



LE THÉÂTRE DE L'ÉGLISE (XII^E-XVI^E SIÈCLES)

LES TABLEAUX VIVANTS ET L'ÉGLISE

PAR FABIENNE JOUBERT

Pour citer cet article :

– JOUBERT FABIENNE, « Les tableaux vivants et l'Église », dans *Le théâtre de l'Église (XII^e-XVI^e siècles)*, Paris, LAMOP, 2011 (1^{re} éd. en ligne 2011).

Cet article est sous licence [Creative Commons 2.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/) BY-NC-ND. – Vous devez citer le nom de l'auteur original de la manière indiquée par l'auteur de l'œuvre ou le titulaire des droits qui vous confère cette autorisation. – Vous n'avez pas le droit d'utiliser cette création à des fins commerciales. – Vous n'avez pas le droit de modifier, de transformer ou d'adapter cette création.

MOTS-CLÉS : THÉÂTRE, TABLEAUX VIVANTS, ENTRÉES
ROYALES, ESPACES DE JEU, ICONOGRAPHIE, ARTS

Résumé : Le « tableau vivant » est une pratique spectaculaire qui échappe aux catégorisations usuelles. Cet article offre une étude de l'inscription de ces tableaux vivants dans l'espace public, en examinant l'organisation de ces cérémonies, le rôle des clercs dans ces festivités, et le message religieux qui y est délivré. Le problème du rapport entre tableaux vivants éphémères et art religieux pérenne y est enfin posé.

Abstract : The tableau vivant is a theatrical practice which does not fit the usual categorizations. This article offers a study of the inscription of these tableaux vivants in public space by examining the organization of these ceremonies, the role played by clerks in these festivities, and the religious message that is delivered through them. Finally, the problem of the relationship between the ephemeral tableaux vivants and more permanent religious art is raised.

Les tableaux vivants et l'Église

PAR FABIENNE JOUBERT*

Par leur ambiguïté et leur complexité, les « tableaux vivants » évoluent dans un espace qui s'avère très proche de celui du théâtre, comme de celui de l'Église. Les auteurs qui s'y sont intéressés ont d'ailleurs toujours souligné cette ambiguïté des tableaux vivants, rétifs aux catégorisations cloisonnées souvent convoquées dans nos disciplines. Ce sont les historiens et quelques littéraires qui se sont surtout préoccupés du domaine ; et en premier lieu, il convient de renvoyer à l'ouvrage fondateur de Bernard Guenée et Françoise Lehoux sur les entrées royales¹ : c'est en effet dans le contexte des cérémonies organisées à leur occasion, à la

* Université Paris IV-Sorbonne.

1. B. GUENÉE, FR. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1329 à 1515*, Paris, 1968.

suite du sacre mais aussi pour un mariage, que se donnait généralement, dans la ville, le spectacle des tableaux vivants. Dans cette même perspective s'inscrivent les travaux plus récents de Lawrence Bryant et ceux, très suggestifs, de Joël Blanchard² ; le milieu bourguignon, particulièrement friand de ces festivités, a donné lieu à d'autres enquêtes fécondes³.

Les tableaux vivants ont également été abordés par certains historiens du théâtre qui les considèrent comme des prémices de ce qui aura cours à la Renaissance⁴. Enfin, les historiens de l'art – qui ne s'intéressent guère à ce qui n'est qu'éphémère – ne se sont pas souciés du sujet, hormis Dagmar Eichberger qui a donné un excellent aperçu général sur la question du point de vue bourguignon, en interrogeant plus particulièrement l'impact de ces spectacles de rue sur les réalisations artistiques⁵. J'ai également, tout récemment,

2. L.M. BRYANT, *The King and the city in the parisian royal entry ceremony : politics, ritual and art in the Renaissance*, Genève, 1986 ; « La cérémonie de l'entrée à Paris au Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 41/3 (1986), p. 513-542 ; J. BLANCHARD, « Le spectacle du rite : les entrées royales », *Revue historique*, 627 (juillet 2003), p. 475-519.

3. J. HURLBUT, *Ceremonial Entries in Burgundy. Philip the God and Charles the Bold (1419-1477)*, Ann Arbor, 1993 ; É. LECUPPRE-DESJARDIN, *La ville des cérémonies. Essai sur la communication politique dans les anciens Pays-Bas bourguignons*, Turnhout, Brepols, 2004 ; B. RAMAKERS, « Multifaceted and Ambiguous : The Tableaux Vivants in the Bruges Entry of 1440 », dans *Medien der Symbolik in Spätmittelalter und früher Neuzeit, The mediation of symbol in late medieval and early modern times*, R. SUNTRUP, J.R. VEENSTRA, A. BOLLMANN éd., Frankfurt-am-Main, 2005, p. 163-194.

4. G.R. KERNODLE, *From Art to Theatre*, Chicago, 1944 (1^{ère} éd.) ; É. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.

5. D. EICHBERGER, « The *Tableau vivant* – an Ephemeral Art Form in Burgundian Civic Festivities », *Parergon*, 6A (1988), p. 37-60.

abordé cette thématique dans le contexte des festivités organisées pour le mariage de Charles le Téméraire⁶.

Joël Blanchard a rappelé que le terme de « tableau vivant » a été inventé par la critique moderne, tandis qu'on évoque dans les textes médiévaux des « histoires », des « mystères », et plus rarement des « spectacles »⁷. Leur émergence semble pouvoir être située à la fin du XIV^e siècle, dans les cours d'Angleterre et de France⁸ et leur essor conquiert rapidement la cour de Bourgogne, mais non le monde germanique qui reste fidèle à des cérémonies d'entrées simplifiées⁹ ; en Italie, dans le même temps, le spectacle se donne au sein même du cortège, les acteurs et les accessoires sont mobiles et perpétuent ainsi la tradition antique¹⁰.

La forme nordique – en France, en Angleterre, dans les États bourguignons – est en effet tout autre. Le cadre des tableaux vivants est offert par la rue, et leur contexte est celui

6. F. JOUBERT, « Le mariage de Charles le Téméraire et Marguerite d'York et ses implications artistiques », dans *Art et transferts culturels au temps de Charles le Téméraire, Colloque international de Berne, juillet 2008* (sous presse).

7. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 476.

8. Le couronnement de Richard II en 1377 a ainsi fourni une des premières occurrences de procession particulièrement élaborée, à l'occasion de laquelle la corporation des orfèvres avait fait façonner un château flanqué de quatre tours, chacune habitée d'une vierge vivante : à l'arrivée du roi, un ange d'or mécanique le salua puis lui offrit une couronne précieuse... : R. WITHINGTON, *English Pageantry : a historical outline*, New York, 1963, p. 128-129 ; d'autres exemples p. 124-165 ; L.M. BRYANT, *op. cit.*, p. 203-232 ; D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 41.

9. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 42.

10. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 58-60.

des processions organisées à l'occasion d'une entrée princière : ainsi à Paris pour le roi de France dans la suite du sacre à Reims, ou dans les villes des États bourguignons en de nombreuses occasions ; « en se déplaçant, en se faisant voir, le roi souhaitait manifester de manière éclatante sa souveraineté ; les habitants des villes, quant à eux, tout en manifestant leur loyalisme, rappelaient au roi les devoirs de sa charge, les coutumes et franchises particulières qu'il s'engageait à respecter¹¹ ». Le serment lui-même prend pour cadre la cathédrale ou l'abbatiale de la ville : on organise auparavant une procession de reliques, depuis la porte principale de l'enceinte jusqu'à l'édifice en question ; les tableaux vivants prennent toujours place hors de l'église, mais sur le parcours des processions qui y mènent pour le rituel du serment, ou encore pour celui du mariage qui occasionne de la même façon l'entrée d'une princesse. La grande majorité des études consacrées au sujet s'est d'ailleurs largement concentrée sur l'étude du cérémonial de l'entrée princière et de ses symboles, et la critique met aujourd'hui particulièrement l'accent sur les moyens de communication alors mis en œuvre par les communautés urbaines, comme sur le contenu des discours adressés à l'hôte prestigieux.

Toutes les études sur le sujet ont d'abord été rendues possibles grâce à la riche documentation qui est offerte par les comptabilités municipales : ainsi, par exemple, pour la venue de Charles le Téméraire à Dijon – venue programmée en 1469, puis annulée et finalement advenue en 1474, les

11. J. BLANCHARD, *art.cit.*, p. 475.

premiers décors remisés dans l'intervalle étant alors repris et complétés –, on possède une extraordinaire suite de textes qui permettent d'apprécier, très concrètement, le déroulement et le caractère des préparatifs¹².

Les chroniques contemporaines apportent également une manne d'informations utiles au propos, qui conduisent en outre à mieux évaluer l'importance reconnue aux tableaux vivants au sein des cérémonies, leur perception par le chroniqueur, ainsi que le message que ce dernier tient à délivrer, à son tour, en les décrivant. Le souci de conserver le souvenir de ces prestigieuses cérémonies vient d'ailleurs souvent du prince lui-même ; et l'on connaît quelques chroniques illustrées qui évoquent assez précisément les coûteuses installations, comme celles réalisées pour l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515¹³.

Dès le début du XV^e siècle, les installations fixes, sortes de tréteaux élaborés, appelées « échafauds », « establies »,

12. H. CHABEUF, « L'Entrée de Charles le Téméraire et les Funérailles de Philippe le Bon », *Mémoires de la Société Bourguignonne de Géographie et d'Histoire*, 18 (1902), p. 275-336.

13. Charles Quint avait commandé au chroniqueur officiel Remy du Puy la rédaction de cette somptueuse entrée, qui fut diffusée sous deux formes, une édition manuscrite pour le prince lui-même (conservée à Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms 2591) et une édition imprimée agrémentée de bois gravés fut destinée à un plus large public (dont un facsimilé a été publié par S. ANGLO, *La triomphante Entrée de Charles Prince des Espagnes en Bruges 1515*, Amsterdam/New York, 1975) ; l'incunable est à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, Shelf Mark B 1553. Cf. D. EICHBERGER, *art.cit.*, p. 47-50, fig 3-4.

« estages » ou « loges », et plus rarement « théâtre »¹⁴, vont se multiplier sur le chemin de la procession : une vision précise et suggestive en est d'ailleurs fournie par la soixantaine d'images des trente tableaux vivants conçus pour la *Joyeuse Entrée* de Jeanne de Castille à Bruxelles, à l'occasion de son mariage avec Philippe le Beau en 1496¹⁵. Certaines entrées prévoient jusqu'à une vingtaine de stations (et quelquefois plus encore) comprenant, outre les tableaux vivants, des décors de fontaines ou d'arcs triomphaux. L'hôte princier entre par la porte principale de la ville, puis s'arrête aux places importantes, à certains coins de rue : des échafauds sont dressés sur la porte de la ville par laquelle on pénètre, adossés à une façade ou encore fixés à un pont. Jusqu'à l'arrivée de la procession, la scène est le plus souvent dissimulée par des portes à vantaux de bois ou fermée par des rideaux (comme le montrent précisément les tableaux de l'entrée de Jeanne de Castille). On dévoile donc, au sens propre, chaque nouveau tableau.

Celui-ci implique un nombre réduit d'acteurs, installés sur une estrade largement décorée représentant une scène précise, généralement sans mouvements, ni paroles. Des inscriptions attachées à la structure, ou des phylactères portés par les personnages, explicitent la scène ; parfois, c'est un orateur qui s'en charge. En fait, la plus grande variété de situations semble avoir été de mise, et ce dans le cadre d'une même

14. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 476.

15. Berlin, Kupferstichkabinett, ms 78 D5 ; cf. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 51 et fig. 6 et D. EICHBERGER éd. *Women of Distinction, Margaret of York, Margaret of Austria, Catalogue de l'exposition de Malines*, Leuven, 2005, p. 81 et fig. p. 149, 156, 223.

procession. Ainsi par exemple, lors de l'entrée de Philippe le Bon à Mons en 1455, on montre une Assomption de la Vierge accompagnée du chant d'un chœur angélique, tandis que sur quatre autres estrades sont données des représentations tout à fait silencieuses¹⁶.

Dans le contexte des réflexions menées ici sur les relations entre l'Église et l'espace public, je me concentrerai sur quelques aspects seulement d'un domaine au demeurant fort riche : le rôle ou la participation des clercs aux festivités qui occasionnent le programme de ces tableaux vivants, l'importance et la nature du message religieux qui s'y délivre, enfin le caractère des liens qui sont alors tissés avec l'art pérenne religieux.

C'est la communauté urbaine qui organise et finance les festivités : le conseil de la ville, les corporations, mais aussi, dans les grandes villes bourguignonnes, les marchands étrangers. À Bruges pour l'entrée de Charles Quint en 1515, l'entreprise s'avère particulièrement complexe, ce dont témoigne assez précisément une comptabilité qui s'étend sur toute une année. Sur les vingt-sept installations, seize sont érigées aux frais de puissants négociants étrangers, tandis que onze dépendent du conseil de la ville et de ses corporations, qui ont élu un petit comité en charge de la conception et de l'organisation des festivités. Au sein de ce comité composé de onze citoyens, six appartiennent à la confrérie des rhétoriciens, institution qui est généralement en charge des performances et des activités de ce genre dans les villes

16. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 43.

bourguignonnes. Deux membres de ce comité font en même temps partie de la corporation des peintres : l'un des deux, Jan de Scheerere, semble avoir joué un rôle important car il est aussi payé pour écrire les vers en latin qui explicitent chacune des onze installations.

Alors que le programme des tableaux vivants est rarement construit comme une séquence narrative, mais bien plus souvent comme une succession de saynètes indépendantes, le discours est ici élaboré pour évoquer la fondation, l'essor et le déclin de la ville de Bruges ; et il s'adresse directement au prince, seul capable de sauver la ville du désastre économique ¹⁷.

Mais l'évocation de ce contexte foncièrement urbain et contemporain admet l'intégration d'une très large part de *topoi* religieux. Dans une perspective parfaitement explicite, on expose en effet un discours typologique : ainsi dix des échafauds présentent, juxtaposés, un épisode de l'histoire de la ville et une scène de l'Ancien Testament ; l'une d'elle, due à la corporation des drapiers, montre à gauche Moïse apportant le Décalogue du Mont Sinäi et, à droite, la confirmation des privilèges civiques par le comte de Flandre, Louis de Nevers, ce dernier se trouvant donc en parallèle avec Moïse. Mais on utilise aussi à Bruges des figures exemplaires de l'Antiquité, et l'on peut voir un peu plus loin un tableau vivant avec Alexandre et Bucéphale. Plus loin encore, un tableau conçu par les marchands espagnols prend place sur une estrade en

17. Les sources comptables de Bruges, pour la période concernée (5 septembre 1514 – 2 septembre 1515) ont été exploitées par S. ANGLO, *op. cit.*, pour restituer l'événement et ses préparatifs, p. 18-34.

trois parties : Charles-Quint trône au centre avec la roue de la fortune, celle-ci surmontée des six couronnes représentant les territoires espagnols ; tandis que campent, à côté, les personnifications de Force et de Tempérance ; dans la partie inférieure, la Fortune est enchaînée par deux autres vertus cardinales, Prudence et Justice ; on trouve enfin une dernière allusion à l'Espagne avec la représentation de deux souverains de l'Antiquité originaires de la péninsule, Théodose à gauche et Trajan à droite¹⁸.

Visuellement, l'ancrage urbain est soigneusement mis en évidence dans quatre tableaux. L'église Saint-Donatien est ainsi explicitement suggérée par l'arrivée des reliques de saint Donatien à Bruges, mise en parallèle avec David jouant de la harpe devant l'arche d'alliance apportée de Sion. Un autre des onze tableaux vivants commandés par le conseil de la ville décrit également un monument significatif, le palais communal, et met en scène à gauche l'empereur Heraclius avec la Sainte Croix restituée à Jérusalem ; de l'autre côté, le patriarche de Jérusalem remet la relique du Saint Sang à Thierry d'Alsace¹⁹. On opère là, par l'évocation des monuments et des reliques qu'ils abritent, une valorisation intemporelle de la mémoire collective de la ville, dont la dimension religieuse s'avère évidemment essentielle.

Cette parfaite imbrication du politique et du religieux – en soi nullement étonnante – s'avère être une constante, dont la situation dijonnaise lors de l'entrée de Charles le Téméraire

18. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 47-51.

19. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 56-57.

offre un autre exemple frappant, tant au moment de la conception des tableaux que de leur déploiement : ainsi, c'est l'avis d'un franciscain, frère Gilles, qui est sollicité en 1469 ; son projet est ensuite soumis et discuté par un chanoine de la Sainte-Chapelle, un certain Erard ainsi que par le maire et les échevins. Ils décident donc ensemble du programme. Six des sept tableaux présentent des prophètes et autres figures vétéro-testamentaires telles que Gédéon, Salomon et la reine de Saba ; et à mi-parcours se trouvent introduits le duc en chape vermeille, accueilli par deux anges, et des figures allégoriques de la Noblesse, du Clergé et du Tiers État²⁰. Le déroulement de l'entrée du Téméraire est à son tour très explicite ; les ecclésiastiques y jouent un rôle majeur, et leur présence se voit soigneusement détaillée par les sources²¹.

Cette présence des clercs lors de la conception des tableaux – qui n'est pas systématique, cependant : on ne la constate pas à Bruges, par exemple – trouve en effet aussi un écho dans le rituel des processions. Dans le royaume de France, le tournant se situe en 1431, à l'occasion de l'entrée du jeune Henry VI ; car parmi les réjouissances qui lui sont alors offertes, on remarque la présentation d'« une grand nef aux armes de la ville, placée à la porte Saint-Denis et dans laquelle se trouvent six hommes, figurant le premier un

20. H. CHABEUF, *art. cit.*, p. 257 et suivantes (entre autres, l'« avis pour l'entrée de Monseigneur et prinse de possession pour son duché » : outre la mention précise de toutes les scènes, de chaque personnage, les actions, les inscriptions, ainsi que leur localisation précise dans la ville).

21. H. CHABEUF, *art. cit.*, p. 274-277.

évêque, le second l'Université, le troisième les bourgeois et les autres des sergents ...²² » ; dès lors, le clergé participe à la procession des habitants pour accueillir, hors les murs, l'hôte d'honneur, présence qui sera désormais de règle dans les entrées royales. Les représentations contemporaines en rendent d'ailleurs compte, comme l'a relevé Lawrence Bryant²³ : en effet, dans la reconstitution de l'entrée de Charles V à Paris en mai 1364 par Jean Fouquet dans les *Grandes Chroniques de France*²⁴, l'accueil du roi à la porte Saint-Denis est assurée par un groupe de Parisiens à genoux et, sur la droite, une assemblée de magistrats en robe, qui affichent une attitude également soumise, les yeux baissés. Par contre, le peintre des *Passages outre mer* de Sébastien Mamerot²⁵ représente l'entrée imaginaire de Louis VII à Antioche comme les entrées royales pratiquées à Paris depuis 1431 : c'est d'abord le clergé, puis les notables à cheval qui accueillent le roi ; enfin, devant la porte, se tiennent les habitants de la ville. Cette image permet d'insister sur la cohésion des corps, religieux, politiques, populaires, dans la réception donnée au prince ; et tous les témoignages

22. B. MIROT, « Cérémonies officielles à Notre-Dame de Paris au XV^e siècle », *Huitième centenaire de Notre-Dame de Paris, 1964*, Paris, 1967, p. 234.

23. L. M. BRYANT, *art. cit.*, p. 517, reproduit ces deux miniatures fig. 1 et 2 ; cf aussi sa note 9 qui souligne qu'en d'autres lieux, le clergé occupait une place importante dans les processions hors des murs de la ville : ainsi en Provence : N. COULET, « Les entrées solennelles en Provence au XIV^e siècle », *Ethnologie française*, 1977, p. 63-82.

24. Ms BnF, fr. 6465, fol. 417, peinte près d'un siècle plus tard, vers 1455-1460.

25. Ms BnF, fr. 5594, fol. 146, peint vers 1474-1475 par Jean Colombe et ses collaborateurs.

permettent d'évaluer, d'une part, l'extrême variété des situations, mais aussi la permanence de certaines données, parmi lesquelles l'entremêlement des discours profanes et religieux, et le rôle majeur accordé à ces séquences théâtrales qui focalisent tous les intérêts, de ceux des concepteurs comme de ceux des spectateurs.

Si l'on poursuit sur la question des contenus des tableaux vivants, il faut d'abord se souvenir de l'allégorie mystique développée par Georges Chastellain à propos de l'entrée de Louis XI à Paris en 1461²⁶, où le chroniqueur dresse un parallèle avec la naissance du Christ : les princes et les seigneurs présents sont alors comparés aux bergers se hâtant vers Bethléem... Pour Chastellain, « comme le Christ enfant, le nouveau monarque [promet] la paix et la bonne volonté dans une société tout entière harmonieuse²⁷ ».

Dans le détail, les thèmes abordés sur les nombreux échafauds, alternativement religieux ou profanes, sont bien connus²⁸. On montre ainsi, par exemple, devant l'hôpital de la Trinité (près de Saint-Martin-des-Champs), le Christ en croix entre deux larrons au centre de plusieurs scènes de la Passion²⁹. À la Porte aux Peintres (c'est le nom de l'ancienne

26. Georges Chastellain, *Traité par forme d'allégorie mystique sur l'entrée du Roy Loys en nouveau règne*, dans *Œuvres*, K. de LETTENHOVE éd., Bruxelles, 1865, t. 7, p. 6 et 32.

27. L. M. BRYANT, *art. cit.*, p. 538.

28. En particulier grâce à la publication de B. MIROT, *art. cit.*, nourrie de la lecture des archives capitulaires de Notre-Dame et des chroniques contemporaines.

porte Saint-Denis, située sur l'enceinte de Philippe-Auguste³⁰), six personnages symboliques représentent la France. Le cortège royal arrive un peu plus tard à la fontaine des Innocents : là, le roi assiste à une chasse au cerf, au milieu de laquelle paraît saint Eustache ; les chasseurs sont nombreux, les chiens et les trompes font grand bruit, si l'on en croit les chroniqueurs. On donne ensuite quelques scènes de bataille. Plus tard, le cortège s'engage sur le Pont au Change ; là, d'autres tableaux vivants évoquent le baptême de Clovis et le miracle de la Sainte-Ampoule. Finalement, le roi met pied à terre, se voit accueilli par l'évêque de Paris, et la prestation de serment peut alors être opérée³¹.

Si les lieux réservés aux stations ne changent guère d'une entrée royale à l'autre³², bien des thèmes s'avèrent également récurrents, et c'est ainsi que l'on ménage une large part aux *topoi* religieux. Sortes d'*exempla* employés à des fins politiques, ils s'inscrivent dans une culture supposée acquise par le roi et par les membres de sa suite. Dans la réalité, quelques témoignages montrent toutefois qu'il n'en était souvent rien.

29. La Trinité abrite la confrérie de la Passion qui donne par ailleurs des Mystères : cf. M. BOUHAÏK-GIRONÈS, « Le théâtre médiéval et l'espace parisien », *Colloque SITM de Groningen, 2005*, accessible en ligne : <http://www.sitm.info/history/groningen/bouhaik.htm> (je remercie Rose-Marie Ferré qui a attiré mon attention sur cette étude).

30. PH. LORENTZ et D. SANDRON, *Atlas de Paris au Moyen Âge*, Paris, 2006, p. 97.

31. Ainsi est évoquée par Mirot l'entrée de Louis XI, le 31 août 1461 : B. MIROT, *art. cit.*, p. 264-265.

32. Voir le parcours de l'entrée d'Henry VI en 1431 dans l'*Atlas de Paris, op. cit.*, p. 97.

Anne-Marie Lecoq a ainsi relevé que Froissart, décrivant les échafauds de l'entrée d'Isabeau de Bavière à Paris en 1380, ne comprenait rien au lit de justice donné en spectacle devant le Châtelet : il pensait notamment reconnaître sainte Anne dans une allégorie de la Justice³³.

C'est dans cette perspective d'ailleurs que l'écrit joue un rôle essentiel, souvent mentionné dans les textes et justifiant des frais coûteux en raison de la riche calligraphie : les « rouleaux », « rolets », « placards », « compartiments », « tiltres », « pictures », « dictons », « epitaphes » et autres « briefs » explicitent les scènes et identifient les personnages³⁴. Les textes sont encore souvent complétés par la présence d'un « expositeur » installé sur l'échafaud même, ou à côté, à moins qu'il n'accompagne le roi. Dans les comptes de l'entrée d'Anne de Bretagne à Paris, en 1504, figure une rétribution à Jehan Perrier « lequel dit et exposa par plusieurs fois aux passants le mistere a la porte aux peintres »³⁵. Il est vraisemblable que son rôle était d'explicitier les faits représentés et de les actualiser. Joël Blanchard a justement évoqué à ce propos certaines « montres » muettes organisées parfois, dans le cadre de prédications, par les frères mendiants (aspect également abordé brièvement par Hervé Martin)³⁶ : ainsi à Laval, en 1507, on dresse une scène sur un échafaud

33. A.-M. LECOQ, « La symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV », *Les lieux du pouvoir*, P. NORA dir., t. II/2, Paris, 1986, p. 150 ; exemple repris par J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 493, qui en produit d'autres, plus tardifs et tout aussi suggestifs, p. 494-495.

34. Aspect bien souligné par J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 486-493.

35. CH. OULMONT, « Pierre Gringore et l'entrée de la reine Anne en 1504 », dans *Mélanges Émile Picot*, E. RAHIR éd., Paris, 1913, t. II, p. 391.

fermé par des courtines tirées lorsque le frère crie « *ostendatis* » ; c'est ce dernier qui assume le rôle d'« expositeur » en commentant la quarantaine de « tableaux vivants » alors présentés.

Pour finir, la question des rapports avec les œuvres artistiques pérennes conduit à son tour à souligner la porosité des domaines. Dagmar Eichberger parle à juste titre, à ce sujet, de « fertilisation croisée des deux média » : le terme de « tableau vivant » décrit d'ailleurs très concrètement cette rencontre et la création originale qui en découle ; car il ne s'agit ni d'un tableau à deux dimensions, ni, non plus, d'une performance, puisque dans la majorité des cas ne sont prévues ni paroles, ni mouvements³⁷.

Un aspect essentiel, déjà souligné, offre une première analogie dans les moyens d'expression partagés par les tableaux vivants et les œuvres d'art : il s'agit de l'importance accordée à l'écrit. Le recours aux textes paraît indispensable à la compréhension, comme on l'a vu, et renvoie à l'usage de la rubrique dans l'enluminure, ainsi qu'à celui des larges banderoles explicatives dans la tapisserie, avec d'ailleurs la même marge d'erreur et d'incompréhension.

Une autre donnée également déjà commentée renvoie au rituel de révélation issu des usages de la fin de l'Antiquité, avec le motif des rideaux pour les représentations d'évangélistes, pour le Christ en majesté ou la croix

36. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 495-496 ; H. MARTIN, *Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Âge, 1350-1520*, Paris, 1988, p. 583-584.

37. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p.45-46.

symbolique. La courtine sert là à séparer l'espace profane de celui dans lequel Dieu se manifeste. Joël Blanchard propose de reprendre la même analyse pour les entrées : « Le rideau que l'on tire, ou les panneaux de bois qui coulissent, appartiennent à un modèle théophanique de révélation et fonctionnent comme des indices de sacralité³⁸. » L'ouverture des volets peints d'un polyptyque, à l'occasion des grandes fêtes religieuses, participe de cette même idée.

Rappelons ensuite que le lien entre le tableau vivant et l'œuvre pérenne est parfois parfaitement reconnu, voire souligné par les contemporains. C'est ce que laisse entendre le Bourgeois de Paris qui, dans son *Journal*, évoque la réception par les parisiens d'Henri V et Charles VI en 1420 avec un « moult piteux mistere de la passion Nostre Seigneur au vif, selon que elle est figurée autour du cueur de Nostre-Dame de Paris ». C'est sur un échafaud de cent pas de long, dressé rue de la Calende, qu'est donnée la représentation³⁹.

Un autre cas, également bien connu, concerne la ville de Gand qui, après une ardente rébellion, se voit défaite en 1458 par le duc Philippe le Bon : l'accueil qu'elle lui réserve alors est orchestré dans le cadre d'une somptueuse cérémonie ; et les tableaux vivants imaginés par la ville plaident pour la clémence, en rappelant au duc l'indulgence de certains de ses prédécesseurs⁴⁰. Un de ces tableaux vivants prend place dans un échafaud à deux niveaux et reproduit l'organisation

38. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 485, qui renvoie à J. K. EBERLEIN, « *Apparitio regis – revelatio veritatis* » : *Studien zur Darstellung des Vorhanger in der bildenden Kunst von des Spätantike bis zum Ende des Mittelalters* », Wiesbaden, 1982, p. 5-12.

39. J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 480-481.

générale du polyptyque installé depuis 1432 dans la chapelle fondée par l'ancien échevin Joos Vijd dans l'église paroissiale dédiée à Jean-Baptiste⁴¹. Dans la chronique de Flandres, la description de ce seul tableau vivant, longue de cent dix lignes, donne une bonne idée de l'installation. Par bien des aspects, la structure dépend très exactement de la composition du polyptyque. Le tableau (intitulé *Chorum beatorum in sacrificium Agni Dei Paschalis*) montre l'Adoration de l'Agneau en bas et la vision céleste de Dieu le Père, Marie et saint Jean au niveau supérieur. Des passages abrégés des inscriptions apposées sur le cadre du polyptyque sont également cités. Enfin, des courtines blanches permettent de dissimuler la scène.

Par manque de place, la plupart des groupes représentant la communauté des saints est cependant réduite à un nombre limité d'acteurs. Mais un amendement significatif concerne plus particulièrement le groupe des *milites Christi* : le chroniqueur, décrivant en détail les saints militaires - Georges, Victor, Maurice, Sébastien, Quirin et Gandolphe - rappelle que ce dernier avait été duc de Bourgogne, et qu'il porte les armes de Bourgogne dans ses mains. Le message est assez clair, car en montrant ainsi un de ses ancêtres parmi les six plus importants saints chevaliers, il engage le duc à leur accorder sa faveur. L'option du comité organisateur est également significative, avec cette inspiration directe d'une

40. P. BERGMANS, « Note sur la représentation du retable de l'Agneau Mystique des Van Eyck en tableau vivant à Gand en 1458 », *Annales de la Fédération archéologique de Belgique*, 20 (1907), p. 530-537.

41. Devenue cathédrale Saint-Bavon au XVI^e siècle.

œuvre pérenne de la cité, jugée assez représentative et exemplaire pour servir de modèle exact à un tableau vivant⁴².

Un autre exemple peut être emprunté au même contexte bourguignon : à l'occasion du mariage de Marguerite d'York avec Charles le Téméraire en 1468, l'accueil de la princesse à l'Écluse donne lieu à une première entrée, au cours de laquelle trois loges sont aménagées ; leur contenu, révélé par le rituel des rideaux entr'ouverts, est composé non des éléments habituels du tableau vivant, mais bien de tapisseries (de l'histoire de Jason, de celle d'Esther et Assuérus) ; l'équivalence ainsi affichée de ces tapisseries avec des tableaux vivants ne peut manquer, à son tour, de nous interpeller⁴³.

Dans l'évocation même des tableaux vivants par les contemporains, le passage aisé d'un spectacle visuel à l'autre est d'ailleurs souvent souligné : on trouve ainsi chez le Bourgeois de Paris la mention d'enfants parisiens présentant au Châtelet un tableau « sans parler, ni sans signer, comme si ce fussent images élevés contre un mur »⁴⁴.

À l'occasion de l'Entrée de Marie Tudor à Paris en 1514, le récit de Gringore précise à son tour que le public a le sentiment que les acteurs « non obstant quilz estoient en vie que ce feussent statuez »⁴⁵. On trouve d'ailleurs, presque indifféremment, des passages qui évoquent les effets d'illusion provoqués par la capacité des acteurs de rester immobiles et,

42. D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 56-57.

43. F. JOUBERT, *art. cit.*

44. *Journal d'un Bourgeois de Paris*, C. BEAUNE éd., Paris, 1990, p. 217, évoqué par J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 483.

45. *Idem* et CH. R. BASKERVILL, *Pierre Gringore's Pageants for the Entry of Mary Tudor into Paris*, Chicago, 1934, p. 11.

symétriquement, l'impression de vie laissée par les mannequins réalisés pour l'occasion.

En outre, si l'immobilisme des personnages est de mise (leur gestuelle figée étant destinée à frapper l'imagination), des mécanismes permettent d'opérer des mouvements de translation dans le tableau, le plus souvent dans le sens vertical : soit la descente soit l'ascension d'un ange ou d'un enfant apportant une couronne, des clefs ou un cœur. Les objets eux-mêmes peuvent obéir à un mécanisme simple (boîtes qui s'ouvrent, animaux qui roulent les yeux...) ⁴⁶. Et l'on connaît aussi quelques sculptures susceptibles d'être animées, comme les Christ en croix aux bras mobiles que l'on a pu mettre en relation avec les paraliturgies pascales ⁴⁷.

L'expérience des décors éphémères et la participation à l'élaboration des décors des tableaux vivants constituent enfin une constante dans la formation de la plupart des artistes nordiques, particulièrement. On n'a pas manqué, en effet, de relever que les plus fameux d'entre ceux-ci se voient impliqués dans la conception et la réalisation de spectacles. Le cas le plus connu est bien sûr celui de Jean Fouquet à qui l'on confie un rôle essentiel lors de l'entrée de Louis XI à Tours, en 1461 ; et le peintre nous a laissé un souvenir suggestif témoignant de son expérience dans ce domaine, avec la représentation du martyr de sainte Apolline (dans ce cas, non un tableau vivant, mais un mystère) ⁴⁸.

46. Mouvements évoqués par J. BLANCHARD, *art. cit.*, p. 484-485.

47. J. TAUBERT, *Farbige Skulpturen*, München, 1983 (3^{ème} éd.), p. 38-50.

48. V. DOMINGUEZ-GUILLAUME, « La scène et l'enluminure : l'Apolline de Jean Fouquet dans le *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier », *Romania*, 122

Ailleurs, comme à Dijon en 1474 pour l'entrée du Téméraire, des figures locales de premier plan sont engagées pour l'entreprise : ainsi le sculpteur Antoine Le Moiturier, qui réalise le modèle de la tête du lion ensuite exécutée en osier pour le tableau présenté devant la Maison du Miroir, où il figure aux côtés du prophète Jérémie ; ou encore le peintre Guillaume Spicre, qui est chargé de réaliser une quantité d'écus, de drapeaux, bannières, lances et écriteaux...⁴⁹

Que penser alors de l'option nouvelle prise par Vrancke Van der Stockt, que l'on suppose avoir accédé à la fonction de peintre officiel de la ville de Bruxelles après la disparition de Rogier van der Weyden en 1464⁵⁰ : dans son triptyque de la Rédemption⁵¹, il abandonne la fonction iconique des représentations de groupes sculptés sur l'encadrement architectural de la scène, antérieurement mise à profit par Van der Weyden dans son retable de Miraflores⁵² ; et il impose ainsi une nouvelle forme en donnant couleur et vie aux petits groupes (qui figurent les sept sacrements)⁵³, suggérant un

(3-4/2004), p. 468-505.

49. H. CHABEUF, *art. cit.*, p. 318.

50. R. VAN SCHOUTE, B. DE PATOUL éd., *Les Primitifs flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 524-531, 643.

51. Madrid, musée du Prado.

52. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

53. Sur ce sujet, cf. aussi l'interprétation donnée par P. PHILIPPOI, *La Peinture dans les anciens Pays-Bas*, Paris, 1994, qui voit dans le parti adopté par Vrancke van der Stockt « un jeu purement pictural d'images dans l'image », p. 82.

parallèle avec des tableaux vivants. Il faut alors se souvenir que, pour les décors éphémères des festivités du mariage de Charles le Téméraire, Van der Stockt est avec Jacques Daret le peintre le mieux et le plus longtemps rétribué⁵⁴.

La haute stature d'un Hugo van der Goes doit encore être évoquée à ce sujet : après sa réception comme maître à Gand en 1467, ses premiers pas dans la carrière de peintre l'ont engagé essentiellement dans des entreprises de ce type ; car les commandes qu'il honore d'abord concernent en effet un grand nombre de tableaux héraldiques (comme ceux du pape pour le Grand Pardon à Gand en 1467-1468) et des peintures éphémères devant accompagner les Joyeuses Entrées, comme celles de Charles le Téméraire, Marguerite d'York et Marie de Bourgogne à Gand en 1469 et 1472. Jusqu'en 1474 au moins, il est continuellement impliqué dans des réalisations de ce genre⁵⁵. Et ce n'est certes pas anodin si la composition particulièrement originale de sa *Nativité et adoration des bergers*⁵⁶ recourt en particulier au motif de la révélation, avec les rideaux écartés par deux prophètes – un motif certes traditionnel, mais peu répandu à l'époque dans la peinture ; le ton dramatique (toujours souligné) adopté par le peintre renvoie explicitement aux représentations théâtrales, et particulièrement à son expérience des tableaux vivants⁵⁷.

54. F. JOUBERT, *art. cit.*

55. É. DHANENS, *Hugo Van der Goes*, Anvers, 1998, p. 69-80.

56. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

57. É. DHANENS l'a relevé à juste titre : É. DHANENS, *Hugo Van der Goes, op. cit.*, p. 141 ; voir aussi D. EICHBERGER, *art. cit.*, p. 54.

Après les travaux que nous évoquions au début, la réunion de ces quelques exemples permet ainsi d'attirer l'attention sur l'intérêt historique de ces tableaux vivants, dont une étude approfondie reste encore à mener, étude d'autant plus difficile – et stimulante – qu'elle interdit toute approche cloisonnée. Ici convergent plusieurs forces vives dans des créations hautement originales, mais solidement ancrées aussi dans les pratiques du temps, et particulièrement les pratiques artistiques. Créations dont les concepteurs, les publics, les discours sont aussi bien religieux que profanes ; qui peuvent se montrer hautement signifiantes ou largement décoratives ; qui usent et abusent des *topoi* mais les inscrivent dans des discours renouvelés ; qui mettent en œuvre des objets inertes ou vivants, éphémères ou pérennes ; qui se donnent sans mots ni mouvements... mais peuvent être commentées à haute voix. Ces créations offrent enfin un témoignage précieux de la rencontre de l'Église et du Théâtre, rencontre improbable mais bien réelle, dans la rue même, significative elle aussi de la porosité et de la fertilité des échanges humains à la fin du Moyen Âge.