

Introduction

Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant

Introduction

Stay Still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant

Mélanie Boucher and Ersy Contogouris

Volume 44, Number 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/1068314ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1068314ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Boucher, M. & Contogouris, E. (2019). Introduction: Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant / Introduction : Stay Still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 44(2), 7–18. <https://doi.org/10.7202/1068314ar>

Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant

Mélanie Boucher, Ery Contogouris

The study of the tableau vivant raises issues on a number of levels—theatrical, narrative, spatial, pictorial, and temporal—and provides insight into questions of sexuality, gender, race, social class, and the relationship of the individual to the material world. As a collectible and exhibited object, it is part of the history of traditional museological practices, but also raises issues related to present practices of conservation and presentation. Its recent occurrences as an art form come into dialogue with other forms of appropriation¹—which are particularly popular in contemporary art and in other artistic and cultural fields—such as re-enactment, remake, citation, and *bricolage*. What distinguishes it from these other forms of appropriation is its use of immobility, which raises a specific set of questions. This thematic issue of *RACAR* brings together authors whose research and practices relate to a variety of periods and disciplines in order to expand our understanding of the history and practice of the tableau vivant. Recent studies on the tableau vivant, most of which have been published over the last ten years, are primarily concerned with recognizing its historical importance in Europe and the United States in the areas of photography, film, and contemporary art. Its contribution to the theatre, outlined in Kirsten Gram Holström’s pioneering study,² needs to be further examined. More research is also needed to inscribe it in the history of art and to measure its impact beyond Europe and the United States. It is to these domains that we hope this special issue of *RACAR* will contribute.

The origin of this issue is the two-day conference *Stay Still, Translate: Performance, Presentation, Conservation of the Tableau Vivant in Canada* that was

held in 2017 at the Musée d’art contemporain de Montréal.³ The symposium, which was organized by Mélanie Boucher and in which we both presented papers, and the present publication were opportunities to build on our work together for the special issue of the journal *Espace* entitled “Statue Play,” which focused on the immobility of the performing body in contemporary art.⁴ While this collaboration between a “contemporanéiste” and a “dix-huit/dix-neuviémiste” may stem in part from elective affinities, it can also be explained by the subject under consideration, which transcends eras and disciplines, and the complementarity of our research and approaches became apparent as we worked on this issue. The articles brought together here combine a variety of viewpoints: specific case studies, articles that aim to further theorize the tableau vivant, and accounts by contemporary artists and curators. They also present a range of practices, from the seventeenth century to today, and from three different continents. Through these studies, a number of things become apparent. One is that scholarship has only begun to scratch the surface of this protean art form. Moreover, as the research presented here shows, unknown manifestations (historical and contemporary) of tableaux vivants continue to be discovered, and, as importantly, there is still a vast amount of theorizing to be done to understand this practice. Because the tableau vivant has always been practiced by both amateurs and professionals, has appeared in a variety of settings (triumphal entries, religious holidays, plays, private homes, etc.), and has intersected with a number of other art forms (literature, theatre, photography, cinema, etc.), it is an object of study whose fluidity

and indefinability make it sometimes frustrating, but also endlessly fascinating. The intermediality at its very core renders the tableau vivant difficult to define, and we did not want to constrain the authors with our own (sometimes differing) understandings of the practice. In instances where the link to tableaux vivants appeared perhaps a little tangential, we encouraged authors to define how they considered it. We believe this helps further expand and understand this practice.

Despite the polyphony, there are a number of issues that cut across different articles. Cultural transfers, as a defining feature of the tableau vivant, are addressed in most, if not all, of the articles, as is intermediality. A number of pieces also show the various ways in which the tableau vivant has been used as a tool for educational or research purposes, for fundraising, or simply as aristocratic entertainment. A number of articles also analyze performances of gender, a central question of the practice since the nineteenth century, along with class. The tension between movement and stillness as one of the central features of the tableau vivant also recurs throughout the issue. And the different ways in which the tableau vivant can be part of a process of research and reflection are examined in a number of contributions. These characteristics are all rooted in the very history of the tableau vivant.

In its most common characterization—that is to say, a scene in which figures pose to imitate a work of art—the first tableau vivant was presented in the theatre in 1761. Jean-Baptiste Greuze's *L'Accordée de village*, which was exhibited that year in the Salon, was reproduced in a scene of the *Noces d'Arlequin*. If we widen the definition, however, and consider instances in which human beings maintained a pose for figurative purposes, the origins of the tableau vivant can be traced back to antiquity, with pantomime and *schemata*, which Plato described in *Cratylus* as sequences of stereotyped movements. The medieval living nativities and royal entries can also be viewed as tableaux vivants, and these, according to Émile Mâle, inspired the “most exquisite masters,” including Van Eyck, Fouquet, Memling, Dürer.⁵ Mâle here establishes a link between painting and the theatre, which was consolidated in the second half of the eighteenth

century. In paintings, pictorial compositions wherein the elements contribute to the expression of a pregnant moment in which the characters are fully engaged became increasingly prevalent,⁶ while in the theatre, pictorial problems were transposed onto the scenic space (substitution of dramatic paintings for theatrical moves, the fourth wall).⁷ As Michael Fried put it, “Diderot’s evocations of Chardin’s still lifes in the *Salon of 1765* may be read as directions for staging them as tableaux vivants,”⁸ thus bringing us back to the tableau vivant and its intersection with the theatre. At the turn of the nineteenth century, Goethe described the tableau vivant as a hermaphrodite between painting and the theatre,⁹ and it is also around these same years that the paintings of Jacques-Louis David became popular on stage. In her memoirs, the Comtesse de Genlis recalled that David took “great pleasure in bringing together [the] fugitive tableaux” that she suggested as part of the education of the children of the Duc d’Orléans.¹⁰

The combination of painting and the theatre favoured the development of practices related to the tableau vivant: pantomimes and Rousseau’s monodramas, shadow theatre and silhouettes, Emma Hamilton’s *Attitudes* and the dioramas of Daguerre and Bouton, pageants and panoramas. These practices, which were long reduced to proto-cinematographic experiments,¹¹ draw from both the theatre and painting to animate the still image by using an approach that is referential, intermedial, and often tied to literature.¹² Many novels of the nineteenth century present descriptions of tableaux vivants (Johann Wolfgang von Goethe, Émile Zola, Charlotte Brontë, Edith Wharton) and painted or sculpted characters that come to life (E.T.A. Hoffmann, Alexander Pushkin, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Wilhelm Jensen). According to Martin Meisel, the theatre, painting, and literature of this period are all narrative and pictorial. He writes that “pictures are given to storytelling and novels unfold through and with pictures,”¹³ which favours the creation of a style, and specifically of a popular style.

The tableau vivant, which was first presented in the theatre, then practiced in private homes for the pleasure of the aristocracy and the bourgeoisie, as well as for charity and educational purposes, was

mostly practiced by women. It also became somewhat *risqué*: Victor Hugo described a London show that was all the rage in Paris and that he attended in 1841 in terms of corporeal beauty, poverty, naïveté, and corruption.¹⁴ The tableau vivant was quickly exported to other parts of the world and became particularly popular in the United States¹⁵ as well as in Canada, a practice that has remained largely undocumented. In this issue, we also go beyond the better-known European and North American instances with Catherine Stuer's article, which shows that the tableau vivant was practiced in China at the turn of the twentieth century.

The tableau vivant marked early photography, which required the model to stay immobile for long periods. Staged photography then developed, a sort of close parent of the tableau vivant, wherein costumed individuals were posed in front of a set for pictorial purposes.¹⁶ Roland Barthes likened the tableau vivant to photography because of the way the two practices present themselves as "figuration[s] of the motionless and made-up face beneath which we see the dead."¹⁷ The tableau vivant was also fundamental to the pictorialism of early cinema—the films of Georges Méliès and the scenes of passions attest to it¹⁸—as Éric Méchoulan and Marion Froger also discuss in the interview published in this special issue.¹⁹ Although literature, photography, and the cinema retained major traces from this historical and popular genre, the interest in the immediacy and realism of photographic and cinematographic images contributed to its relative disappearance from the artistic field in the first half of the twentieth century.

The tableau vivant reappeared explicitly in the cinema in the 1960s and 1970s. Federico Fellini's films, for instance, have remarkable pictorial qualities, and Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer, and Jean-Luc Godard incorporated tableaux vivants into their movies, as did Derek Jarman, Peter Greenaway, and others. In contemporary art, it is also in the 1960s that stillness began to be used for pictorial ends (Andy Warhol, Ben Vautier, Yoko Ono, Gilbert and George, Bruce McLean), perhaps even the 1950s (Viennese Actionists, Meret Oppenheim). Although Cindy Sherman's *Untitled Film Stills* (1977–80) have been called the first tableaux vivants in contemporary art,²⁰

these (like the works of Jeff Wall and Rodney Graham) are closer to staged photographs, since they are created strictly for the camera, without a public and without the artist maintaining a pose for a significant amount of time. The porous boundaries between tableaux vivants and staged photographs are also explored by Catherine Stuer and Anne-Elisabeth Vallée in this issue.²¹

The term tableau vivant to designate performances in contemporary art then became commonplace in the mid-1990s—no doubt related to interest in Vanessa Beecroft's practice, which assembles performers' bodies like compositions in traditional paintings.²² The 1998 *CounterPoses* exhibition curated by Jim Drobnick and Jennifer Fisher, which presented the work of twelve artists and artist collectives for three days in Montreal, also served to redefine the tableau vivant in light of contemporary art.²³

At the turn of the new millennium, then, the tableau vivant began to raise specific issues in the fields of performance art and museology. Some performances, including tableaux vivants, that are designed to be reproduced, presented over long periods of time, and enacted by different performers, can more easily be presented in galleries and collected, and have thus contributed to profound changes in museum practices.²⁴ We find exhibitions of tableaux vivants²⁵ and of archives that document them,²⁶ as well as acquisitions of tableaux vivants and their inclusion within other exhibitions. One of the first exhibitions of this kind, *The Physical Self* (1992), curated by filmmaker Peter Greenaway, included four naked and motionless individuals put on display in a presentation of the collections of the Boymans-van Beuningen Museum centred on the theme of the physical body.

It is in dialogue with these academic writings, artistic practices, and curatorial expressions that we conceived of this issue of RACAR. The issue is broadly divided into three sections, to which two theoretical pieces serve as bookends. The first section focuses on tableaux vivants in Canada, which attests both to the origin of this issue and to the lack of specific scholarship on Canadian practices. The second addresses different geographies of the tableau vivant. And the final section groups four

accounts of contemporary practices from different points of view: an artist, a museum curator, an exhibition curator, and researchers and amateur performers.

Carole Halimi's "Tableau vivant et postmodernité: quelles affinités?" addresses a number of the concerns in the special issue. Halimi tackles head-on the question of intermediality and of the tableau vivant's changing fortunes from the nineteenth to the twenty-first century. She shows that, while it was at first critiqued by modernism, it then became a tool to critique modernism, and she identifies Robert Morris's *Site* (1964) as a turning point in this process.

The section on tableaux vivants in Canada begins with Laurier Lacroix's "L'image faite corps. Dix figures sur la pratique du tableau vivant au Québec avant 1920," which traces the history of the notion of tableau vivant and of its practice in New France and Quebec. Lacroix uncovers the first mention of the expression tableau vivant in a Canadian text, which dates, surprisingly perhaps, to 1641. In this first history to be written of the tableau vivant in Canada, he also identifies its intersection with mediums and practices such as silhouettes and photography, and shows its social function as pedagogical or cultural entertainment reliant on shared knowledge. In "Le 'tableau vivant' dans la genèse du projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe de Napoléon Bourassa," Anne-Élisabeth Vallée addresses the series of photographs staged by the Quebec painter Napoléon Bourassa in relation to his decorative program of the cathedral of Saint-Hyacinthe in the 1880s and 1890s. Vallée shows that this was not the first time Bourassa had been involved with tableaux vivants and that he had been commissioned to stage religious tableaux on different occasions in previous decades. The section closes with Ery Contogouris's "Gender, Race, and Nation in *Tableau Representing Great Britain and Her Colonies*," in which she examines a photograph of an amateur performance in Dawson, Yukon, in 1900, at an event organized to raise money for the widows and orphans of the South African War. She shows how this tableau vivant, performed at the time of the gold rush, participated in settler colonialism and nation building, and investigates the role that

women (in the tableau and in Dawson) played in this process.

The second section looks further afield. It begins with Stijn Bussels's "Staging Tableaux Vivants in the Theatre of the Dutch Golden Age." Returning to the close links between the theatre and the tableau vivant, Bussels shows that as the role of tableaux in plays shifted from educating to shocking over the course of the seventeenth century, the staging of cruelty became ever more explicit. With Hannah Jordan's "Hidden Life: Reanimating Victorian Tableaux Vivants in the Rutland Gate Album," we move to Britain in the late nineteenth century. Through her analysis of a previously unresearched charity performance of tableaux vivants at the London home of Lady Winifred Howard in 1869, she argues for these performances as a platform for social and sartorial experiment, an opportunity for elite performers to enter the bohemian artworlds of the early aesthetic Victorian period, and a key site for shifting categories of class inclusion. Alice Cazzola's "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" takes us from London to Venice, specifically to Ca' Capello, the home of the British aristocrat Enid Layard, who hosted ten events featuring tableaux vivants between 1888 and 1910. She considers the social function of the tableaux vivants as a cultural bond in the elite Anglo-US community living in Venice, as well as the opportunities and limitations that the staging of these performances afforded upper-class women. In the concluding article of this section, Catherine Stuer analyzes the earliest dated photographs of Nanjing in Southeast China, which she reads as non-Western forms of tableau vivant photography. In "Staging Real Sites: Tableau Vivant Photography in Nineteenth-Century China," Stuer expands our understanding of tableau vivant practices by reassessing working assumptions about photographic image-making in both local and global contexts.

The last section of this issue gathers four stories of contemporary practices by artists and curators as well as academics and amateur performers. The interview conducted by Jennifer Fisher and Jim Drobnick with Ann Hamilton, "Attending

to Presence,” considers the artist’s performances in which individuals (called “attendees”) are led to take simple, repetitive actions over long periods of time, set within vast environments. The production and the role of the performers are discussed, which highlights the contribution of the bodily, relational, and temporal vectors in the tableau vivant. This section continues with Lesley Johnstone, curator and head of exhibitions and education at the Musée d’art contemporain de Montréal, who in 2013 curated an exhibition of works by Tino Sehgal. Her text, entitled “La particularité du tableau vivant dans les situations construites de Tino Sehgal” raises specific questions related to the presentation and acquisition of performative works. The third piece is about the Canadian artist Adad Hannah, whose practice has contributed significantly to the revival of tableaux vivants in contemporary art. While some of the artist’s photos and videos feature famous works, the vast majority of them do not interpret historical scenes, specific artistic events, or styles. In “Adad Hannah: Reflets et réflexions de l’art ‘vivant’,” Lynn Bannon returns to Hannah’s retrospective exhibition, which she curated at the Musée d’art de Joliette, to consider how the artist captured the movement of the participants who never fully managed to hold the pose. The section ends with an interview with Éric Méchoulan and Marion Froger, conducted by Ery Contogouris, entitled “Pour voir le passé d’un tableau: les tableaux vivants de l’*Allégorie du ministre parfait* d’Eustache Le Sueur (1653) dans le film *Une disparition* (2017).” Produced in an academic context, the film reflects on the painting by Le Sueur by presenting it in various forms, among which, tableaux vivants.

Mélanie Boucher’s “Facteurs d’inquiétante étrangeté dans les tableaux vivants de l’art contemporain. L’apport du récit littéraire” concludes this special issue. Here, Boucher borrows the notion of the uncanny developed by Freud to consider the imperfect immobility of tableau vivant performances. She compares historical and contemporary practices through the lens of literary texts in which tableaux are staged to further reflect on the ways in which the uncanny is exploited and amplified in the tableaux vivants of contemporary art.

Brought together, the thirteen pieces in this issue illustrate the range of tableau vivant practices. The image we chose for the cover, Robert Morris’s *Site*, points to many of the issues addressed in these pages. Wearing a mask of his own face made by Jasper Johns, Morris moves sheets of plywood to reveal the performance artist Carolee Schneemann who is posed, naked, in the manner of Édouard Manet’s *Olympia* (1863). Morris’s critique of gender polarity prefigures the important ways in which reconstitution, repetition, and stillness would become mainstays of performance art. At a time when performance art was considered to be an un-reproducible action, *Site* foreshadowed the resurgence of the past in the visual arts and thus of the tableau vivant. ¶

Mélanie Boucher is Associate Professor of museology and art history at the École multidisciplinaire de l’image of the Université du Québec en Outaouais. —melanie.boucher@uqo.ca

Ery Contogouris is Assistant Professor of art history at the Université de Montréal. —ery.contogouris@umontreal.ca

1. On these forms of appropriation, see Carole Halimi, “Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (xx^e-xxi^e siècles),” PhD diss., Paris, University Paris 1, 2011.

2. Kirsten Gram Holström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770–1815* (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1967).

3. Mélanie Boucher, *Stay Still, Translate: Performance, Presentation, Conservation of the Tableau Vivant in Canada*, 2017, 3, https://macm.org/app/uploads/2016/12/StayStillTranslate_Programme_EN.pdf.

4. Mélanie Boucher and André-Louis Paré (eds.), “Faire Statue/Statue Play,” *Espace art actuel/pratiques et perspectives* 115 (Winter 2017).

5. Émile Mâle, quoted in Rose-Marie Ferré, “L’art des tableaux vivants au Moyen Âge: Rappel de la question et enjeux,” in Julie Ramos with the collaboration of Léonard Pouy, ed., *Le tableau vivant ou l’image performée* (Paris: Institut national d’histoire de l’art and mare & martin, 2014), 36. Our translation.

6. What Michael Fried calls “absorption” in *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1990).

7. Pierre Frantz, *L’esthétique du tableau dans le théâtre du xviii^e siècle* (Paris: Presses universitaires de France, coll. puf/Perspectives littéraires, 1998); Caroline van Eck and Stijn Bussels (ed.), *Theatricality in Early Modern Art and Architecture* (Malden: Wiley-Blackwell, 2011).

8. Fried, *Absorption and Theatricality*, 82.

9. Johann Wolfgang von Goethe, quoted in Julie Ramos, “Affinités électives du tableau et du vivant: Une ouverture, dans les pas de Goethe,” in Ramos and Pouy (ed.), *Le tableau vivant ou l’image performée*, 13.

10. Stéphanie Félicité Genlis, *Mémoires inédits de madame la Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la révolution française depuis 1756 jusqu’à nos jours*. Tome troisième, 2nd ed. (Paris: Ladvocat, 1825) 156, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480234w.textelimage>. Our translation.

11. Arnaud Rykner argues that pantomimes and tableaux vivants are a symptom of modernity. *Corps obscènes: Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif* (Paris: Orizons, 2014), 12.

12. Bernard Vouilloux considers the crossings of the verbal and visual worlds in *Le tableau vivant: Phryné, l’orateur et le peintre* (Paris,

Flammarion, coll. Idées et recherches, 2002).

13. Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton: Princeton University Press, 1983), 3. Peter M. McIsaac writes about the “gendered, high/low cultural divide” in “Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald,” *Monatshefte* 99, no. 2 (2007): 152–76.

14. Victor Hugo, *Choses vues. Carnets, albums, journaux* (Paris: Éditions rencontre, 1968 [1887, 1900]), 481–83. Brenda Assael considers the role that the tableau vivant played in the failure of morality in “Art or Indecency? Tableaux Vivants on the London Stage and the Failure of Late Victorian Moral Reform,” *Journal of British Studies* 45 (October 2006): 744–58.

15. Mary Chapman, “Living Pictures: Women and Tableaux Vivants in Nineteenth-Century American Fiction and Culture,” *Wide Angle* 18, no. 3 (July 1996): 22–52; Grace Ann Hovet (with Theodore R. Hovet Sr.), *Tableaux Vivants. Female Identity Development through Everyday Performance* (Xlibris Corporation, 2009).

16. Lori Pauli, Curator of photographs at the National Gallery of Canada, has produced two retrospective exhibitions accompanied by important catalogues on staged photography. *Acting the Part: Photography as Theatre* (2006) traced the history of this practice until today, and *Oscar G Rejlander: Artist Photographer* (2018–19) showed a first retrospective of Rejlander’s work.

17. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 32.

18. Alain Boillat and Valentine Robert trace the representation of the passions in tableaux vivants in “Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902–1905) hétérogénéité des ‘tableaux’, déclinaison des motifs,” 1895. *Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma* 60 (2010): 32–63.

19. On this subject, see also Valentine Robert, “L’origine picturale du cinéma: Le tableau vivant, une esthétique du film des premiers temps,” PhD diss., Lausanne, Lausanne University, 2016.

20. This series does not reproduce scenes of films, as Rosalind Krauss notes, nor does it immobilize (still) movements. Krauss, “Cindy Sherman 1975–1993,” in *Cindy Sherman* (New York: Rizzoli, 1993). Regarding the importance given to photography in contem-

porary art, see in particular the collected volume edited by Christine Buisine and Arnaud Rykner, *Entre code et corps: Tableau vivant et photographie mise en scène* (Pau: Presses universitaires de Pau et des Pays de l’Adour, 2012), as well as the work of Carole Halimi.

21. See also Buisine and Rykner, *Entre code et corps*.

22. Mélanie Boucher, “Performative Art follows Painting’s Footsteps: The Case of Vanessa Beecroft,” *esse arts+opinions*, special issue “L’idée de la peinture,” 76 (Fall 2012): 49–50.

23. “A cultural and para-artistic practice of the late nineteenth and early twentieth centuries, the tableau vivant was a cross between a parlor game and a form of spectacle. In *CounterPoses*, it abandons its edifying and moralizing aims without, however, relinquishing its right to play freely upon the incredible epistemological richness (history, religion, gender studies, ethnology, technology, etc.) that constituted its complex genealogy.” Johanne Lamoureux, “Reviving the Dead,” *PA: A Journal of Performance and Art* 22, no. 3 (2000): 66–71. A catalogue was published in 2002 by Oboro and DisplayCult.

24. Two articles by Mélanie Boucher consider the contribution of the tableau vivant to the museification of performance: “Pour une histoire du corps muséifié,” *Culture et Musées* 29 (2017): 81–96; “L’exposition de la performance, à l’entre reenactment et tableau vivant: les cas de Marina Abramovic ainsi que d’Alexandra Pirici et Manuel Pelmus,” *Muséologies: Les cahiers d’études supérieures*, ed. Carmela Cucuzzella, 8, no. 1 (2015): 73–89.

25. See, for example, the series *La nuit des tableaux vivants*, begun in 2009 at Musée des Augustins by Christian Bernard and Jean-Max Colard.

26. See, for example, *Tableaux vivants: Fantaisies photographiques victorienne (1840–1880)* in 1999 at the Musée d’Orsay, curated by Quentin Bajac.

Stay Still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant

Mélanie Boucher, Ery Contogouris

Le tableau vivant soulève des enjeux théâtraux, narratifs, spatiaux, picturaux et temporels. Son étude contribue au développement du savoir, notamment sur les sexualités, les genres, les races, les classes sociales et la relation du sujet au monde matériel. En tant qu'objet collectionné et exposé, il s'inscrit dans l'histoire de la muséographie analogique, tout en soulevant des problèmes d'actualité liés à la conservation et à la présentation. Sa pratique artistique récente entre en dialogue avec diverses formes d'appropriation¹—particulièrement populaires en art contemporain et dans d'autres champs artistiques et culturels—comme le *re-enactement*, la reconstitution, le *remake*, la citation et le bricolage. Ce qui le particularise de ces autres formes de reprise est l'emploi de l'immobilité, qui soulève un ensemble de questions spécifiques. Ce numéro thématique de RACAR, qui convoque des auteur·rices dont les recherches et les pratiques sont rattachées à des domaines et des périodes variées, vise à approfondir nos connaissances de l'histoire et de la pratique du tableau vivant. Les études récentes sur le tableau vivant, dont la majeure partie a été publiée au cours des dix dernières années, participent avant tout à reconnaître son importance historique en Europe et aux États-Unis dans les champs de la photographie, du cinéma et de l'art contemporain. L'apport du tableau vivant au théâtre, retracé dans l'ouvrage précurseur de Kirsten Gram Holström,² semble tarder à être actualisé. Un travail reste aussi à accomplir pour mieux l'inscrire en histoire de l'art et mesurer son impact au-delà des frontières européennes et états-uniennes. C'est à ces réflexions en cours que souhaite participer ce dossier de RACAR.

L'origine première de ce dossier est le colloque de deux jours *Stay Still, Translate: performance, présentation, conservation du tableau vivant au Canada*, qui a eu lieu en 2017 au Musée d'art contemporain de Montréal.³ Le colloque, qui était organisé par Mélanie Boucher et dans lequel nous présentions toutes deux, puis cette publication, ont constitué des occasions de poursuivre une association initiée dans le cadre d'un dossier de la revue *Espace* intitulé «Faire Statue» qui portait sur l'immobilité du corps qui performe en art contemporain.⁴ Si cette collaboration entre une contemporaine et une dix-huit/dix-neuviémiste découle des affinités électives, elle s'explique également par le sujet considéré, qui transcende les époques comme les disciplines. La complémentarité de nos recherches et de nos perspectives est devenue apparente pendant que nous travaillions sur ce dossier. Ainsi, les articles regroupés ici combinent diverses approches: études de cas spécifiques, articles visant à approfondir la théorie du tableau vivant et récits d'artistes et de commissaires en arts contemporains. Ils présentent également une gamme de tableaux vivants, du xvii^e siècle à nos jours, et de trois continents différents. À travers ces études, un certain nombre de choses deviennent apparentes. La première est que la recherche actuelle n'effleure qu'en surface cette pratique artistique protéiforme. Comme le montrent les travaux présentés ici, des manifestations inconnues de tableaux vivants, historiques et contemporaines, continuent d'être découvertes et beaucoup de recherches restent à entreprendre pour les comprendre. Le fait que le tableau vivant ait toujours été pratiqué par des amateur·es et des professionnel·les, qu'il soit apparu dans des

contextes variés (entrées triomphales, fêtes religieuses, pièces de théâtre, maisons privées, etc.) et qu'il recoupe d'autres formes d'art (littérature, théâtre, photographie, cinéma, etc.) en fait un objet d'étude dont la fluidité et l'indéfinition le rendent parfois frustrant, mais aussi tout à fait fascinant. L'intermédialité à la base du tableau vivant le rend difficile à définir, et nous ne voulions pas contraindre les auteur·rices avec notre propre compréhension (parfois différente) de la pratique. Dans les cas où la relation avec le tableau vivant semblait plus ténue, nous avons encouragé les auteur·rices à définir la façon dont ils·elles le considéraient. Nous pensons que cela contribue à élargir et à comprendre cette pratique.

Malgré la polyphonie, diverses questions recourent les articles. Les transferts culturels, en tant que caractéristiques du tableau vivant, sont abordés dans la plupart des articles, sinon tous, de même que l'intermédialité. Plusieurs articles montrent également des manières dont le tableau vivant a été utilisé à des fins pédagogiques ou de recherche, pour la collecte de fonds ou simplement comme divertissement mondain. Un certain nombre d'articles analysent également les performances de genre, une question centrale de la pratique depuis le XIX^e siècle, ainsi que de classe sociale. La tension entre mouvement et immobilité, comme l'une des caractéristiques du tableau vivant, est aussi récurrente. Et les différentes façons dont le tableau vivant peut faire partie d'un processus de recherche et de réflexion sont examinées dans nombre de contributions. Ces caractéristiques sont toutes ancrées dans l'histoire du tableau vivant.

En s'en tenant à son acceptation la plus courante—c'est-à-dire une scène figée où des figurant·es prennent la pose pour imiter une œuvre d'art—, le premier tableau vivant est monté au théâtre en 1761. L'*Accordée de village* de Jean-Baptiste Greuze, qui était exposé au Salon cette année-là, est reproduit dans une scène des *Noces d'Arlequin*. Mais si l'on considère l'histoire des manifestations dans lesquelles l'être humain maintient la pose à des fins figurales, les origines du tableau vivant sont toutefois plus anciennes. Elles remontent à l'Antiquité avec la pantomime et les *schēmata* que Platon décrit dans *Cratyle* comme

des enchaînements de mouvements stéréotypés. Les crèches vivantes et les entrées royales du Moyen Âge sont par ailleurs considérées par Émile Mâle être des tableaux vivants qui auraient inspiré les «maîtres les plus exquis», dont Van Eyck, Fouquet, Memling et Dürer.⁵ Mâle établit un lien entre la peinture et le théâtre, qui se consolidera dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. En peinture, les compositions dans lesquelles les éléments concourent à l'expression d'un moment prégnant où sont pleinement engagés les personnages sont devenues de plus en plus courantes,⁶ alors qu'au théâtre, les problématiques picturales se sont vues transférées à l'espace scénique (substitution des tableaux dramatiques aux coups de théâtre, quatrième mur).⁷ Comme le rappelle Michael Fried, Diderot décrit les natures mortes de Chardin en tant que «pures indications de mise en scène»,⁸ ce qui renvoie au tableau vivant et à son lien au théâtre. Au tournant du XIX^e siècle, Goethe qualifiera le tableau vivant d'«hermaphrodite entre peinture et théâtre».⁹ Autour de ces mêmes années, les peintures de Jacques-Louis David seront également populaires sur les planches. La Comtesse de Genlis écrira en outre que David entretenait «grand plaisir à regrouper lui-même [l]es tableaux fugitifs» qu'elle proposait à des fins éducatives aux enfants du Duc d'Orléans.¹⁰

Par ailleurs, la combinaison de la peinture et du théâtre a favorisé le développement de pratiques apparentées au tableau vivant: les pantomimes et les monodrames de Rousseau, les théâtres d'ombres et les silhouettes, les *Attitudes* d'Emma Hamilton et les dioramas de Daguerre et Bouton, les pageants et les panoramas. Ces pratiques qui furent longtemps réduites à des expérimentations proto-cinématographiques¹¹ tirent du théâtre et de la peinture des composantes qui animent l'image fixe à partir d'une approche référentielle et intermédiaire qui convoque également l'apport de la littérature.¹² Inversement, de nombreux romans du long XIX^e siècle présentent des descriptions de tableaux vivants (Johann Wolfgang von Goethe, Émile Zola, Charlotte Brontë, Edith Wharton) et de personnages peints ou sculptés qui prennent vie (E.T.A. Hoffmann, Alexandre Pouchkine, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Wilhelm Jensen). Selon Martin Meisel, le théâtre, la

peinture et la littérature de cette période sont tous trois narratifs et picturaux : « pictures are given to storytelling and novels unfold through and with pictures », ¹³ ce qui favorise la création d'un style, en l'occurrence populaire.

D'abord présenté au théâtre, puis dans les demeures pour le plaisir de l'aristocratie et de la bourgeoisie, la bienfaisance et l'éducation de la jeunesse, le tableau vivant est surtout pratiqué par des femmes, et s'encanaille aussi : dans son compte-rendu d'un spectacle londonien qui fait fureur à Paris et auquel il assiste en 1841, Victor Hugo le décrit en termes de beauté corporelle, de pauvreté, de naïveté et de corruption. ¹⁴ Le tableau vivant est rapidement importé dans d'autres régions du globe et connaît notamment une remarquable popularité aux États-Unis ¹⁵ ainsi qu'au Canada, ce qui restait à documenter. Dans ce numéro, nous allons au-delà des terrains plus connus de l'Europe et de l'Amérique du Nord avec l'article de Catherine Stuer, qui montre que le tableau vivant était pratiqué en Chine au tournant du xx^e siècle.

Le tableau vivant marque les débuts de la photographie, un médium qui exigeait du modèle de longues périodes d'immobilité. Se développe alors comme parente du tableau vivant, la photographie mise en scène, dans laquelle des individus sont costumés et intégrés à des décors à des fins picturales. ¹⁶ Roland Barthes compare quant à lui la photographie au tableau vivant dans la façon dont les deux pratiques exposent globalement « la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts ». ¹⁷ Le tableau vivant a également été fondamental dans le pictorialisme et le cinéma des premiers temps—les films de Georges Méliès et les scènes de passions en témoignent ¹⁸—comme en rendent compte Éric Méchoulan et Marion Froger dans l'entretien qu'ils ont livré pour ce dossier. ¹⁹ Si la littérature, la photographie et le cinéma conservent les principales traces de ce genre historique et populaire, l'intérêt pour l'instantanéité et pour le réalisme des images photographiques et cinématographiques a cependant aussi contribué à sa relative disparition du champ des arts dans la première moitié du xx^e siècle.

C'est au cours des années 1960–1970 qu'il reparait explicitement au cinéma. Dans cette veine, les films de Federico Fellini possèdent des qualités

picturales remarquables. Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer et Jean-Luc Godard, par exemple, intègrent des tableaux vivants à leurs histoires, comme le font ensuite Derek Jarman, Peter Greenaway et bien d'autres. En art contemporain, l'usage de l'immobilité à des fins picturales se manifeste aussi dès les années 1960 (Andy Warhol, Ben, Yoko Ono, Gilbert et George, Bruce McLean), voire les années 1950 (Actionnistes viennois, Meret Oppenheim). Si les premiers « tableaux vivants » sont nommément les photographies de la série *Untitled Film Stills* (1977–1980) de Cindy Sherman, ²⁰ celles-ci (comme les photographies de Jeff Wall et de Rodney Graham) se rapprochent cependant davantage des photographies mises en scène, puisqu'elles sont élaborées pour l'œil de la caméra, sans maintien de pose ni public—une ambivalence nominative que Catherine Stuer et Anne-Élisabeth Vallée explorent dans ce dossier. ²¹

Le terme « tableau vivant » pour désigner des performances en art contemporain entre ensuite dans l'usage courant au milieu des années 1990 ²²—sans doute en raison de l'intérêt pour la pratique de Vanessa Beecroft, qui aux fins de compositions traite des corps de figurantes tels des toiles de tableaux. ²³ L'évènement *CounterPoses* commissarié par Jim Drobnick et Jennifer Fisher en 1998, qui présentait durant trois jours à Montréal les productions de douze artistes et collectifs, servit aussi à revisiter le tableau vivant à la lumière d'un art contemporain. ²⁴

Avec le tournant du nouveau millénaire, le tableau vivant vient ainsi à s'inscrire dans les champs de la performance et de la muséologie. Les performances, dont les tableaux vivants, conçues afin d'être reproduites, que divers interprètes exécutent sur de longues périodes, peuvent plus facilement être présentées en salles et collectionnées. Elles participent à modifier en profondeur les pratiques muséales. ²⁵ Aux expositions de tableaux vivants ²⁶ et de documents qui en témoignent, ²⁷ s'ajoutent ainsi l'acquisition de tableaux vivants et leur insertion dans des expositions. L'une des premières expositions du genre, *The Physical Self* (1992) du cinéaste Peter Greenaway, intégrait à une présentation des collections du musée Boymans-van Beuningen, réunies sous le thème du corps physique, quatre individus nus et immobiles mis sous vitrine.

C'est en établissant un dialogue entre les écrits académiques, les pratiques artistiques et les productions commissariales que nous avons conçu ce numéro de *RACAR*. Le numéro est divisé en trois grandes parties, qui sont introduites et conclues par deux textes théoriques. La première section porte sur les tableaux vivants au Canada, ce qui témoigne à la fois de l'origine de ce numéro et de l'absence de connaissances spécifiques sur les pratiques canadiennes. La seconde aborde différentes géographies du tableau vivant. Enfin, la dernière section regroupe quatre récits de pratiques contemporaines sous différents angles: ceux d'une artiste, d'une conservatrice de musée, d'une commissaire d'exposition, de chercheur-euses et d'artistes amateur-es.

«Tableau vivant et postmodernité: quelles affinités?», de Carole Halimi, répond à plusieurs préoccupations de ce numéro. Halimi aborde de front la question de l'intermédialité et l'évolution du destin du tableau vivant du XIX^e au XXI^e siècle. Elle montre que, même s'il a d'abord été critiqué par le modernisme, le tableau vivant deviendra ensuite un outil de critique du modernisme, et elle identifie *Site* (1964) de Robert Morris comme un tournant dans ce processus.

La section sur les tableaux vivants au Canada commence par «L'image faite corps. Dix figures sur la pratique du tableau vivant au Québec avant 1920» de Laurier Lacroix. L'auteur y retrace l'histoire de la notion de tableau vivant et de sa pratique en Nouvelle-France et au Québec. Lacroix découvre la première mention de l'expression tableau vivant dans un texte canadien datant, peut-être étonnamment, de 1641. Dans cette première histoire du tableau vivant au Canada, il identifie en outre sa relation avec des médiums et pratiques tels que les silhouettes et la photographie et montre sa fonction sociale, en tant que divertissement pédagogique ou culturel reposant sur un savoir partagé. Dans «Le "tableau vivant" dans la genèse du projet de décor de la cathédrale de Saint-Hyacinthe de Napoléon Bourassa», Anne-Élisabeth Vallée parle de la série de photographies du peintre québécois Napoléon Bourassa en relation avec son programme décoratif de la cathédrale de Saint-Hyacinthe dans les années 1880 et 1890. Vallée montre que ce n'était pas la première fois que Bourassa

s'investissait dans les tableaux vivants et qu'il avait été chargé de présenter des tableaux religieux au cours des décennies précédentes. La section se termine par «Gender, Race, and Nation in *Tableau Representing Great Britain and Her Colonies*», où Ery Contogouris examine une photo d'un spectacle amateur à Dawson, au Yukon, en 1900, lors d'un événement organisé dans le but de recueillir des fonds pour les veuves et orphelins de la guerre de l'Afrique du Sud. Elle montre comment ce tableau vivant, performé au moment de la ruée vers l'or, a participé au colonialisme et à l'édification de la nation, et examine le rôle joué par les femmes (dans le tableau et à Dawson) dans ce processus.

La deuxième section va au-delà des frontières canadiennes et débute avec «Staging Tableaux Vivants in the Theatre of the Dutch Golden Age» de Stijn Bussels. Revenant sur les liens étroits entre le théâtre et le tableau vivant, Bussels montre que le rôle des tableaux dans les pièces de théâtre est passé, au cours du XVII^e siècle, de l'éducation à la mise en scène de la cruauté, et que cette cruauté est devenue de plus en plus explicite. Avec «Hidden Life: Reanimating Victorian Tableaux Vivants in the Rutland Gate Album» de Hannah Jordan, nous nous rendons en Grande-Bretagne à la fin du XIX^e siècle. À travers une analyse inédite des tableaux vivants caritatifs présentés dans la résidence londonienne de Lady Winifred Howard en 1869, l'autrice plaide en faveur de ces représentations comme plateformes d'expériences sociales et vestimentaires, une occasion pour les élites de pénétrer dans les mondes artistiques bohèmes des débuts de l'esthétisme de la période victorienne, et un lieu privilégié pour les catégories changeantes de classes sociales. Avec «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 nous mène de Londres à Venise, plus spécifiquement à Ca' Capello, la demeure de l'aristocrate britannique Enid Layard, qui organisa entre 1888 et 1910 dix événements mettant en vedette des tableaux vivants. Cazzola considère la fonction sociale des tableaux vivants comme un lien culturel chez les élites anglo-états-uniennes vivant à Venise, ainsi que les opportunités et les limites offertes aux femmes de la haute société par la mise en scène

de ces représentations. Dans le dernier article de cette section, Catherine Stuer analyse les premières photographies datées de Nanjing, dans le sud-est de la Chine, qu'elle lit comme des formes non occidentales de photographies de tableaux vivants. Dans «Staging Real Sites: Tableau Vivant Photography in Nineteenth-Century China», Stuer approfondit notre compréhension des pratiques du tableau vivant en réévaluant les hypothèses de travail relatives à la fabrication d'images photographiques dans des contextes locaux et globaux.

La dernière section de ce dossier regroupe quatre récits de pratiques, d'artistes et de commissaires en art contemporain, ainsi que d'universitaires et de figurant-es amateur-es. L'entrevue «Attending to Presence» d'Ann Hamilton, menée par Jennifer Fisher et Jim Drobnick, considère les performances de l'artiste dans lesquelles des individus (désignés *attendants*) sont amenés à entreprendre des actions simples et répétitives sur de longues périodes, dans de vastes environnements. La production et le rôle des performeur-euses sont discutés, ce qui met en relief l'apport des vecteurs corporels, relationnels et temporels dans le tableau vivant. Cette section se poursuit avec Lesley Johnstone, conservatrice et chef des expositions et de l'éducation au Musée d'art contemporain de Montréal, qui commissarie en 2013 une exposition de Tino Sehgal. Son texte intitulé «La particularité du tableau vivant dans les situations construites de Tino Sehgal» soulève des questions spécifiques liées à la présentation et à l'acquisition des œuvres performatives. Le troisième texte porte sur l'artiste canadien Adad Hannah, dont la pratique contribue significativement au renouveau en art contemporain du tableau vivant. Si certaines photos et vidéos de l'artiste reprennent des œuvres célèbres, la très grande majorité d'entre elles n'interprète pas de tableau historique, ni ne revisite des événements ou des styles artistiques précis. Dans «Adad Hannah: reflets et réflexions de l'art "vivant"», Lynn Bannon revient sur l'exposition rétrospective de Hannah qu'elle a commissariée au Musée d'art de Joliette. Elle étudie la façon dont l'artiste exploite le mouvement en captant des figurants qui n'arrivent jamais totalement à maintenir la pose. La section se termine avec une entrevue d'Éric Méchoulan et Marion Froger,

menée par Ersy Contogouris, intitulée «Pour voir le passé d'un tableau: les tableaux vivants de l'Allegorie du ministre parfait d'Eustache Le Sueur (1653) dans le film *Une disparition* (2017)». Réalisé en contexte universitaire, le film porte une réflexion sur le tableau de Le Sueur, en le déclinant, entre autres, en tableaux vivants.

«Facteurs d'inquiétante étrangeté dans les tableaux vivants de l'art contemporain. L'apport du récit littéraire» de Mélanie Boucher conclut le dossier. Boucher emploie ici la notion d'inquiétante étrangeté développée par Freud pour considérer l'immobilité imparfaite des tableaux vivants performés. Elle compare les pratiques historiques et contemporaines au prisme de textes littéraires dans lesquels des tableaux sont mis en scène afin de réfléchir à la manière dont l'inquiétante étrangeté est exploitée et amplifiée dans les tableaux vivants de l'art contemporain.

Réunies, les treize productions de ce numéro illustrent un éventail des pratiques du tableau vivant. L'image choisie pour la couverture, *Site* de Robert Morris, met en évidence de nombreux sujets abordés dans ces pages. Portant un masque de son propre visage fabriqué par Jasper Johns, Morris déplace des feuilles de contreplaqué pour révéler la performeuse Carolee Schneemann qui pose nue, à la manière de l'*Olympia* d'Édouard Manet (1863). L'œuvre de Morris, critique de la polarité des genres, annonce l'importance que gagnera l'emploi de la reconstitution, de la répétition et de l'immobilité en performance. À l'époque où la performance était considérée être une action non reproductible, *Site* préfigurait la résurgence du passé en arts visuels et, par-là, du tableau vivant. ¶

Mélanie Boucher est professeure agrégée en muséologie et en histoire de l'art à l'école multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais.
—melanie.boucher@uqo.ca

Ersy Contogouris est professeure adjointe d'histoire de l'art à l'Université de Montréal.
—ersy.contogouris@umontreal.ca

1. Sur ces formes d'appropriation, voir Carole Halimi, «Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (xx^e-xxi^e siècles)», thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1, 2011.
2. *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1967.
3. Mélanie Boucher, *Stay Still, Translate: Performance, présentation, conservation du tableau vivant au Canada*, 2017, p. [3], <https://macm.org/actives/stay-still-translate/>.
4. Mélanie Boucher et André-Louis Paré, dir., «Faire Statue/Statue Play», *Espace art actuel/pratiques et perspectives*, n° 115, hiver 2017.
5. Émile Mâle, cité dans Rose-Marie Ferré, «L'art des tableaux vivants au Moyen Âge: rappel de la question et enjeux», dans Julie Ramos avec 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, p. 36.
6. Ce que Michael Fried nomme «absorption», dans *La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1990 (1980).
7. Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du xviii^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. PU/F Perspectives littéraires, 1998; Caroline van Eck et Stijn Busseles, dir., *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Malden, Wiley-Blackwell, 2011.
8. *Op. cit.*, p. 82.
9. Johann Wolfgang von Goethe, cité dans Julie Ramos, «Affinités électives du tableau et du vivant: une ouverture, dans les pas de Goethe», dans Ramos et Pouy, dir., *Le tableau vivant ou l'image performée*, *op. cit.*, p. 13.
10. Stéphanie Félicité Genlis, *Mémoires inédits de madame la Comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française depuis 1756 jusqu'à nos jours*. Tome troisième, Paris, Ladvocat, 1825, 2^e éd., p. 156, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480234w.textImage>.
11. Arnaud Rykner soutient que les pantomimes et tableaux vivants forment un symptôme de la modernité dans *Corps obscènes: pantomime, tableau vivant et autres images pos sages suivi de Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, 2014, p. 12.
12. Bernard Vouilloux considère les croisements des mondes verbal et visuel dans *Le tableau vivant: Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 2002.
13. Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 3. Peter M. McIsaac parle de «gendered, high/low cultural divide» dans «Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald», *Monatshefte*, vol. 99, n° 2, 2007, p. 152.
14. Victor Hugo, *Choses vues. Carnets, albums, journaux*, Paris, Éditions rencontre, 1968 (1887), p. 481-483. Brenda Assael considère le rôle du tableau vivant dans l'échec de la moralité dans «Art or Indecency? Tableaux Vivants on the London Stage and the Failure of Late Victorian Moral Reform», *Journal of British Studies*, n° 45, octobre 2006, p. 744-758.
15. Mary Chapman, «Living Pictures: Women and Tableaux Vivants in Nineteenth-Century American Fiction and Culture», *Wide Angle*, vol. 18, n° 3, juillet 1996, p. 22-52; Grace Ann Hovet (avec Theodore R. Hovet Sr.), *Tableaux vivants. Female identity development through everyday performance*, Xlibris Corporation, 2009.
16. Lori Pauli, conservatrice de la photographie au Musée des beaux-arts du Canada, a réalisé deux expositions bilans accompagnées d'importants catalogues sur la photographie mise en scène. *La photographie mise en scène: créer l'illusion du réel* (2006) retraçait l'histoire de cette pratique jusqu'à aujourd'hui. *Oscar G Rejlander. Artiste photographe* (2018-2019) proposait une première rétrospective sur Rejlander.
17. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980, p. 56.
18. Alain Boillot et Valentine Robert retracent la représentation des passions en tableaux vivants dans «Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905) hétérogénéité des "tableaux", déclinaison des motifs», dans 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 60, 2010, p. 32-63.
19. À ce sujet, voir également Valentine Robert, «L'origine picturale du cinéma: Le tableau vivant, une esthétique du film des premiers temps», thèse de doctorat, Lausanne, Université de Lausanne, 2016.
20. Cette série ne reproduit pas de scènes de films, ce sur quoi Rosalind Krauss s'attarde, pas plus qu'elle n'immobilise (*still*) le mouvement. Krauss, «Cindy Sherman 1975-1993», dans *Cindy Sherman*, New York, Rizzoli, 1993. Au sujet de l'importance accordée à la photographie dans le tableau vivant en art contemporain, voir notamment l'ouvrage collectif sous la direction de Christine Buignet et Arnaud Rykner, *Entre code et corps: tableau vivant et photographie mise en scène*, publié en 2012 par les Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, de même que les travaux de Carole Halimi.
21. Voir à ce sujet Buignet et Rykner, *op. cit.*
22. Jennifer Fisher établit un parallèle entre le tableau vivant historique et des performances d'artistes femmes des années 1980 et 1990 dans un texte de 1997 intitulé «Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic», *Art Journal*, vol. 56, n° 4, hiver 1997, p. 28-33.
23. Mélanie Boucher, «L'art performatif marche dans les traces de la peinture: le cas de Vanessa Beecroft», *esse arts+opinions*, dossier «L'idée de la peinture», n° 76, automne 2012, p. 49-50.
24. «A cultural and para-artistic practice of the late nineteenth and early twentieth centuries, the tableau vivant was a cross between a parlor game and a form of spectacle. In *CounterPoses*, it abandons its edifying and moralizing aims without, however, relinquishing its right to play freely upon the incredible epistemological richness (history, religion, gender studies, ethnology, technology, etc.) that constituted its complex genealogy». Johanne Lamoureux, «Reviving the Dead», *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 22, n° 3, 2000, p. 66-71. Un catalogue de l'évènement a été publié en 2002, par Oboro et DisplayCult.
25. Deux articles de Mélanie Boucher considèrent l'apport du tableau vivant à la muséification de la performance: «Pour une histoire du corps muséifié», *Culture et Musées*, 2017, n° 29, p. 81-96; «L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant: les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus», *Muséologies: Les cahiers d'études supérieures*, sous la direction de Carmela Cucuzella, vol. 8, n° 1, 2015, p. 73-89.
26. Voir par exemple la série *La nuit des tableaux vivants*, initiée en 2009 au Musée des Augustins de Toulouse par Christian Bernard et Jean-Max Colard.
27. Voir par exemple *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victorienne (1840-1880)* en 1999 au musée d'Orsay, sous le commissariat de Quentin Bajac.