garrick vint à Paris (...), on lui demanda quels étaient les acteurs auxquels il trouvait le plus de talent : il nomma parmi les hommes, Lekain, Preville, et Carlin ; parmi les femmes Dangeville, Dumesnil et Sophie Arnould – sans prononcer le nom de Clairon ; et sur l'observation qu'on lui fit, il répondit : *Elle est trop actrice*", cité par Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au dix-huitième siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 79-80.
- 22 Diderot, *Salon de 1761*, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 519.
- 23 Diderot, *Lettres sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, 1751, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 101.
- 24 Le commentaire du père dans *L'Accordée* : "Il lui parle avec une effusion de cœur qui enchante, il semble lui dire : *Jeanette est douce et sage, elle fera ton bonheur ; songe à faire le sien...*", in *Salon de 1761*, in Diderot, *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 521. Dans le salon de 1765, le commentaire de la "Jeune Fille qui pleure son oiseau mort", de Greuze, se construit sur une longue conversation avec le personnage du tableau. *Op. cit.*, p. 533-537.
- 25 Diderot, *Essais sur la peinture*, 1766, in *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 696.
- 26 Voltaire, *Remarque sur Cinna. Commentaire sur Corneille*, in *Œuvres complètes*, éd. Morland, II, 1, p. 329, cité par P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII<sup>e</sup>*, op. cit., p. 10-11.
- 27 La réforme du costume est amorcée par Lekain, mais Talma l'impose. Sur la valeur de manifeste esthétique du costume porté par Talma, et sur la réforme du costume en général, voir P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 108-114, et P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII<sup>e</sup>*, op. cit., p. 112-119.
- 28 Ces deux témoignages sont cités par Georges Wildenstein, in "Talma et les peintres", *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1960, p. 170.
- 29 Talma s'est vu reprocher l'indécence de sa tenue, simple toge de laine.
- 30 Voir les articles de Georges Wildenstein, "Talma et les peintres", *art. cit.*, p. 169-176, et de Stephanie Carroll, "David and Theater", *Art in America*, vol. 78, n° 5, May, p. 198-261.
- 31 L'acteur Larive se vante d'avoir porté avant Talma une tunique romaine sur la scène, pour jouer *Agis*, et d'avoir "regardé les tableaux des peintres", voir Georges Wildenstein, "Talma et les peintres", *art. cit.*, p. 169 et P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 110.
- 32 Talma, *Réflexion sur Lekain et sur l'art théâtral, Mémoires de Lekain*, Étienne Ledoux, Paris, 1825, p. LV et LVI, cité par P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 137.
- 33 Selon Delécluze : "Talma était devenu comme un type consacré sur lequel tous les peintres et les poètes avaient l'attention fixée lorsqu'il composait", in Regnault-Warin, *Mémoires historiques et critiques sur F. J. Talma et sur l'art théâtral*, Paris, A. Henry, 1827, 1904, p. 252. Cité in G. Wildenstein, "Talma et les peintres", *art. cit.* p. 173. On peut trouver un autre témoignage de Delécluze sur les relations que Talma entretenait avec l'atelier de David, in Delécluze, *David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983, (1<sup>e</sup> éd. Didier, Paris, 1855), p. 22-23.
- 34 David, *Les Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*, 1789, h/t, 323x422 cm, Paris, Louvre.
- 35 Commentaire de la seconde représentation de Brutus de Voltaire à la Comédie Française, le 19 nov. 1790, in *Histoire du théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale*, 4 vol., Paris an X, 1802, p. 197. Les représentations eurent lieu au théâtre de la Nation puis à la Comédie Française, cf. Hugh Honour, *Neo-Classicism*, Pelican Books, 1968 (trad. fr. *Le Néo-classicisme*, Paris, Le livre de poche, 1998, p. 92) ; B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, op. cit., p. 20 ; P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, op. cit., p. 176-178.
- 36 Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, op. cit., p. 96-97.

- 37 David, *Bélsaire demandant l'aumône*, 1781, h/t, 288x312 cm, Lille, Musée des Beaux-arts.
- 38 David, *Le Serment des Horaces*, 1784, h/t, 330x425 cm, Paris, Louvre.
- 39 "Ce n'est pas seulement en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint le but, c'est en pénétrant l'âme (...), c'est alors que les traits d'héroïsme, de vertus civiques, offerts aux regards du peuple, électriseront son âme", David, *Rapport à la Convention nationale sur le Jury national des Arts*, 1793. Cité in Marie-Catherine Sahut, Régis Michel, *David, l'art et le politique*, Paris, Gallimard, Découvertes, 1988, p. 160.
- 40 Voir P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 178.
- 41 Ces propos sont attribués à Dugazon, d'après Regnault-Warin, *Mémoires sur Talma*, *op. cit.*, p. 111-113, cité par P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 137.
- 42 David, *Les Sabines*, 1799, h/t, 385x522 cm, Paris, Louvre.
- 43 Cité par K. G. Holmström, *Monodrama...*, *op. cit.*, p. 218-220, B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, *op. cit.*, p. 20.
- 44 David, "Notes sur la nudité de mes héros" dans le *Tableau des Sabines exposé publiquement au Palais National des Sciences et des Arts*, 1799, cité in M-C. Sahut, R. Michel, *David, l'art et le politique op. cit.*, p. 161.
- 45 David, *Mars désarmé par Vénus et les Grâces*, 1824, h/t, 308x265 cm, Musée des Beaux-arts, Bruxelles.
- 46 Jean-Claude Lebensztejn, "Histoires belges" 1993, in *"De l'imitation dans les beaux-arts"*, éd. Carré, coll Arts&esthétique, 1996, p. 46. Voir aussi S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 259.
- 47 Charles-Paul Landon, "Réflexion sur ce tableau", *Collection Deloynes*, n° 593, ca 1799-1800, p. 662-663, cité par S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 261.
- 48 *Extrait du rapport du Jury Institué par Sa majesté l'Empereur et roi, pour le Jugement des Prix décennaux, en vertu des Décrets des 24 fructidor an 12 et 28 novembre 1809*, Paris, L'Imprimerie Impériale, 1810, p. 40, cité par S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 261.
- 49 Voir S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 259.
- 50 Delécluze, *David, son école et son temps*, *op. cit.*, p. 421.
- 51 Winckelmann, *Gedanken*, 1755, (trad. fr. *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Aubier, 1954, 1990, p. 143).
- 52 Régis Michel, dans une analyse du tableau de David, souligne l'opposition du masculin et du féminin : "chasser la femme. Pour sauver le héros" et développe l'idée d'une "neutralisation" des femmes dans *les Sabines*, peintes "comme ses mauvaises actrices qui en font trop – l'excès de leur pantomime finit par leur aliéner l'assistance –, elles s'agitent en pure perte, dans l'indifférence altière du monde viril", in "David (et autres) ou la peinture pédophile", *Posséder et détruire, stratégies sexuelles dans l'art d'Occident*, catalogue de l'exposition organisée par Régis Michel, au musée du Louvre, 10 avril-10 juillet 2000, p. 118.
- 53 Pour plus de détails sur le mode d'exposition des *Sabines*, et son interprétation, voir Ewa Lajer-Burcharth, "La révolution glacée", in *David contre David*, actes du colloque organisé au Louvre, du 6 au 10 décembre, sous la direction de Régis Michel, La Documentation française, Paris, 1993, p. 473-488.
- 54 David, *La Mort de Socrate*, 1787, h/t, 130x196cm, New York, Metropolitan Museum of Art.
- 55 Voir S. Carroll, "David and Theater", *art. cit.*, p. 259.
- 56 Drouais, *Marius à Minturnes*, 1786, h/t, Paris, Louvre.
- 57 "Quelques mots sur David", in Antoine-Vincent Arnault, *Œuvres*, Paris, Bossange, 1824-27, 8 vol, tome VIII, p. 20. Cité par P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 101.
- 58 Delécluze, *David, son école et son temps*, *op. cit.*, p. 250-251.
- 59 "Minos au Sallon ou la gazette infernale par M.L.B.D.B.". Paris, 1785 ; *Collection Deloynes*, XIV N° 345, 22-23, cité par Dorothy Johnson, "Corporality and Communication : The Gestural Revolution of Diderot, David and the Oath of the Horatii", in *Art Bulletin*, vol LXXI n° 1, mars 1989, p. 109.
- 60 Cité par B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, *op. cit.*, p. 20-21, et M. Fried, *La Place du spectateur...*, *op. cit.*, p. 82, 220.
- 61 "Sentant toute l'utilité que cette étude pouvait être au théâtre, j'y mis une ardeur peu commune. Je devins peintre à ma manière", in Regnault-Warin, *Mémoires sur Talma*, éd. 1904, *op. cit.*, p. 105, cité par G. Wildenstein, "Talma et les peintres", *art. cit.*, p. 170.
- 62 *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis sur le XVIII<sup>e</sup> siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, Paris Ladvoat, 1825, tome 3, p. 156.
- 63 *Ibid.*, p. 157.
- 64 Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Éd. Des femmes, 1984, tome 1, p. 312 (1<sup>e</sup> éd., Paris, Fournier, 1835-1836, vol. 2, p. 275).
- 65 Cet aspect est largement mis en valeur dans l'ouvrage de Pierre De Lano, *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le Second Empire*, Paris, H. Simonis Empis, 1893.
- 66 É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 313, (1<sup>e</sup> éd., vol. 2, p. 277).
- 67 Pour une étude détaillée sur les "Attitudes", voir K. G. Holmström, *Monodrama...*, *op. cit.*, p. 110-208. Sur les Attitudes de Lady Hamilton, voir aussi "Emma Lyon", in Mario Praz, *Gusto neoclassico*, Rizzoli, Milan, 1974, (trad. fr. *Goût néoclassique*, Paris, Le promeneur, 1989, p. 393-406) ; Gilles Chazal, "Les attitudes de Lady Hamilton", in *Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1979, p. 219-226 ; B. Vouilloux, *Tableau vivant...*, *op. cit.*, p. 16-18.
- 68 É. Vigée-Lebrun dans ses *Souvenirs* fait état d'une partie de la vie de Lady Hamilton (*op. cit.*, p. 198-204). Voir aussi M. Praz, "Emma Lyon", in *Goût néoclassique*, *op. cit.*, p. 393-406.
- 69 "Hors cet instinct pour les arts, rien n'était plus vulgaire et plus commun que Lady Hamilton", in Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, Paris, éd Berchet, Mercure de France, 1986, t. 1, p. 91-92. (1907-1908 1<sup>e</sup> éd. p. 114). Cité par K. G. Holmström, *Monodrama*, *op. cit.*, p. 114. Sur le contraste entre la personnalité de Lady Hamilton au quotidien et sur la scène, les témoignages de Goethe, de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun et de la Comtesse de Boigne concordent.
- 70 É. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 198-206, M. Praz, *Goût néoclassique*, *op. cit.*, p. 397.
- 71 M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun raconte que Lord Gréville, "ruiné", demande l'aide de son oncle, qui accepte de couvrir ses dettes "à la condition qu'Emma lui resterait", in *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 202.
- 72 Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, *op. cit.*, t. 1, p. 91-92.
- 73 "Caserte, 16 Mars 1787", cité par K. G. Holmström, *Monodrama*, *op. cit.*, p. 110, d'après Goethe, *Italianische Reise*, Gedenkausgabe vol. 11, p. 228, 1<sup>e</sup> éd. 1816 (trad. fr. *Voyages en Italie*, éd. Bartillat, 2003, p. 242).
- 74 Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, *op. cit.*, t. 1, p. 91-92.
- 75 Recueil d'une série de 12 Attitudes, gravé par Piroli à Rome, publié en 1794, dédié à Sir Hamilton, puis un recueil de 23 planches, gravé par Schenk, et publié en Allemagne avec une introduction et des légendes, en allemand et français. Voir K. G. Holmström, *Monodrama*, *op. cit.*, p. 119-126 ; B. Vouilloux, *Le Tableau vivant...*, *op. cit.*, p. 17.
- 76 Pour de plus amples informations sur la pratique des attitudes après Lady Hamilton, cf. K. G. Holmström, *Monodrama*, *op. cit.*, p. 140-208.

- 77 Les deux passages sont extraits de Comtesse de Boigne, *Mémoires...*, *op. cit.*, t. 1, p. 91-92.
- 78 *Ibid.*, t. 1, p. 91-92.
- 79 Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, 1809, (trad. fr. *Les Affinités électives*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1980, p. 212, 1<sup>e</sup> trad. 1810)
- 80 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919 (trad. fr., *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 251)
- 81 *Ibid.*, p. 234.
- 82 Goethe, *Les Affinités électives*, *op. cit.*, p. 213.
- 83 Pour une analyse des "tableaux vivants" du roman de Goethe, voir P. Frantz, *L'Esthétique du tableau...*, *op. cit.*, p. 64-65, et M. Fried, *La Place du spectateur...* *op. cit.*, p. 82, 181-182.
- 84 Voir à ce sujet, *Tableaux vivants, Fantaisies photographiques victorienne (1840-1880)*, cat. d'exp., Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1999.
- 85 Roland Barthes, *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, Ed. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 55-56.
- 86 Selon la célèbre maxime de Marcel Duchamp, in *Duchamp du signe, Écrits*, Paris, Flammarion, Champs, 1975, 1994, p. 247.

## La représentation des pantomimes victorieux dans l'Antiquité tardive

Violaine Malineau

L'art des pantomimes est une spécialité romaine apparue à partir du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., qui s'est développée tout au long de l'époque impériale<sup>1</sup>. Bien que le genre ait été influencé par les arts scéniques préexistants, les anciennes théories qui lui attribuaient autrefois des origines grecques voire égyptiennes sont aujourd'hui considérées comme erronées<sup>2</sup>. Les auteurs antiques attribuent son invention à un duo célèbre formé sous le règne d'Auguste par deux affranchis, Pylade de Cilicie et Bathylle d'Alexandrie, tradition qui a perduré au moins jusqu'au v<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Dans l'Antiquité tardive, les genres classiques que sont la comédie et la tragédie avaient été respectivement supplantés – pour ne pas dire remplacés – sur les scènes contemporaines par le mime et la pantomime. Cette dernière connut un immense succès à Rome et dans le reste de l'Empire, notamment en Égypte et dans l'Orient hellénisé. Elle faisait l'objet de querelles de rhéteurs, qui rédigeaient tantôt des diatribes contre le genre, comme Aelius Aristide dont l'œuvre n'est pas conservée, tantôt des défenses, comme Lucien de Samosate et Libanios qui constituent nos principales sources d'information<sup>4</sup>.

Il s'agissait d'un spectacle de danse muet mettant en scène dieux et héros, interprété par un soliste accompagné par un chanteur ou un chœur relatant l'action. Augustin les définissait ainsi : "les acteurs au théâtre font comprendre et développent des pièces entières sans paroles, au moyen de la danse"<sup>5</sup>. Dans les textes de l'Antiquité tardive, l'accent est toujours mis sur cette éloquence de la gestuelle des pantomimes : Cassiodore au vi<sup>e</sup> siècle parle à leur sujet de "silence retentissant" (*silentium*