

## Pratiques contemporaines du tableau vivant



*Ce texte non publié a fait l'objet d'une conférence lors d'une session « tableaux vivants » du Nouveau Festival au Centre Pompidou en octobre 2012. Sur l'invitation de la chorégraphe Gisèle Vienne, les intervenants invités étaient Bernard Vouilloux, Catherine Robbe-Grillet et moi-même.*

*La conférence a été donnée en co-présence avec un « tableau vivant contemporain » conçu par l'artiste Adélaïde Feriot, intitulé « L'hésitation » (2012), et performé en direct par une conférencière immobile. La conclusion de la présente communication fait directement référence à cette présence étrange aux côtés du conférencier.*

Dans *Austerlitz* de l'écrivain allemand W.G. Sebald, on rencontre une mention très rapide, très allusive aussi au « tableau vivant ». C'est alors que le personnage de Jacques Austerlitz a reconstitué le fil de son histoire personnelle, c'est quand il a découvert qu'il avait été un enfant adopté, envoyé en train depuis Prague jusqu'en Angleterre avec des centaines d'enfants juifs pour échapper aux rafles nazies, quand il évoque le sort de sa mère, actrice victime de la politique nazie et bientôt déportée dans les camps, c'est quand la nourrice d'Austerlitz, Vera, qu'il retrouve dans sa

maison natale de Prague, lui montre cette image de lui en jeune page, « c'est toi, Jacquot » lui dit-elle, c'est à ce moment poignant du texte que le terme de tableau vivant, « das lebende Tableau », fait son apparition sous la plume de Sebald.

Le terme intervient entre deux images, ces images étranges, sans légende, ces archives flottantes qui parsèment les livres de Sebald, mais qui ici sont reliées par le motif du théâtre : il y a d'abord la petite image d'une scène avec son décor de forêt et de montagne, où l'on voit avancer timidement deux silhouettes que Vera, la nourrice, assimile d'abord aux parents d'Austerlitz. L'image suivante est la photographie censée représenter Jacques Austerlitz en jeune page, à cinq ans, en février 1939, six mois avant son départ de Prague, posant dans un champ vide, et costumé à l'occasion d'une fête populaire, la Reine des Roses, dont la tradition se poursuit encore en Allemagne, en Bulgarie et en France.

L'occasion de rappeler pour ceux qui n'auraient pas suivi la conférence de Bernard Vouilloux, que le tableau vivant a été une tradition populaire, notamment présente dans le théâtre religieux (qu'on songe à la tradition qui se perpétue des crèches vivantes), et c'est au XVIII<sup>e</sup> siècle que le *tableau vivant* fut véritablement reconnu comme une forme artistique, quand il devint en Europe un loisir très prisé par la haute société de l'Ancien régime.

Le principe en est simple : il s'agit de reproduire sur scène des toiles célèbres, « de vrais tableaux connus »<sup>1</sup> avec des modèles vivants et costumés. Preuve du succès de ces « tableaux dits vivants », commente Hegel, « si à la mode depuis quelques temps »<sup>2</sup>, ce loisir mondain parcourt toute la seconde partie des *Affinités électives* de Goethe, les personnages du roman se livrant à plusieurs tableaux vivants inspirés du *Bélisaire* de Van Dyck, d'*Esther devant Assuérus* de Poussin, du *Jour et de la Nuit* du Corrège, ou encore de la *Remontrance paternelle* de Ter Borch<sup>3</sup>. Dans ce spectacle accompagné de musique, de décor et d'éclairages, chaque figurant se contraint à « garder son apparence d'image immobile »<sup>4</sup>.

Revenons sur Austerlitz : cette photographie du petit page de la Reine des roses, qui sert de couverture aux diverses éditions du roman, est sans doute la plus commentée de toutes les archives placées par Sebald dans ses livres ; mais pour ma part m'intéresse le fait que le personnage soit ici comme échappé du tableau vivant, à peine évoqué, qu'il composait lors de cette fête populaire et où il accompagnait la Reine des Roses dont il portait la traîne. Pour Jacques Austerlitz, cette confrontation avec ce moi perdu, oublié, voué sans le savoir encore à la catastrophe historique de la Seconde Guerre Mondiale et de la Shoah provoque non pas une émotion, mais une « panique blanche ». « J'ai depuis étudié maintes fois cette photographie, dit

---

<sup>1</sup> Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de l'allemand par Pierre du Colombier (1950), Gallimard, « Folio classique », 1980, II, chap. V, p. 210.

<sup>2</sup> Hegel, « Introduction à l'esthétique », *Esthétique*, t. I, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Aubier, 1969, p. 212.

<sup>3</sup> Goethe, *Les Affinités électives*, *op. cit.*, II, chap. IV, V, VI, XVIII, p. 195-197, 210-214, 224-228 et 328-330.

<sup>4</sup> *Ibid.*, II, chap. VI, p. 228.

Austerlitz, le champ plat et nu où je me tiens, et dont je ne puis me faire une idée de l'endroit où il se trouvait ». Le personnage note encore « la vague tache sombre au-dessus de l'horizon, le halo clair et fantomatique au bord de la chevelure frisée du garçonnet ». C'est donc un fantôme qui fait ici son apparition, un revenant. Un spectre.

Pour tout dire, ce jeune page fantomatique m'apparaît comme la figure emblématique des pratiques actuelles du tableau vivant, comme le symptôme d'une spectralité à l'œuvre. La figure du jeune page de la Reine des Roses nous fait ainsi glisser d'une anthologie littéraire à une HANTOLOGIE du tableau vivant, hanté par des spectres.

### ***Hantologie***

Car j'ai l'impression que face aux tableaux vivants du contemporain, nous ne sommes pas tant face à des corps que face à des spectres. Le spectre, selon Derrida dans *Spectres de Marx*<sup>5</sup>, est en effet une « incorporation paradoxale », un « présent non-présent », « l'être-là d'un absent ou d'un disparu », un esprit qui « disparaît aussitôt dans l'apparition ». Il me semble que nombre des tableaux vivants constitués aujourd'hui par les artistes touchent à cette incorporation paradoxale, et nous mettent face à des personnages revenant, ou échappés d'une image, d'un tableau, mais aussi d'une photographie, d'un film auxquels ils participaient initialement. Des figures également venues ou plutôt revenues d'époques différentes, dans un total anachronisme. Pour le dire autrement en parodiant tout à la fois Marx et Derrida : un spectre hante l' contemporain, le spectre du tableau vivant.

Naissance des fantômes donc, apparition des spectres, permettez-moi de vous en présenter quelques-uns dans une gamme variée de tableaux vivants contemporains :

- Commençons par les personnages à réactiver de Pierre Joseph, toréro mort de Manet, Blanche-Neige endormie, sorcière, surfeur noyé, autant de personnages échappés de leur contexte premier, revenus d'un fonds varié de culture et qui se morfondent dans les espaces d'exposition le soir du vernissage.
- Ou encore, accompagnés du sous-titre « The formula of the Phantom », ces deux hommes en armures mis en scène en 2010 à Berlin par l'italien Pietro Roccasalva, qui nous rappellent qu'un archi-spectre hante la culture occidentale, c'est le père de Hamlet qui traîne en armure le long des remparts d'Elseneur. A moins qu'il ne s'agisse de deux nouveaux « chevaliers inexistants » sortis d'Italo Calvino et qui retournent vers l'âge ancien de la peinture, prenant conscience de leur corporéité vide en se peignant l'un l'autre à coups de spray rouge.
- Peut-être me faut-il encore citer l'observatrice immobile que met régulièrement en scène la jeune artiste Adélaïde Fériot. Cette figure de cire, ce quasi-mannequin occupé à regarder mais qui ne nous voit pas, que nous voyons ne pas nous voir, comme si nous étions nous-mêmes des êtres fantomatiques.

---

<sup>5</sup> Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 276.

- Spectres encore : c'est ainsi que je regarde, au confluent de l'anthologie littéraire et de l'hantologie spectrale, les figurants des tableaux vivants composés par Edouard Levé. Hardeurs absents comme somnambules et tout habillés de la série *Pornographie* (qui fit d'ailleurs l'objet d'une version live). Mais peut-être plus encore les « amis froids » qui se donnent à voir sur fond noir dans la série des *Fictions* de 2006. Ces dernières photographies ont d'ailleurs pour origine des dessins et sont également relayés par de très courts textes écrits par Levé, des images mentales dont le caractère fantomatique est très souvent évident : « *En retrait, j'observe des clowns d'enterrement manifester devant une statue vivante* ». Encore faut-il préciser que ces textes ne sont pas les légendes de ces images, ils ne les accompagnent pas, et de même les photographies de Levé ne sont pas les illustrations de ces textes, si bien qu'il est impossible de rapporter telle image à tel texte. Le lien est défait, et là encore les êtres semblent flotter dans une scène désormais indéterminée, laissant au spectateur le soin de les scénariser lui-même. Permettez-moi de citer encore cette autre maxime par laquelle Edouard Levé, qui s'est suicidé en 2007, anticipe sur sa future disparition : « *Je trinque à ma décorporation au milieu d'amis silencieux qui pensent à qui je fus. Ni fleurs ni couronnes, ni pleurs ni joie, mais, pour mon enterrement, quelques souvenirs revus en boucle* ». Edouard Levé en vient même à glacer le caractère potentiellement érotique, voire sadien de certaines visions. On se souvient que les textes de Sade, exact contemporain de la vogue du tableau vivant dans la haute société du XVIIIe siècle, font alterner des moments de déclamation avec des *arrangements* de corps, et composent de véritables tableaux vivants pornographiques. Référence très présente dans bien des tableaux vivants, de Pierre Klossowski à Catherine Robbe-Grillet, l'auteur de *La Philosophie dans le boudoir* fait ici l'objet d'un traitement refroidi : « *Le mot Sade qui les excite nous rend maussades* ». Sade maussade : on ne saurait mieux dire un mouvement de décorporation du tableau vivant.
- Spectres enfin chez Ulla von Brandenburg, où l'on rencontre des morts-vivants, le père allongé et qui se dresse sur son lit de mort, une famille de fantômes, une baraque de foire où un homme tient sa tête dans ses mains (et le problème du Spectre, nous dit bien Derrida, c'est un problème de tête et d'esprit). Je vous propose donc en guise d'intermède cette petite hantologie spectrale du tableau vivant, le film « 8 » tourné dans le Château de Chamarande.

#### EXTRAIT 1 (Ulla, 8)

A dire vrai, c'est par le travail d'Ulla von Brandenburg et son exposition personnelle au Plateau en 2009 que le tableau vivant est réapparu dans toute sa dimension fantomatique, chargé aussi de tout un passé culturel, notamment le romantisme allemand. Ce film se déroulant dans un château, lieu autrefois dévolu à cette haute société aristocratique qui pratiquait le tableau vivant comme un loisir, met en scène une société des spectres. Les personnages, plus ou moins immobiles, absorbés et absents, ne sont pas sans évoquer les êtres figés, lointains, qui hantent le lugubre palace de *L'Année dernière à Marienbad* filmé lui aussi dans un lent

travelling avant. Dans un autre film, *Singspiel*, c'est une communauté comme endeuillée qui se rassemble dans la villa Savoye construite par Le Corbusier.

L'inquiétante étrangeté de ces personnages, et de ces tableaux vivants contemporains tient évidemment à leur douteuse immobilité, à ce « principe d'incertitude » qui se joue entre le vivant et le non-vivant. Je rappelle à ce sujet que dans son fameux essai de psychanalyse appliquée sur « l'inquiétante étrangeté », *das Unheimliche*, Sigmund Freud cite les travaux du docteur Jentsch relatifs aux automates : « *Jentsch a mis en avant, écrit Freud, comme étant un cas d'inquiétante étrangeté par excellence, « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé », et il en appelle à l'impression que produisent les figures de cire, les poupées savantes et les automates*<sup>6</sup> ».

### **Trangere**

Pour autant, l'incorporation paradoxale, fantomale, de ces tableaux vivants contemporains où le non-présent s'empare du vivant, me semble se différencier très nettement de la corporéité affirmée qui se jouait dans des œuvres antérieures : qu'il s'agisse par exemple de la fameuse chorégraphie *Site* de Robert Morris en 1963, où l'artiste lui-même, vêtu et masqué de blanc, travaillait comme un ouvrier de chantier, découvrant soudainement le corps nu et allongé, telle l'Olympia de Manet, de Carolee Schneemann, rendue à la position travailleuse de la prostituée.

Je songe encore à un certain art féministe qui utilise le tableau vivant ou ses variantes photographiques pour parodier une histoire masculine de l'art, Hannah Wilke posant devant le grand verre de Duchamp, Cindy Sherman subvertissant le « genre » de la peinture d'histoire, Eleanor Antin recomposant la scène du sculpteur et du modèle, dans l'atelier, le corps vivant de la femme faisant l'objet d'une stylisation pétrifiante. Si Antonin Artaud proclamait l'idée que « le théâtre a été fait pour cela. / Pour mettre le corps en état d'action / active, / efficace, / effective, / pour faire rendre au corps son registre », à l'inverse nombre de tableaux vivants actuels mettent le corps en état parfois d'inaction, mais surtout d'*ineffectivité*. Inefficaces comme les hardeurs habillés de la série *Pornographie*.

Pour mieux mesurer cet écart, je prendrais un exemple qui se situe dans la lignée d'un art sinon féministe, du moins étroitement lié aux *gender studies* et interrogeant la question de l'identité sexuelle et du genre. Le duo d'artistes suisses formé par Pauline Boudry et Renate Lorenz entreprend ce qu'elles appellent une « archéologie queer » et s'efforcent de retrouver dans des archives, dans des bibliothèques, dans le passé historique ou culturel, des faits éminemment transgenres. C'est ainsi qu'elles avaient exposé en 2011 à la galerie Marcelle Alix à Paris un ensemble intitulé *Normal Work* composé d'un film nouveau et d'une archive ancienne : soit une série de photos de l'ère victorienne, période très friande de tableaux vivants qui se constituaient en lien avec l'essor de la photographie et les apprêts minutieux et longs de son temps de pause, photographies réalisées par un lord anglais Arthur Munby et pour lesquelles il faisait poser en travailleuse, en esclave noire ou en lady bourgeoise, sa femme de ménage, Hannah Cullwick, à

---

<sup>6</sup> Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 276.

l'apparence masculine prononcée, avec laquelle il entretenait une « love affair » sadomasochiste et qu'il épousera en secret en 1873 après 20 ans de relations suspectes (pour l'époque, pour la société victorienne et pour le bon voisinage). Ce sont ces séances photographiques, sur fond de décor peint, alourdi de rideaux de théâtres, de paysages romantiques ou de photographies queer, que le film *Normal Work* s'emploie à rejouer en faisant basculer cet épisode de sexe, de genre et de classe sociale dans un registre plus contemporain. Il s'agit donc, comme l'écrit le critique d'art Cédric Schönwald dans la revue *Art 21*, « d'exhumer des abysses de l'histoire » le refoulé queer, dans une perspective critique contre l'hétéro-normativité de notre société, et de réactiver, de faire revenir à la mémoire une figure et même une « pré-histoire » du transgenre.

### ***Transmédialité***

Ce n'est pas non plus un hasard si cette histoire transgenre passe par une très forte trans-médialité. Mais c'est au fond un trait récurrent des tableaux vivants auxquels il nous est donné d'assister actuellement. On y remarque en effet une étonnante combinaison, compénétration de médias — peinture, vidéo, sculpture, photographie, performance, musique — au point que le tableau vivant peut se trouver lui-même inséré dans un ensemble de pièces, intégré dans une installation, accompagné d'images pré-existantes ou post-produites, entouré de sculptures, de dessins, d'objets, etc.

Déjà mentionné, l'artiste italien Pietro Roccasalva est particulièrement adepte de ces configurations multimédiales qu'il appelle précisément des *situazione d'opera*. Tel cet ensemble d'œuvres autour de la figure d'un groom, d'un liftier très années 30, que Roccasalva décline en de nombreuses toiles et études picturales. Mais le groom peut aussi faire des « sorties », en chair et en os, comme échappé là encore du tableau. Roccasalva affirme d'ailleurs qu'il pratique l'inverse du collage : plutôt que d'incorporer des éléments externes à ses peintures, tout se passe chez lui comme si les motifs internes de ses toiles pouvaient se répandre hors du tableau. On retrouve donc ici, comme dans le jeune page de la reine des Roses échappé au tableau vivant, l'idée d'un décollement de la figure vis-à-vis de son premier contexte d'apparition. Du reste, ce groom nous vient du cinéma, et plus précisément d'un film à sketch, *Four Rooms*, 1995, où le personnage du liftier, Ted the Bellhop, est incarné à l'écran par Tim Roth.

Cette intermédialité tient aussi bien évidemment à l'histoire même du tableau vivant, qui, comme le dit Bernard Vouilloux « se situe à la croisée du théâtre, des jeux de société, de la peinture, de la sculpture et, plus tard, de la photographie »<sup>7</sup>. Mais aussi du cinéma : procédant d'un trouble entre immobilité et mouvement, entre image fixe et turbulence des corps le tableau vivant a très tôt captivé les cinéastes. La reprise filmique d'une image picturale est en effet une pratique qui parcourt toute l'histoire du cinéma, à l'image du pionnier Griffith, qui introduisit des tableaux inspirés par *L'Angélu*s ou *Le Semeur* de Millet dans son court-métrage *A Corner in*

---

<sup>7</sup> Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, Flammarion, 2002, p. 24.

*Wheat* (1909). A titre historique, on signalera également les Passions du Christ produites par les studios Pathé autour de 1900, tableaux vivants à caractère édifiant. Plus tard, bien des cinéastes tels que Raoul Ruiz, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard, Pasolini, rejoueront cette présence du tableau vivant dans le cinéma<sup>8</sup>.

Cette hybridité est portée à son comble dans les tableaux vivants contemporains — mais on pourrait dire aussi qu'elle a toujours été là, qu'elle est au fondement même de ce genre intermédiaire dès l'origine, qui ne constitue pas en soi un médium, mais qui se donne dès le début, dans son mixte de peinture, de sculpture et de théâtralité, comme une pratique intermédiaire par excellence. On atteint là à un paradoxe des temps que j'appelle justement l'intermédialité spectrale du tableau vivant : situé au croisement de plusieurs arts, cette pratique transgenre semblerait convenir particulièrement au régime esthétique du contemporain, à son « partage du sensible », à son cross-over permanent des disciplines, à un jeu incessant des vases communicants qui passe outre les frontières spécifiques des arts et des médiums. Sauf que ce paroxysme d'hybridité contemporaine nous vient en réalité de loin, il nous revient de temps anciens, de traditions populaires oubliées, de pratiques aristocratiques désuètes<sup>9</sup>.

On notera encore, bien souvent, l'importance de la dimension performative largement retrouvée dans les pratiques contemporaines. Il s'agit alors de faire advenir le spectral dans le spectacle vivant, de faire apparaître le non-vivant dans les formes mêmes du *live*. Autrement dit, ce qui se joue dans ces tableaux vivants, c'est sans aucun doute la mise en scène, ou plutôt la mise en creux, en tous cas la révélation d'une société du spectacle devenue société du spectral.

Les tableaux vivants s'offrent à nous comme un monde parallèle, volontiers onirique, la version fantomale du spectacle vivant, comme un loisir ancien mais qui se dérobe à l'industrie de l'entertainment, c'est comme un au-delà ou comme un en-deçà de la société du spectacle.

Société du spectral : le jeu de mots peut sembler facile, mais il fournit justement le titre d'un petit essai critique du philosophe Serge Margel qui vient juste de paraître aux éditions Lignes<sup>10</sup>. Serge Margel y analyse notamment le simulacre que représente le corps de la star, « *cette surface pelliculaire* », « *qui n'est plus l'illusion du corps mais le corps même de l'illusion, le corps d'un fantôme ou d'un spectre comme nouvelle utopie du corps (...), nouvelle exemplarité d'une modernité désenchantée* ». Je cite encore : « *Le corps de star est un spectre, le glamour est spectral, fantomal* ». Un peu comme dans le film *Invasion Los Angeles* de John

---

<sup>8</sup> Par extension, on signalera ici la présence récurrente du tableau vivant dans l'art contemporain. Voir par exemple l'exposition-événement *La Nuit des tableaux vivants*, Musée des Augustins, Printemps de Septembre à Toulouse, festival de création contemporaine, oct. 2009.

<sup>9</sup> « Cette forme de spectacle a été peu étudiée, sans doute parce que personne n'en fait plus », commentait d'ailleurs à tort Roland Barthes en 1971 dans son essai *Sade Fourier Loyola*, ??, p. 835-836.

<sup>10</sup> Serge Margel, *La société du spectral*, Nouvelles éditions Lignes, 2012.

Carpenter, où des lunettes noires permettent de voir le monde tel qu'il est réellement, à savoir gouverné par des extra-terrestres maintenant les humains dans un état apathique au moyen d'une propagande subliminale, le tableau vivant nous ouvrirait à l'envers du décor, il serait l'un de ces dispositifs visuels par lequel la société du spectacle se révèle une société du spectral, régie par des spectres médiatiques. C'est l'impression produite par un autre tableau vivant filmique que je vous propose de regarder, 4 minutes, réalisé par l'artiste italienne Rā di Martino, où deux personnages récitent les gros titres de BBC News du mois d'août 2008. On regarde.

## EXTRAIT

Dans cette société spectralisée du spectacle, ce sont aussi bien les regardeurs, les spectateurs, les consommateurs qui sont frappés d'une hébétude fantomale. Cette idée on la trouve comme anticipée par les sculptures non pas vivantes mais hyperréalistes de Duane Hanson, que pour ma part j'associe mentalement aux zombies qui traînent dans le shopping mall du film *The Dawn of the Dead* (1978) de George Romero, je la rencontre dans cet autre tableau vivant filmé d'Ulla von Brandenburg où l'on voit, comme dans un miroir, une foule de revenants de diverses époques entourer le corps d'un mort. Et de fait il y a chez Ulla von Brandenburg une zone d'incertitude voire d'équivalence entre acteurs et audience, entre l'objet et le sujet du regard. Enfin cette spectralisation des spectateurs nous suit jusqu'ici dans cet Espace 315 du Centre Pompidou avec les rangées de poupées morbides installées par Gisèle Vienne : ces poupées qui sur scène se mêlent aux acteurs, qui forment avec eux d'inquiétants tableaux dont on ne peut plus dire s'ils sont vivants ou inanimés, et qui ici assistent à la déambulation de ceux venus les visiter. Comme si les enfants de *La Classe morte* de Tadeusz Kantor étaient devenus les teenagers spectateurs d'aujourd'hui.

### **Conclusion**

Pour autant dans *Spectres de Marx*, en note de bas de page, Jacques Derrida note malgré tout qu' « un revenant étant toujours appelé à venir et à revenir, la pensée du spectre, contrairement à ce que l'on croit de bon sens, fait signe vers l'avenir<sup>11</sup> ». « C'est une pensée du passé », mais surtout un héritage paradoxal en ce qu'il nous vient aussi de ce qui est appelé à venir et revenir, il nous vient « de ce qui n'est pas encore arrivé — de l'arrivant même ».

Ce retournement de situation dans la pensée derridienne du spectre, je la relie en somme au fait que l'un des derniers traits marquants de nos tableaux vivants contemporains, c'est qu'ils tendent généralement moins à reconstituer des tableaux antérieurs qu'à construire des images à venir.

Détachés des fonds de culture comme le jeune page d'Austerlitz échappé au « lebende tableau » de la Reine des Roses, oublieux de leur image-source, errant sans référent iconique très clairement établi, les personnages fantomatiques de nos tableaux vivants s'activent à produire une image. Autant ce genre jouait traditionnellement sur la mémoire du tableau, sur l'écart entre la référence et son

---

<sup>11</sup> Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 276.



remake scénique, autant nos tableaux vivants se fondent davantage sur une amnésie productive.

C'est ainsi qu'on peut réenvisager les *Fictions* d'Edouard Levé et je rappelle l'étymologie du terme latin « fictio » qui signifie travail, du verbe « fingere » qui signifie façonner, forger de toutes pièces, et par extension, inventer, imaginer. Que font d'autre ces personnages d'Edouard Levé sinon s'activer collectivement, laborieusement, à la construction de quelque image, comme si, placés de l'autre côté de l'écran, ils étaient les montreurs d'ombres, les opérateurs techniques, les régisseurs de la société du spectral ?

C'est encore le cas, quoique très différemment, et je finirai par là, avec l'observatrice immobile, au visage de cire que met en scène l'artiste Adélaïde Fériot. Assise à un bureau éclairé par une lampe d'architecte, une femme regarde. Parfois ce sont des photos de fragments de corps ou de moulages posées sur une table, d'autres fois ce sera un kaléidoscope, un appareil destiné à faire image. Dans certaines variantes de ce tableau vivant à l'immobilité sidérante, on peut apercevoir derrière l'actrice un mur de photos ou une étagère où sont posées des sculptures, des moulages de col blanc qui serviront, ultérieurement, à un autre tableau vivant performé. Qui qu'il en soit, il ne s'agit pas tant alors d'un tableau que d'une séance de pose dans l'atelier, où l'immobilité serait le signe d'une hésitation. On entre ici dans le temps suspendu de la création artistique, dans l'intimité close de l'atelier, dans la fabrique de l'image à venir, sans qu'on sache si la jeune femme fait ici office de modèle, de sculpture ou d'artiste. C'est un tableau vivant, non pas occupé à reconstituer une image déjà existante, mais encore en train de la construire. Et l'artiste Adélaïde Fériot a d'ailleurs un joli mot pour dire cela, où le spectre fait signe vers l'avenir : « C'est un tableau vivant d'avant le tableau ».

Merci.