

Université de Montréal

**Le tableau vivant comme dispositif interartiel et stratégie
opacifiante :**

Le cas de *Tableaux* de Claudie Gagnon

par

Gabrielle Desgagné-Duclos

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Mai 2015

© Gabrielle Desgagné-Duclos, 2015

Résumé

Les tableaux vivants sont une pratique historique faisant fréquemment l'objet de réappropriations dans les arts visuels contemporains. Situé à mi-chemin entre le divertissement mondain, le théâtre et la peinture, le tableau vivant est porteur d'une certaine ambiguïté quant à son statut artistique, attribuable à ses origines, qui l'assimilent davantage à un jeu de bonne société et à une pratique amateur, qu'à une pratique artistique à part entière. La remédiation (Bolter et Grusin) et l'interartialité (Moser) servent d'opérateurs pour questionner les rapports médiatiques et esthétiques en jeu dans le tableau vivant, de manière à éclaircir sa nature médiatique spécifique et à préciser les fonctions et effets esthétiques de sa réappropriation. En gardant notre attention sur le dispositif esthétique du *tableau*, il s'agit d'abord d'explorer le tableau vivant en tant que médium par le biais de l'histoire ses relations interartiales – avec le théâtre du milieu du 18^e siècle, la littérature du tournant du 20^e siècle et la photographie à partir de 1980. Ensuite, sera pris pour base l'étude d'une œuvre de l'artiste québécoise Claudie Gagnon ayant été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2011 dans le cadre de la 2^e Triennale québécoise. L'œuvre *Tableaux* (2011, vidéogramme, 20 min.) emprunte sa forme au tableau vivant et réactualise cette pratique citationnelle notamment par l'usage de la vidéo. Par l'analyse de trois tableaux vidéographiques extraits de *Tableaux*, il s'agit d'aborder en trois opérations de traduction-transformation (remédiation, artialisation et théâtralisation) la reprise du tableau vivant en tant que stratégie d'opacification de la représentation.

Mots-clés : Tableau vivant, remédiation, interartialité, Claudie Gagnon, art contemporain

Abstract

The *tableaux vivants* (“living pictures”) form a historical practice that has recently been a frequent object of reappropriation in contemporary visual arts. Situated halfway between entertainment “of good taste,” theater and painting, the *tableau vivant* has, to some extent, an ambiguous artistic status, an ambiguity that it owes to its origins which associate it more with the amusement of the fashionable society and with amateur practice than with an artistic practice as such. Remediation (Bolter and Grusin) and interartiality (Moser) serve as operative concepts to examine and assess the relations between media and aesthetics at play in the *tableau vivant*, in order to elucidate its specificity as a medium and to precise the functions and the aesthetic effects of its reappropriation. Keeping our focus on the aesthetic device of the *tableau* (the Diderotian notion of picture), we first consider the *tableau vivant* as a medium through the history of its “interartial” relations – with mid-18th century theater, with turn-of-the-20th century literature and with post-1980 photography. This master’s thesis takes as its basis the analysis of *Tableaux* (2011, videogram, 20 min), a work by Quebecer artist Claudie Gagnon that has been presented at the Musée d’art contemporain de Montréal as part of the 2nd Triennale québécoise in 2011. This work borrows its form from that of the *tableaux vivants* and revives this citational practice by the use, most noticeably but not exclusively, of video. Then, through the analysis of three video pictures (*tableaux vidéographiques*) from *Tableaux*, we address in three operations of translation-transformation (remediation, artialization and theatricalization) the reappropriation of the *tableau vivant* as a strategy to generate a feeling of opacity.

Keywords : *Tableau vivant*, remediation, interartiality, Claudie Gagnon, contemporary art

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières	iii
Liste des figures.....	vi
Remerciements	vii
INTRODUCTION	1
A. Éléments de définitions.....	1
<i>Tableau vivant</i>	1
<i>Faire tableau</i>	3
B. Opérateurs théoriques.....	6
<i>La remédiation (Jay David Bolter et Richard Grusin)</i>	7
<i>L'interartialité (Walter Moser)</i>	11
C. Présentation de l'artiste	13
1. LE TABLEAU VIVANT COMME MÉDIUM.....	19
i. Les vertus heuristiques de l'interartialité et les « sites féconds »	19
ii. L'intermédialité implicite des « sites féconds », la remédiation comme stratégie opacifiante.....	20
iii. Le tableau vivant comme médium	22
L'interartialité du tableau vivant à trois moments de son histoire : l'origine, la constitution et les ré-appropriations	26
1.1 « L'origine », ou la remédiation théâtrale de la peinture.....	26
1.1.1 Les « tableaux fugitifs ».....	27
1.1.2 « Tableau-stase » et « tableau-comble »	29
1.1.3 La « temporalité du tableau »	30
1.1.3.1 À la frontière entre <i>art de l'espace</i> et <i>art du temps</i>	32
1.1.3.2 La valeur de vérité du pictural	33
1.1.3.3 Les Réflexions de l'Abbé Dubos sur la rhétorique du geste.....	34
Sensualisme et tableau diderotien.....	35
Geste peint, geste joué	36

1.2 « La constitution » et la remédiation littéraire du tableau vivant	37
1.2.1 « L'invention » : Les <i>Affinités Électives</i> et les « tableaux arrangés ».....	38
1.2.2 D'un passe-temps de « bon goût » à un divertissement populaire.....	41
1.2.3 Écrire les tableaux vivants, <i>faire image</i> dans l'écriture.....	43
1.2.3.1 L' <i>effet tableau vivant</i>	45
1.2.3.2 La mise en abîme des simulacres dans le récit	47
1.2.3.3 La fétichisation de la représentation dans la forme du discours	48
1.3 Les « ré-appropriations » photographiques, ou le tableau vivant performé <i>pour et par</i> l'image	50
1.3.1 « Tableau photographié » et « tableau photographique »	52
1.3.2 L'exemple de Cindy Sherman	54
<i>La référentialité</i>	54
<i>La temporalité</i>	55
<i>Le simulacre</i>	56
1.3.3 Tableau vivant et postmodernisme	57
1.3.4 Représentation « sans trompe-l'œil » et remédiation opacifiante.....	59
2. LE TABLEAU VIVANT REMÉDIÉ, LE CAS DE TABLEAUX DE CLAUDIE GAGNON	62
i. L'œuvre <i>Tableaux</i> de Claudie Gagnon.....	62
ii. Interroger les écarts.....	63
iii. La traduction.....	65
Le tableau vivant comme stratégie opacifiante en trois opérations de traduction- transformation : la remédiation, l'artialisation et la théâtralisation	67
2.1 La (double) remédiation comme lieu(x) de traduction-transformation	68
2.1.1 Les « tableaux vidéographiques »	68
2.1.2 <i>À la beauté</i> d'Otto Dix par Gagnon	69
2.1.3 L'écran comme lieu de rencontre des dispositifs	71
2.1.4 L'écran comme lieu de rencontre des temporalités.....	74
2.1.5 La conversion des temporalités	77
2.2 L'artialisation comme lieu de traduction-transformation	80
2.2.1 Faire transiter le vivant vers l'art	80

2.2.2	Le <i>savoir-faire tableau</i> du corps féminin.....	82
2.2.3	Les manuels de tableaux vivants comme agents de construction du genre féminin 84	
2.2.4	L’artialisation de la chair, les carnations de la vertu féminine.....	85
2.2.5	Faire se craqueler le masque de chair.....	88
2.2.6	La <i>Sainte Agathe</i> de Zurbarán par Gagnon	91
2.3	La théâtralisation comme lieu de traduction-transformation.....	95
2.3.1	Le dispositif tableau, le paradoxe de l’absorbement	95
2.3.2	Absorbement et fétichisation de la transparence dans le tableau vivant	97
2.3.3	La <i>Sainte Véronique</i> du Greco par Gagnon	99
	CONCLUSION	104
	Bibliographie	110
	Annexe	115
	Figures	118

Liste des figures

Figure 1 – Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *L'Accordée du village*, 1761, huile sur toile, 92 x 117 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 2.1 – Honoré Daumier (1808-1879), *Parade de saltimbanques* (1865-1866), crayon, gouache et aquarelle sur papier vélin, 43.8 x 33.7 cm, collection privée.

Figure 2.2 – Edvard Munch (1863-1944), *Le Cri*, tempera sur carton, 91 x 73.5 cm, une des 5 versions, Munchmuseet, Oslo.

Figure 2.3 – Edward Hopper (1882-1967), *Blue Night*, (1914), huile sur toile, 182.8 x 91.44 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

Figure 2.4 – Otto Dix (1891-1969), *À la beauté*, 1922, huile sur toile, 140 x 122 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.

Figure 2.5 – Dorothea Tanning (1910-2012), *Family Portrait*, (1954), huile sur toile, 91 x 76.5 cm, Centre Pompidou MNAM-CCI, Paris.

Figure 2.6 – José de Ribera, dit Lo Spagnoletto (1591-1652), *La femme à barbe* (ou *Magdalena Ventura avec son mari*), 1631, huile sur toile, 196 x 127 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Figure 2.7 – Francisco de Zurbarán (1598-1664), *Sainte Agathe*, 1630-1633, huile sur toile, 127 x 60 cm, Musée Fabre, Montpellier.

Figure 2.8 – Domínikos Theotokópoulos dit El Greco (1541-1614), *Véronique tenant le saint linceul*, 1580, huile sur toile, 84 x 91 cm, Musée du Prado, Madrid.

Figure 2.9 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d'après Edvard Munch), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.

Figure 2.10 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d'après Francisco de Zurbarán), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.

Figure 2.11 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d'après José de Ribera), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.

Figure 2.12 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d'après Otto Dix), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.

Figure 2.13 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d'après Le Greco), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.

Remerciements

Avant toute chose, je remercie ma directrice, Mme Johanne Lamoureux, qui m'a guidée de loin, c'est le cas de le dire, avec intelligence et expérience, toujours dans le respect de mes idées. Avec elle aussi, je pense à mes professeurs au département d'histoire de l'art, à celles (parce qu'elles ont surtout été des femmes), inspirantes, qui m'ont transmis leurs connaissances dans un amour contagieux de la discipline. Je suis également reconnaissante envers mes collègues étudiantes, pour leurs bons conseils et leur soutien moral, dans l'exemple et ailleurs. À mes amis proches, les plus vieilles et les autres, pour leurs encouragements et leur confiance indéfectible. Enfin je veux remercier ma famille ; mes parents et mes deux tantes, pour avoir toujours cru en moi ; mes beaux-parents pour leurs soins et à ma belle-mère, surtout, pour ses révisions attentives ; mon amoureux, Éliot, pour son amour incroyable et sa patience sans fin.

INTRODUCTION

Nous envisageons ce travail comme l'occasion d'aborder la pratique historique du tableau vivant et sa résurgence dans l'art contemporain dans une perspective intermédiaire. Notre recherche prend pour base l'étude d'une œuvre de l'artiste québécoise Claudie Gagnon ayant été présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2011 dans le cadre de la Triennale québécoise *Le travail qui nous attend*. L'œuvre *Tableaux* (2011, vidéogramme, 20 min.) emprunte sa forme au tableau vivant historique et réactualise cette pratique citationnelle, notamment par l'usage de la vidéo. En faisant appel aux notions théoriques de remédiation (Bolter et Grusin 1999 : 69) et d'interartialité (Moser 2007), nous questionnerons les rapports médiatiques et esthétiques en jeu dans le tableau vivant, de manière à éclaircir sa nature médiale spécifique et, peut-être, à formuler des hypothèses quant aux fonctions esthétiques de sa remédiation dans des œuvres telles que *Tableaux*.

A. Éléments de définitions

Tableau vivant

Sachant fort bien que l'expression « tableau vivant » sert aujourd'hui à qualifier une grande diversité de pratiques artistiques dont la variabilité est surtout fonction de l'époque et des courants artistiques qui ont cours, nous appuierons, avant toute chose, notre définition sur la forme historique du tableau vivant – c'est-à-dire tel qu'il était pratiqué durant la période la plus florissante de son histoire, soit à partir de la seconde moitié du 18^e siècle et, surtout, au tournant du 19^e siècle. Sous sa forme historique, le tableau vivant est un passe-temps populaire dont la pratique a évolué au gré des usages, ne se stabilisant que rarement, durant de brèves périodes de temps. Dans les sections subséquentes de notre travail, nous aurons d'ailleurs l'occasion de voir comment les différentes remédiations, dont le tableau vivant fera l'objet au cours de son histoire, mèneront à des réinterprétations successives des paramètres définitionnels qui étaient les siens sous sa forme historique.

Situé à mi-chemin entre le divertissement mondain, le théâtre, la peinture et la sculpture, le tableau vivant est porteur d'une certaine ambiguïté quant à son statut artistique, attribuable à

ses origines qui l'assimilent davantage à un jeu de bonne société, à un loisir distingué, prisé par les salonniers et à une pratique amateur, qu'à une pratique artistique à part entière. Aujourd'hui, s'il existe toujours une pratique de divertissement populaire du tableau vivant¹, celle-ci demeure négligeable en regard de l'appropriation du genre par les artistes contemporains, de même que, jusqu'à un certain point du moins², à l'adoption du terme dans le discours critique sur l'art contemporain. Ajoutons également que même lorsqu'il est remédié dans l'art, le tableau vivant n'est jamais, en lui-même, une pratique artistique, mais bien plutôt un dispositif esthétique qui ne fait œuvre qu'en vertu de nouvelles formes d'art, comme la performance.

Historiquement, le tableau vivant est constitué d'un groupe de figures posant dans le silence et l'immobilité devant un public dans la reconstitution d'une image tirée du répertoire artistique. Bien que dans sa forme la plus répandue le tableau vivant reproduise exclusivement des œuvres de peinture, il peut étendre ses sujets aux œuvres de sculpture, et même, en ne citant aucune œuvre spécifique, s'inspirer de la tradition iconographique pour citer sur « le mode tableau » des sujets mythologiques et même des épisodes historiques ou dramatiques issus de la littérature (religieuse ou profane). Cependant, il faut insister sur le fait que – que la référentialité du tableau vivant s'établisse en rapport à des œuvres spécifiques ou non – c'est toujours en tant qu'imitation qu'il se présente au public, l'engageant inévitablement dans un jeu d'identification des sources³.

¹ Nous pensons ici surtout à l'évènement *The Pageant of the Masters*, réalisé annuellement depuis 1933 dans le cadre du Festival of Arts of Laguna Beach (en Californie). Il s'agit en fait d'un spectacle de tableaux vivants (d'une durée d'environ 20 minutes ; montré chaque soir pendant toute la durée du festival) conçu par des artisans professionnels du domaine de la scène et du cinéma avec la complicité des habitants de la ville, qui y participent en tant que figurants. Le but avoué de ces spectacles en est précisément un de divertissement et tous les efforts technologiques sont déployés pour que les reconstitutions soient aussi fidèles que possible aux originaux (qui sont le plus souvent des chefs-d'œuvre de l'art occidental, mais parfois aussi des œuvres ou des photographies marquantes pour l'histoire des États-Unis).

² De notre point de vue, la notion de « tableau vivant » est parfois trop promptement mobilisée pour qualifier certaines pratiques sans que cette classification ne soit jamais examinée plus avant ; *a contrario*, la manière dont certains discours portant sur des productions canoniques, comme celle de Cindy Sherman (1954-...), résistent encore à y recourir, s'avère tout aussi remarquable.

³ Le chapitre I sera pour nous l'occasion d'exposer les différents types de référentialité du tableau vivant cependant que nous aborderons ses différentes formes – « tableau fugitif », « tableau arrangé », passe-temps de « bon goût », divertissement populaire, « tableau photographié » et « tableau photographique ». Mais aussi, en définissant le tableau vivant en tant que médium (§ 1 iii), nous examinerons sa prétention à l'imitation en relation avec sa qualité de simulacre. Puis, en observant sa remédiation en tant que dispositif esthétique par la photographie, nous verrons comment le simulacre peut servir la sensibilité postmoderne (§ 1.3.3).

Le plus souvent, son mode de présentation est un enchaînement de plusieurs « tableaux », à la manière de saynètes. Généralement très élaborés, les éléments de costume et de décor participent à la rigueur de la reproduction. Si l'appellation « tableau vivant » prend son sens dans une pratique culturelle historiquement située et formellement circonscrite faisant son apparition dans la seconde moitié du 18^e siècle, il convient de spécifier que les historiens modernes détourneront parfois cette appellation pour qualifier des pratiques historiquement antérieures au 18^e siècle⁴ et que « l'usage de l'expression “tableau vivant” apparaît dans le champ rhétorique et poétique dès la fin du 17^e siècle, [faisant] remonter sa généalogie lexicale bien avant sa réalisation effective (Ramos 2014 : 17) ». C'est d'ailleurs cela qui fait écrire à Bernard Vouilloux (2002 : 31) qu'« [e]n un sens élargi et, en quelque sorte, transhistorique, le “tableau vivant” désigne donc le moment où le corps, sans nécessairement faire référence à un tableau ou à une sculpture déterminés, *fait tableau* ». La définition du « tableau vivant » est en effet inextricablement liée à la notion esthétique de *tableau*, dans la mesure où celle-ci constitue à la fois sa prémisse théorique et la possibilité d'en ouvrir la définition en l'appliquant à une variété plus large de pratiques⁵.

Faire tableau

Deux aspects s'imposent à la discussion lorsque vient le temps d'aborder les paramètres définitionnels du tableau vivant. Le premier concerne la contextualisation de la pratique du tableau vivant dans un domaine en voie d'avancement à l'époque de son apparition et qu'il

⁴ Le cas le plus évident de ce genre de détournement par les historiens de l'art est probablement celui qui sert à qualifier la tradition chrétienne des crèches vivantes.

D'ailleurs, dans *Le tableau vivant ou l'image performée* (Ramos et Pouy 2014), le plus récent ouvrage paru sur le tableau vivant, trois articles proposent de rechercher les origines anciennes du tableau vivant – « L'art des tableaux vivants au Moyen Âge. Rappel de la question et enjeux » par Rose Marie Ferré, « La pratique des tableaux vivants dans les entrées royales françaises » par Hélène Visentin et « *Powerfull Performances. Tableaux Vivants in Early Modern Joyous Entries in the Netherlands* » par Stijn Bussels.

L'on peut apercevoir un autre exemple de cela dans l'exposition *Les Bas-fonds du Baroque, la Rome du vice et de la misère* (présentée au Petit Palais à Paris, du 24 février au 24 mai 2015), où les commissaires Annick Lemoine, Francesca Cappelletti et Christophe Leribault ont exhumé certaines pratiques chez les artistes néerlandais de la bohème artistique à Rome, qui donnent à penser que la réalisation de tableaux vivants dans les tavernes constituait un rite initiatique.

⁵ Pensons, par exemple, à l'évènement de performances *CounterPoses : re-concevoir le tableau vivant* qui s'est tenu à Montréal en 2002 où, quoique aucune des œuvres présentées ne correspondait de manière stricte à la définition traditionnelle de tableau vivant, toutes faisaient la démonstration que la mise en scène des corps dans l'espace joue nécessairement de cet *effet tableau* (cf. Fisher et Drobnick 2002).

convient de nommer comme le champ de la « peinture déplacée », ou de la peinture *hors d'elle-même*⁶. Ce « champ déplacé » de la peinture manifeste l'existence de cette dernière comme modèle (et opérateur) esthétique à l'extérieur de son champ médial spécifique et consent à l'application du pictural dans une variété de domaines artistiques. C'est de cette application « déplacée » de la peinture, qu'émerge la catégorie esthétique du *pittoresque* (Lamoureux 2000). Bien que le terme « pittoresque » – qui signifiait, dans son premier usage en italien « à la manière d'un peintre » (*pittresco*) – ait connu dans l'histoire maintes dérives sémantiques, il demeure possible de déterminer au moins deux sens par lesquels il renvoie à la peinture. Dans un premier cas, il peut signifier un *effet de peinture* – la peinture entendue ici comme médium, au sens strict de son existence matérielle (*painterly*) – et, dans un autre cas, il peut référer à un *effet tableau* – au sens du dispositif⁷. Pour le dire brièvement, le *tableau* en tant que dispositif issu du champ déplacé de la peinture, serait une forme esthétique qui n'est pas liée à un support, mais bien à « un agencement de plusieurs composantes, découpe, geste, idée, dans une temporalité donnée qui suspend le regard à l'image ». (Halimi 2011) Il convient donc d'envisager l'invention du pittoresque comme une condition à l'émergence du tableau vivant.

Le second aspect concerne la polarisation, à l'intérieur des conceptions scénographiques de Denis Diderot (1713-1784), des préoccupations esthétiques concernant l'emploi de la notion de *tableau* à l'extérieur du champ de *la peinture comme telle*. Le *tableau* voit converger en lui les préoccupations ontologiques qui animent la critique d'art de l'époque néoclassique et devient un concept clef tant pour la peinture que pour le théâtre. En effet, non seulement le développement théorique que connaît cette notion en France à partir du milieu du 18^e siècle est-il contemporain de l'apparition du genre du tableau vivant, mais constitue-t-il aussi le point de départ conceptuel de la pratique. C'est que le vocable *tableau*, à la base de l'expression « tableau vivant », correspond à une définition « néoclassique » du terme, directement issue de cette nouvelle conception « explicitement dramatique » (Fried 2010 : 75) de la peinture formée

⁶ On pourrait s'attendre à ce que l'on parle plutôt du « champ élargi » de la peinture, en se réappropriant l'expression de Rosalind Krauss (1979). Néanmoins, nous avons le sentiment qu'avec la peinture, il ne se passe pas tout à fait la même chose que ce que décrivait Krauss au sujet de la sculpture contemporaine et de l'architecture, puisque la peinture *hors d'elle-même* ne subsiste plus vraiment en tant que peinture.

⁷ Notons que si la référentialité est une des caractéristiques fondamentales du tableau vivant, ce n'est pas par là que le pittoresque se manifeste vraiment au travers de ce genre.

à cette époque et qui inspire alors l'énonciation de nouvelles normes esthétiques. Dans ses *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) et le *Discours de la poésie dramatique* (1758), Diderot prescrit pour l'art théâtral une scénographie qui s'inspire de la peinture. De l'avis du critique, l'apparition furtive et en apparence accidentelle au cours d'une pièce de théâtre de ce qu'il nommait à dessein des « tableaux », rendait l'action davantage compréhensible aux spectateurs par l'éloquence du geste. Très proches dans la forme de ce qu'on appellera quelques années plus tard tableaux vivants, les « tableaux fugitifs » prescrits par Diderot en constituent les premières occurrences historiques. Aussi, puisque notre premier chapitre sera pour nous l'occasion d'explicitier encore plus cette concomitance, nous nous contenterons ici de mentionner que, avant que la pratique du tableau vivant ne s'autonomise du contexte théâtral qui l'avait vu naître pour se développer dans des modes d'apparitions disjoints, les « tableaux » étaient envisagés comme un procédé scénographique permettant de rompre avec l'artificialité inexpressive des procédés de la mise en scène classique⁸. Il faut également ajouter que la notion de tableau qui se cristallise à cette période est immédiatement liée à la conception aristotélicienne de l'art, capitale dans l'élaboration des nouvelles théories picturales.

Régulièrement invoquée par la critique, l'obligation de subordonner tous les éléments de la représentation au sujet de l'œuvre est alors considérée comme indispensable à l'obtention d'un effet dramatique réussi. Selon cette nouvelle conception dramatisante de la peinture, un tableau se devrait donc de répondre, dans son ensemble comme dans ses parties, au principe de l'*unité picturale*. L'action est l'Idée de l'œuvre et doit être communiquée suivant une logique de causes à effets. Sans l'application du principe d'unité, l'intelligibilité de l'œuvre est mise en péril. Les éléments de la composition (actions et expressions des figures) et l'ordonnement (disposition des éléments sur le plan de la toile) sont unifiés en vertu de ce principe. Le tableau est vu à la manière d'un système, d'une machine dont la dynamique centripète rendrait superflu tout élément qui ne procéderait pas de la même expression

⁸ D'autres écrits que ceux de Diderot, comme les *Salons* de Frédéric Melchior Grimm (1723-1807) et ceux de l'Abbé Marc-Antoine Laugier (1713-1769), formulent cette primauté esthétique du tableau comme modèle et méritent en ce domaine d'être mentionnés en tant que précédents historiques significatifs (Fried 2010 : 76).

dramatique⁹. Toujours en vertu du respect de l'unité picturale, la critique « anti-rococo » ajoutera comme précision significative à la règle picturale de l'unité d'action, de temps et de lieu (déjà en grande partie admise par les académiciens), celle de l'instantanéité. Par essence, croit-on, un tableau ne doit montrer qu'un seul moment dans l'action¹⁰. C'est ensuite le choix effectué par l'artiste de ce moment précis dans l'action qui déterminera – au sens réel d'un déterminisme dans la représentation (Fried 2010 : 93) – l'ensemble. Traditionnellement, le concept de *tableau* implique aussi l'idée de l'œuvre picturale encadrée, de celle, circonscrite et finie, qui s'accroche au mur¹¹. Conçu en objet unique et autonome, un tableau constitue une totalité puisqu'il contient en lui-même l'intégralité de la représentation. Il n'en demeure pas moins que les raisons qui faisaient que fresque et peinture de chevalet étaient acclamées chacune à leur époque découlent d'une idéologie analogue qui envisage l'œuvre d'art réussie comme un morceau où, ainsi que le formule Diderot (cité par Fried 2010 : 223) dans ses *Essais sur la peinture*, « tout est lié, tout tient. [...] Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers qu'on a devant soi ».

B. Opérateurs théoriques

Afin d'éclairer notre recherche sur la logique et les stratégies qui fondent les rapports en action entre la peinture, le tableau vivant et le nouveau média qu'est la vidéo, nous nous baserons sur les travaux communs de Jay David Bolter et Richard Grusin, auxquels nous

⁹ L'analogie entre le tableau et la machine était traditionnelle l'époque de Diderot ; Roger de Piles pensait qu'un tableau doit être regardé « comme une machine dont les pièces doivent être l'une pour l'autre et ne produire toutes ensemble qu'un même effet. » (Piles 1775, cité par Fried 2010 : 86)

¹⁰ Dans ses notes, Fried (2010 : 93) cite un passage écrit par le comte de Caylus (dans *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée et de l'Énéide* de 1757) où ce dernier établit une distinction entre Tableau et Image. Alors que, selon lui, le second « tient à l'esprit [car il donne à voir] plusieurs instants successifs », le premier tiendrait du génie car il « ne peint qu'un instant ». Cette distinction, précise Fried, anticipe bien entendu la législation des arts qu'établira l'Allemand Gotthold Ephraim Lessing dans son traité du *Laocoon* (1766) et illustre bien à propos toute l'importance accordée à la question de *l'Ut pictura poesis* dans les écrits du 18^e siècle – au passage, Fried fait également référence aux écrits de Shaftesbury, Richardson, Harris et Du Bos, ainsi qu'aux études plus récentes de Wladyslaw Folkierski, Basil Muntaneo, Jean Seznec, Francis H. Dowley et Rensselaer W. Lee.

¹¹ Il est aisé de comprendre en quoi l'exigence d'unité picturale telle que développée par les critiques et théoriciens de l'époque néoclassique a pu permettre à la peinture de chevalet d'obtenir une reconnaissance artistique et marchande qui a dépassé celle accordée aux formes de peinture *in situ* à la même époque. Dans une sorte de mouvement contraire à celui qui avait célébré l'art de la fresque pour sa contribution à un programme iconographique totalisant – unificateur de l'architecture, la décoration, la sculpture et la peinture –, pour son achèvement en une œuvre d'art totale, la peinture de chevalet gagnait en valeur artistique en raison de son caractère autosuffisant.

emprunterons la notion de *remédiation*. La notion d'*interartialité*, tirée des travaux de Walter Moser, nous servira également à aborder des questions qui dépassent la médialité et ouvrent sur le champ, plus étroit, de l'art.

La remédiation (Jay David Bolter et Richard Grusin)

Dans le champ des études intermédiales, la remédiation renvoie à une catégorie spécifique de relations entre les médias qui s'appuient plus particulièrement sur une stratégie de reprise des anciens médias par les nouveaux. Non seulement la remédiation, telle que théorisée dans *Remediation : Understanding New Media* (Bolter et Grusin 1999), est-elle l'acte par lequel un média en représente un ou plusieurs autres, mais elle doit aussi être comprise comme une règle du fonctionnement médiatique selon laquelle, tout nouveau média, dans son émergence comme dans son implantation, s'appuierait sur une stratégie de reprise d'anciens médias. De l'avis des auteurs, la spécificité des nouveaux médias tient dans la façon qu'ils ont de reprendre (*refashion*) les anciens médias de manière à conditionner ces derniers à se reformer en retour¹². Aussi sommes-nous d'avis que c'est par le recours à la catégorie de la remédiation que la mise au clair des rapports entre les médias en jeu dans *Tableaux* s'avère possible. En outre, il semble que la tripartition de l'œuvre de Gagnon donne lieu à ce que l'on qualifiera ici de « double remédiation », c'est-à-dire que la peinture est d'abord remédiée par le tableau vivant (dans le cadre d'une performance), qui est lui-même remédié à son tour et en même temps que la peinture par la vidéo. D'ailleurs, si pour Bolter et Grusin, la remédiation s'avère être un trait fondamental pour la définition des nouveaux médias, ils insistent également à l'effet qu'il ne s'agit pas pour autant d'une caractéristique inédite aux médias du 20^e siècle. De leur point de vue, il est possible de faire remonter l'histoire de la remédiation relativement loin dans l'histoire occidentale de la représentation¹³. La question des rapports de pouvoir entre les médias est, bien sûr, primordiale pour la théorie de la remédiation, qui admet qu'il peut exister au sein de la remédiation différents types de relations intermédiales. Classés

¹² « *What is new about new medias comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media* (Bolter et Grusin 1999 : 15). »

¹³ Ils ont d'ailleurs recours au concept de la généalogie foucauldienne pour esquisser les filiations et les résonnances formelles de la remédiation dans l'histoire et s'en servent afin de faire la lumière sur la situation contemporaine (Bolter et Grusin 1999 : 21).

en quatre principales catégories, ces types de relations se distribuent dans un spectre de rapports allant de l'hommage à la rivalité¹⁴. Aussi sommes-nous d'avis que, au regard de ces catégories, le tableau vivant historique (dans ses différentes modalités que nous verrons plus tard) et le tableau vivant remédié ne donnent pas à voir le même genre de remédiation ; le premier appartient à la première catégorie de remédiation, telle qu'énoncée par Bolter et Grusin, alors que l'autre relèverait plutôt de la troisième¹⁵. La première catégorie de relations est celle où un média en remédie un autre sans ironie ni critique. Ceux-ci agissent alors de manière « collaborative », comme si l'ancien média pouvait être simplement transféré dans le nouveau¹⁶. Sous sa forme embryonnaire de « tableau fugitif », le genre du tableau vivant présente, selon nous, des relations intermédiaires de cette sorte. Le dialogue qui s'installe entre le nouveau média du tableau vivant et les médias anciens que sont la peinture et le théâtre fait montre d'une coopération esthétique indéniable. La remédiation de la peinture par les « tableaux fugitifs » présentés sur scène relève de l'hommage, d'une croyance en la possibilité d'un transfert médial propre et salutaire, de même, et surtout, qu'en la validité du médium pictural comme modèle artistique. Sous sa forme autonome, c'est-à-dire libérée du contexte théâtral, la pratique du tableau vivant présente également des relations intermédiaires de types collaboratives : la référence picturale y est effectuée dans un souci de fidélité, avec une littéralité dans l'imitation qui alimente grandement le pouvoir de fascination de ce genre de spectacle. Mobilisée pour qualifier des rapports intermédiaires considérés comme plus « agressifs » par les auteurs de *Remediation*, la troisième catégorie de remédiation – à laquelle appartiendrait, selon nous, le tableau vivant remédié – est celle où un média en reprend un autre en faisant ressentir au spectateur l'artificialité de leur double (ou triple) présence. L'effet produit alors est semblable à celui d'une mosaïque : le tableau vivant (et avec lui, la peinture)

¹⁴ Ces « catégories », ainsi que nous les nommons, ne sont pourtant ni plus exclusives qu'elles ne font l'objet d'une typologie stricte et exhaustive par Bolter et Grusin. Pourtant, elles permettent de mettre de l'avant certains types de relations intermédiaires en jeu dans la remédiation qui font de la médialité leur objet premier.

¹⁵ Pour cette raison, nous n'aborderons ici ni la deuxième, ni la quatrième des « catégories » énoncées par les auteurs de *Remediation*. Mentionnons seulement ici que la deuxième serait celle où le nouveau média reprend l'ancien assez fidèlement quoique en y proposant des « améliorations » significatives, de façon à s'autolégitimer en regard de l'ancien média ; et que la quatrième concerne plutôt les cas où le nouveau média tente autant que possible d'absorber l'ancien afin de minimiser toutes discontinuités entre eux. (Bolter et Grusin 1999 : 46-47)

¹⁶ Bolter et Grusin donnent l'exemple des collections de peintures consultables sur le Web, qui offrent un accès innovateur aux œuvres tout en promettant au spectateur une certaine transparence de l'interface. (Bolter et Grusin 1999 : 45)

est inséré, mais pas complètement intégré dans son nouveau contexte, de sorte que les discontinuités demeurent visibles entre les médias et sont même soulignées dans la remédiation. Toutefois, il faut spécifier que peu importe la nature des relations intermédiaires dans la remédiation (coopération ou coprésence, par exemple), une incorporation totale d'un ou de plusieurs médias dans un autre reste impossible à réaliser complètement en raison de la nature même de la remédiation¹⁷. Dans le cas du tableau vivant, cette impossibilité d'incorporation dans la remédiation est facilement compréhensible : l'idée même de *faire image* avec le vivant semble en effet être une contradiction constitutive du médium. Ainsi, établir une typologie des rapports intermédiaires en jeu dans le tableau vivant, sous ses différentes modalités, exige une certaine prudence. En effet, malgré les relations dites « collaboratives » entre les médias en jeu dans le tableau vivant historique, ce dernier tire profit, pour ainsi dire, de cette impossibilité d'incorporation totale. La collaboration entre les médiums est une prétention de ce genre de représentation plus qu'une réelle ambition.

La théorie de la remédiation postule que son fonctionnement s'appuie sur une « double logique », qui est aussi celle sur laquelle se fondent toutes représentations et que Bolter et Grusin décrivent au moyen des termes jumeaux de l'immédiateté (*immediacy*) et de l'hypermédiateté (*hypermediacy*). Quoique ces deux formes de matérialisation de la représentation (et de la remédiation) relèvent chacune d'une attitude différente en regard de la médialité, immédiateté et hypermédiateté sont néanmoins le revers d'une même attention portée à la médiation dans l'histoire de la représentation¹⁸. Dans la représentation, l'hypermédiateté résulte d'un effort pour attirer l'attention du regardeur sur l'acte de médiation et sur le média lui-même ; au sein d'une remédiation, on parlera d'hypermédiateté lorsque l'effort est fait afin que le média remédié soit mis de l'avant tout autant que le média

¹⁷ « *The very act of remediation, however, ensures that the older medium cannot be entirely effaced ; the new medium remains dependent on the older one in acknowledged ways* (Bolter et Grusin 1999 : 47). » Pour appuyer leur propos en ce sens, les auteurs de *Remediation* citent l'artiste David Rockey (1995, cité par Bolter et Grusin 1999 : 42).

¹⁸ Pour le travail qui nous occupe, nous laisserons de côté l'immédiateté puisque cette notion ne nous semble pas correspondre à la logique de représentation empruntée par le genre du tableau vivant. Qu'il nous suffise malgré tout de dire qu'il s'agit d'une stratégie de remédiation qui consiste à nier, en quelque sorte, l'acte de (re)médiation afin de laisser croire au spectateur qu'il se trouve en présence directe de l'objet de la représentation. Dominante du point de vue de l'histoire, le regard « naïf » que l'immédiateté présuppose exprime un désir historique de transparence médiatique qui se voit être parfaitement incarné par le paradigme de la *mimesis*, de même que par le système perspectiviste.

unificateur, et que l'acte de remédiation lui-même. Appliquée, la logique de l'hypermédiateté mène à l'opacification de la représentation. Les auteurs de la théorie de la remédiation précisent également que chaque acte de remédiation opacifie davantage la représentation ; ainsi, plus une représentation contient d'actes de remédiation, plus elle sera opaque et donc, plus la visibilité de sa nature médiale complexe sera accentuée. Le tableau vivant est un type de représentation qui répond, selon nous, à la logique de l'hypermédiateté, quoique peut-être à des degrés différents d'opacité selon qu'il soit question de sa forme historique ou de ses formes remédiées. D'après Bolter et Grusin, l'opacification médiatique est une stratégie qui mise sur une tension dans le regard. Provoquée par l'oscillation constante de ce dernier entre l'objet de la représentation et la médialité de la représentation elle-même, cette stratégie sert à rendre le regardeur conscient de la présence du média, ou de leur coprésence, dans le cas d'une remédiation. L'hypermédiateté exprime une fascination pour le(s) média(s) et pour l'acte de médiation lui-même qui s'exprime dans la multiplicité plutôt que dans l'unicité. Selon les auteurs de *Remediation*, l'hypermédiateté rend souvent compte d'une attitude critique en regard de la dominance historique de l'immédiateté dans la culture visuelle occidentale, ou encore envers les modes de médiations traditionnels. Alors que l'immédiateté est la logique suivie par le technicien – qui veut rendre l'interface aussi transparent que possible –, l'hypermédiateté est celle suivie par l'artiste – qui joue *avec* l'interface dans une attitude moderniste.

Le plus souvent, l'esthétique de l'hypermédiateté engendre un plaisir d'identification lorsque le spectateur reconnaît et comprend la nature construite et médiale de la représentation – un plaisir qui n'est d'ailleurs pas très éloigné du jeu d'identification implicite au tableau vivant. Les auteurs de *Remediation* spécifient toutefois qu'immédiateté et hypermédiateté possèdent respectivement deux sens, un premier épistémologique et un autre psychologique. Au sens épistémologique, nous l'avons vu, immédiateté et hypermédiateté font référence à la capacité du média de s'effacer ou de s'opacifier. Mais au sens psychologique, l'opacité de la représentation dépendra de l'expérience du regardeur, de la façon dont il ressentira, ou non, le « naturel »¹⁹ de la représentation. Dans ce sens, l'hypermédiateté peut s'avérer variable en

¹⁹ Bolter et Grusin décrivent la transparence médiatique (l'immédiateté), au sens psychologique, comme une reconnaissance par les spectateurs de l'authenticité de la représentation en regard de leur propre expérience ;

fonction des individus, de leurs connaissances et des normes représentationnelles de la culture visuelle à laquelle ils appartiennent, par exemple²⁰.

L'interartialité (Walter Moser)

Bien loin d'être en désaccord avec l'idée de Jay David Bolter et Richard Grusin selon laquelle il est possible de percevoir les résonances du concept de remédiation aussi tôt qu'au 15^e siècle dans l'histoire occidentale de la représentation, l'historien de l'art Walter Moser avance pour sa part que ces résonances sont effectivement discernables par le biais de l'intermédialité à même la tradition de l'interartialité, qui elle, remonterait à bien avant cela (Moser 2007). Ce qu'il nomme « interartialité » est un concept qui se place, comme celui de la remédiation, dans le champ des études intermédiales. Aussi, de même que la notion d'intermédialité réfère à l'interaction entre les (deux ou plusieurs) médias²¹, l'interartialité désigne les relations en action entre les arts. De même que la promiscuité théorique de la démarche de Moser²² avec celle de l'intermédialité situe d'emblée cette dernière près de la problématique de la remédiation²³, la réflexion amorcée au sujet des relations intermédiales à l'œuvre dans le tableau vivant nous mène-t-elle nécessairement à l'interartialité (à moins que ce ne soit le contraire). Nous l'avons dit, la remédiation de la peinture par le tableau vivant implique à la fois reprise d'œuvres spécifiques, reprise d'effets picturaux (propres à la matière et aux contraintes médiales) et reprise d'effets esthétiques (relatifs au tableau comme

l'image est transparente si elle leur paraît faire une parfaite re-création du monde, si pour eux, elle rend compte avec naturel du réel. (Bolter et Grusin 1999 : 71-73)

²⁰ Certaines expériences montrent par exemple qu'une image construite au moyen de la perspective linéaire sera lue comme transparente par des sujets occidentaux cependant que des sujets africains la considèreront résolument hypermédinée (Bolter et Grusin 1999 : 71-73).

²¹ Ou du moins, c'est cette définition « restreinte » – proposée par le CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité), lors de son premier colloque international, *La nouvelle sphère intermédiaire*, qui s'est tenu à Montréal du 2 au 6 mars 1999 – que Moser choisit d'adopter : « La notion d'intermédialité désigne le croisement des médias dans la production culturelle contemporaine ».

²² Moser (2000) amorce réellement sa démarche théorique lorsqu'il aborde *Prospero's Books* de Peter Greenaway et la poursuit dans « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité » (Moser 2007).

²³ Il est vrai que les cas qu'il analyse brièvement dans l'article précédemment nommé s'inscrivent précisément dans cette catégorie de l'intermédialité qu'est la remédiation (pareillement au cas de *Prospero's Books* d'ailleurs), dans la mesure où ils concernent tous des « sites féconds de carrefour entre les médias et les arts » résidant, en quelque sorte, dans un « média unificateur ». Dans cet article, Moser fait deux analyses comparées. La première, celle du « site romantique », porte sur William Blake et Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann ; la seconde, celle du « site de la remédiation filmique de la peinture », aborde de *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman et *Passion* (1982) de Jean-Luc Godard.

dispositif). De notre point de vue, le concept d'interartialité de Walter Moser ne fait pas autre chose que de venir répondre à l'appel formulé par François Jost quant à l'utilisation de l'intermédialité à des fins heuristiques, c'est-à-dire qu'il lui donne « pleinement son sens [de manière à ce que] ce fait culturel [d'intermédialité] soit d'ordre médiatique et que "média" ne soit pas un mot éponge qui absorbe et contienne indifféremment les questions d'art, d'adaptation ou de matière de l'expression » (Jost 2005 : 119). C'est donc dire que l'interartialité permet à Moser de resserrer le champ des études intermédiales à ce qui relève plus spécifiquement de l'art, et non plus à ce qui relèverait aussi, ou seulement, des médias. Car, selon lui (Moser 2007 : 69), s'il est vrai que l'art possède un soubassement médial indéniable, « [il] se distingue pourtant du média par des déterminations – par exemple de nature esthétique – qui lui assignent un champ plus étroit ». Inversement, un média ne peut prétendre au même statut que l'art. Que le média et sa nature déterminent pour beaucoup les modalités de représentation d'un art donné, ne signifie pas pour autant que ce dernier y soit réductible. C'est ainsi que l'auteur remarque que lorsqu'il est question d'interartialité, il est toujours nécessairement question d'intermédialité, bien que le contraire ne soit pas possible. L'interartialité complexe en jeu dans certaines productions culturelles « comporte le potentiel d'une intermédialité explicite, en plus de faire apparaître la médialité de l'art. Le dispositif interartial, se doublant d'un dispositif intermédiaire, développe une fonction heuristique dans la mesure où il donne à *voir* et à connaître la médialité de l'art » (Moser 2007 : 91). Moser rejoint ainsi par cette remarque les conclusions de Bolter et Grusin à propos de l'hypermédiateté et de l'opacité médiale qu'elle rend possible. Une rhétorique interartiale conduit inmanquablement à des réflexions médiales, de sorte que l'interartialité s'avère toujours « être un site privilégié pour penser la médialité » (Moser 2007 : 91) ; de même que pour penser le rôle joué par la médialité dans la concrétisation (ou non) de certains effets d'ordre esthétique qui, quoiqu'ils dépassent les médias eux-mêmes, en sont tributaires. Dans le cadre de notre recherche, les travaux de Moser nous offriront des repères théoriques qui nous permettront de situer, d'abord, l'émergence de la pratique du tableau vivant dans la tradition de l'interartialité. Puis, en nous interrogeant sur les relations interartiales entretenues par le tableau vivant dans l'histoire de l'art avec différentes disciplines artistiques, nous nous pencherons ensuite sur la remédiation du tableau vivant. Enfin, le concept d'interartialité, en

nous mettant sur la piste de stratégies de remédiation, fera émerger de notre analyse ce que Moser désigne comme des « procédés esthétiques [de] conversion » (Moser 2007 : 83).

C. Présentation de l'artiste

Puisque les questionnements sur le tableau vivant remédié que soulève le présent travail seront alimentés par l'étude de l'œuvre *Tableaux*, il convient ici d'aborder le contexte artistique dans lequel cette dernière s'inscrit. Il importe donc de discuter ici des dominantes du travail artistique de Claudie Gagnon, de la fortune critique de l'auteur, de sa pratique du tableau vivant ainsi que des discours théoriques dont celle-ci a plus particulièrement été l'objet. Claudie Gagnon (1964-...) profite aujourd'hui d'une notoriété remarquable dans le paysage de l'art actuel québécois. Elle vit et travaille à présent non loin de Québec, ville où elle a débuté sa carrière au milieu des années 1980 en tant que membre fondatrice du centre d'artistes L'Œil de Poisson²⁴. Dans ce centre, reconnu pour orienter sa programmation de manière à offrir un accès libre et ludique à l'art contemporain, Gagnon exercera tour à tour les rôles de coordonnatrice à la programmation, de 1986 à 1991 et aux activités multidisciplinaires de 1991 à 1994. Le début du parcours de Gagnon est surtout ponctué de participations à des créations collectives, alors qu'elle présente pour l'essentiel des œuvres éphémères participatives et collabore à des conceptions d'expositions. Mentionnons également la production de collages qu'elle développera en parallèle ; faits d'éléments découpés dans des livres ou des magazines (que l'artiste photocopie afin de les multiplier et de les réutiliser dans différentes compositions), ces petits objets représentent en relief des scènes de théâtre baroque où se déroulent des saynètes étranges, alors que s'y entrecroisent diverses figures typées (hommes, bêtes, objets et végétaux) sur des fonds génériques. Ainsi que le remarque, de façon très pertinente d'ailleurs, Mélanie Boucher, ces collages dévoilent déjà des stratégies et des thèmes chers à l'artiste et annoncent « un intérêt envers la spatialisation qui s'est intensifié [depuis] » (Boucher, Bélisle et Bouillet 2009 : 23). À partir de 1995, elle travaillera en effet à l'élaboration d'un peu plus d'une dizaine de spectacles de théâtre et d'opéra – parfois à la

²⁴ Sauf indication contraire, les informations biographiques sur l'artiste de même que celles qui concernent ses œuvres et projets artistiques sont tirées du travail de recherche effectué par Mélanie Boucher pour la publication, également dirigée par celle-ci, du superbe ouvrage monographique récemment consacré à Gagnon (Boucher, Bélisle et Bouillet 2009 : 17-37).

création des maquillages ou à la scénographie, d'autres fois aux deux en même temps ; elle est également conceptrice, metteur en scène et scénographe de *Amour, délices et ogre*, un spectacle pour enfants qui a été fort apprécié par le milieu du théâtre québécois, ainsi qu'à l'étranger²⁵. Chez Gagnon, l'œuvre d'art ne s'actualise que très rarement de manière pérenne – d'ailleurs la plupart des collages, qui sont parmi les rares objets d'art de son corpus n'ont pas été conservés. Son parcours est jalonné d'installations *in situ* et éphémères ; de réalisations performatives et d'assemblages d'objets (le plus souvent trouvés dans des brocantes) réutilisés après la destruction de l'œuvre pour la réalisation d'une nouvelle. À deux reprises, l'artiste investit et transforme radicalement son propre appartement pour deux œuvres éphémères d'envergure qui, quoiqu'elles aient été vues par un public restreint à l'époque, ont durablement marqué les mémoires. Les projets *Ô maison, douce maison*²⁶ en 1991 et *Le plein d'ordinaire* en 1997 constituent des exemples révélateurs de son travail avec les espaces privés (la chambre, la salle de bain, etc.), les meubles domestiques et les objets du quotidien. L'œuvre *Lustre*²⁷ est quant à elle caractéristique d'une part des œuvres de Gagnon construites selon une logique d'accumulation²⁸ d'« objets trouvés » réarrangés de manière à évoquer une pratique de collectionnement, proche de celle des cabinets de curiosités.²⁹ Dans ses œuvres qui traitent de l'alimentaire – des installations éphémères où il arrive que le public soit invité à goûter –, le vrai et le faux se confondent. Provoquant des réactions amusées de surprise ou de dégoût, ses projets *Banquet* (2000 et 2013), *Buffet* (2007), *Festin trouble* (2006) et autres œuvres de bouche (Boucher 2005 ; 2011) jouent souvent des écarts qui se glissent entre notre

²⁵ Présenté pour la première fois en 2000 au Québec, puis plusieurs fois ensuite ailleurs au Canada et à l'étranger (en Allemagne, en Chine et au Japon), ce spectacle lui a également valu de remporter le *Masque des Enfants Terribles* décerné par l'Académie Québécoise en 2003.

²⁶ Claudie Gagnon, *Ô maison, douce maison*, de la série *L'art de vivre*, 1991, installation *in situ* chez l'artiste, Québec, objets et matériaux mixtes, environ 300x300x300 (chaque ensemble).

²⁷ Claudie Gagnon, *Lustre*, 1995 (version de 1998 reconstituée en 2008), installation, vaisselle en verre, fil de nylon, éclairage, dimension variable (selon la version), collection du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec.

²⁸ L'historienne de l'art et commissaire Julie Bélisle développe précisément une analyse de ses œuvres installatives en suivant les pistes interprétatives et théoriques de la collecte, la réappropriation et l'accumulation (Bélisle 2007-2008 ; « L'Œuvre d'accumulation », Bélisle 2009).

²⁹ Notons que, un peu de la même manière que le *cabinet* désigne à la fois le meuble et la pièce contenant la collection, il arrive que le mode de présentation des œuvres de Gagnon inspirées du cabinet de curiosités se concrétise parfois dans des pièces de mobilier privé contenant des objets merveilleux (pensons entre autres aux morceaux qui composent *L'art de vivre I* en 1990) et d'autres fois dans des installations à l'échelle humaine (comme les huit *Cabinets de curiosités* créés en 2000 pour l'exposition *Métissage*, conçue par Robert Lepage pour le Musée des civilisations de Québec).

mémoire et la réalité surprenante de la représentation. C'est certes le trait caractéristique des œuvres de Claudie Gagnon qui captive le plus la critique ; son travail est assimilé à une recherche esthétique attentive empruntant au baroque (Martin 2007), au surréalisme, à l'histoire de l'art, au théâtre et à la culture populaire. Le ludique (Fraser 2001) et l'esprit libertaire (Côté-Brunelle 2004) sont évoqués pour qualifier ses œuvres, de même qu'on leur reconnaît généralement le pouvoir de provoquer le rire par le grotesque. Gagnon a bien sûr participé au cours de sa carrière à plusieurs manifestations d'art et expositions collectives d'importance – pensons à *Orange : L'événement d'art actuel de Saint-Hyacinthe* (2003) et *Basculer* à la Galerie de l'UQÀM dans le cadre du Festival Montréal en lumière (2007) et *C'est arrivé près de chez vous. L'art actuel à Québec* (2008-2009) – dont la plupart ont fait l'objet d'une publication de catalogue, mettant ainsi en place des amorces théoriques très variées à partir de sa production. La qualité du travail de l'artiste a été récemment soulignée par la toute première publication monographique à lui être consacrée. Dirigée par Mélanie Boucher et parue en 2009, celle-ci vient boucler la boucle de la grande exposition rétrospective dédiée à l'artiste et développée en trois volets : *Triturer le temps. Une rétrospective, volet 1*, réalisé en 2007 à Expression, *Hautes et basses œuvres de bouche*, présenté la même année à L'Œil de Poisson, et *Temps de glace. Une rétrospective, volet 2*, montré au Musée d'art de Joliette en 2009.

Les œuvres *Où va le vent quand il ne souffle pas?* (1995) et *La chèvre et le chou* (1997) constituent les premières interventions théâtrales et performatives de l'artiste dans le domaine des arts visuels et ouvrent sur la sphère de sa pratique qu'elle nomme elle-même ses *tableaux vivants*. Leur complexité d'élaboration, dans laquelle, nous semble-t-il, réside une grande part de leur substance esthétique, en fait des objets qui se prêtent difficilement à l'exercice de la description, leur mode de présentation variant toujours sensiblement d'une œuvre à l'autre. Par exemple, *La chèvre et le chou* (1997, 1998) est d'abord présentée en lien avec l'installation *in situ Le plein d'ordinaire* ; *Petits miracles misérables et merveilleux* (2000, 2001) et est montrée dans une formule qui rappelle celle des spectacles de cabarets classiques (où des performeurs interagissent avec le public, installé à de petites tables, à qui on offre même diverses denrées sucrées) ; *Tableaux* (2011) est pour sa part un vidéo présenté en musée selon un dispositif de cinéma d'exposition (*black box*). Notons aussi que, outre les quatre œuvres précédemment mentionnées, le corpus d'œuvres de tableaux vivants de Gagnon comprend

encore *Saturnales* (2006), *L'âne pittoresque et la muette spectaculaire* (2007) et *Dindons et limaces* (2008). Toutefois, malgré le fait que les tableaux s'insèrent dans des contextes modulables – contextes qui sont bien sûr partie intégrante des œuvres –, plusieurs constantes subsistent en ce qui concerne les tableaux vivants eux-mêmes. D'abord, les performeurs, dûment maquillés et costumés, évoluent dans un environnement scénographique élaboré (scène, rideaux de théâtre, décors peints, éclairages, accessoires, etc.). Autre aspect récurrent, les tableaux – dont certains se basent sur des œuvres de grands maîtres de la peinture (pensons au cas de *Dindons et limaces*) et d'autres encore s'inspirent d'histoires tirées de la littérature ou de l'imaginaire populaire – s'enchaînent en plusieurs saynètes de quelques minutes chacune. De plus, les figures des tableaux de Gagnon, au contraire des tableaux vivants traditionnels, ne sont jamais ni vraiment silencieuses, ni totalement immobiles. En effet, sans toutefois être dotées de parole, ces dernières émettent souvent des sons (auxquels s'ajoute une trame sonore composée de bruitages et/ou de musique) et quittent leur pose pour accomplir (ou subir) des actions simples (boire, par exemple). Enfin, le degré de fidélité avec lequel ces tableaux vivants représentent les œuvres sources est un autre élément qui les fait se distinguer de la tradition du genre et qui est caractéristique des tableaux de l'artiste. En regard de leur original, non seulement aucun tableau de Gagnon n'est complet, mais chacun d'eux comporte un ou des ajouts et/ou substitutions non négligeables.

La littérature sur les tableaux vivants de Claudie Gagnon est à vrai dire bien peu abondante. Outre les nombreux articles de journaux ainsi que les articles de revues spécialisées qui rapportent la tenue des événements de tableaux vivants de Gagnon à travers les ans (pour une liste donnant une sélection d'articles de journaux parus entre 1993 et 2008, de même que d'autres types de textes [articles de revues, textes de catalogues, etc.] sur Claudie Gagnon, cf. Boucher, Bélisle et Bouillet 2009 : 133-139), quelques textes de catalogues d'exposition dans le cadre desquelles l'artiste a présenté ses tableaux en font aussi mention, sans qu'aucune réflexion analytique n'y soit véritablement proposée (pour une sélection de catalogues présentant la pratique de tableau vivants de Gagnon, cf. Bélanger, Daigle et David 2003 ; Bélisle, Boucher et Genois 2008 ; Fraser 2001 ; Fraser et al. 2011 ; Mcq 2001). Dans sa thèse de doctorat en Étude et pratiques des arts, Paryse Martin (2007) discute très brièvement des tableaux de Gagnon comme d'un exemple de pratique baroque actuelle pouvant servir de modèle à sa pratique personnelle, dans la mesure où ces pratiques auraient en commun

certaines paramètres conceptuels et théoriques, tels que la pensée complexe, la pensée surréaliste et les stratégies baroques. Des quatre textes figurant dans l'ouvrage monographique *Claudie Gagnon*, et quoique chacun fasse allusion à cette tranche de la pratique de l'artiste, seul l'essai de Mariette Bouillet (« Du corps dans les tableaux vivants de Claudie Gagnon », 2009 : 109-120) se consacre totalement à ses tableaux vivants, et ce, afin d'en étudier le « rapport plasticien au corps ». Pour son mémoire de maîtrise, Laurence Côté-Brunelle (2004) fait de *La chèvre et le chou* et *Petits miracles* des cas d'étude pour les tableaux vivants de Gagnon dans une approche dialogique entre la notion de « complexité » (Edgar Morin) et de « postmodernité » (Rosalind Krauss). Notons d'ailleurs que ce mémoire constitue certainement à ce jour le travail le plus substantiel à avoir été consacré de manière exclusive aux tableaux vivants de Gagnon. Pour Côté-Brunelle, les œuvres de tableaux vivants de l'artiste sont à classer du côté de l'« indisciplinarité » (W.J.T. Mitchell) et seraient porteuses, conséquemment, d'un certain esprit libertaire.

Enfin, quoique la nature interdisciplinaire du genre du tableau vivant semble généralement admise, ainsi que l'interdisciplinarité du travail de Gagnon, aucun écrit portant sur la pratique du tableau vivant par l'artiste n'a creusé de manière consistante ce qui nous apparaît pourtant être un trait spécifique de ce type d'œuvres, l'interartialité. Pour ce faire, le choix de *Tableaux* pour cas d'étude semble tout indiqué. D'une part, puisqu'il s'agit de la plus récente occurrence de tableau vivant dans la production de l'artiste, aucun travail de fond n'a été constitué sur cet objet. D'autre part, ce sont aussi les premiers tableaux qu'elle conçoit pour être filmés³⁰ ; la forme vidéographique de l'œuvre ajoute une stratification médiale supplémentaire au tableau vivant performé, en en faisant un objet tout désigné pour questionner les opérations de transactions intermédiaires et interartiales.

Dans l'intention d'éclaircir l'interdisciplinarité du tableau vivant, celle dont il émerge dans sa forme historique, de même que celle qui s'installe au gré des différentes remédiations dont il a été l'objet, nous procéderons de la façon suivante : le premier chapitre sera l'occasion d'explorer l'histoire du tableau vivant à la lumière de ses relations interartiales – en fixant notre attention sur les dispositifs esthétiques du tableau et du tableau vivant, nous verrons les

³⁰ L'œuvre *Passe-moi le ciel* (1998) est la première et la seule autre œuvre filmée de Claudie Gagnon. Créée sur l'invitation du centre d'artistes La Bande vidéo pour l'événement *Neige sur neige* (1998), sa projection inaugurale se fait sur écran de neige, à l'extérieur.

liens qui l'ont uni à la peinture, au théâtre, à la littérature et la photographie, à partir du milieu du 18^e siècle jusqu'aux abords du 21^e siècle ; le second chapitre nous permettra d'examiner plus en détails *Tableaux* de Claudie Gagnon et la « double remédiation » qui s'y joue, de façon à isoler certains procédés de traduction médiale, pour enfin déterminer le rôle des effets esthétiques produits par ces derniers dans le contexte discursif de l'œuvre. À terme, nous espérons avoir démontré que le tableau vivant remédié est, dans les arts visuels contemporains, le lieu d'une réflexion sur la représentation, où appropriation et remédiation sont des stratégies déconstructionnistes grâce auxquelles le trompe-l'œil peut être mis en échec.

1. LE TABLEAU VIVANT COMME MÉDIUM

i. Les vertus heuristiques de l'interartialité³¹ et les « sites féconds »

Pour Walter Moser, nous l'avons dit en introduction, les œuvres d'art qui relèvent de « relations interartiales complexes » contiennent le potentiel d'une intermédialité explicite et sont, de ce fait, à même d'exposer la médialité de l'art (Moser 2007). Intermédialité et interartialité sont souvent utilisées, remarque-t-il, pour accroître l'opacité d'un médium et pour entamer une réflexion sur ses composantes matérielles/techniques (médium) et esthétiques (art). Dans « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », l'auteur ancre sa réflexion dans ce qu'il désigne comme étant des « sites féconds de carrefour entre les médias et les arts ». Le « site romantique » et celui de « la remédiation filmique de la peinture » dans les années 1980 lui permettent de mettre au jour quelques-unes des manières par lesquelles un dispositif interartial peut acquérir une fonction heuristique. À notre avis, le tableau vivant est un de ces dispositifs potentiellement instructifs en matière de médialité de l'art. Bien qu'il n'ait pas le statut d'une pratique artistique, le tableau vivant est lié de manière inextricable, pour ne pas dire parasitaire, à l'art. Non seulement son histoire croise-t-elle celle de différentes disciplines artistiques, mais le tableau vivant origine directement des développements de ces pratiques, qui l'inventent, le façonnent et desquelles il se nourrit. La rencontre entre la peinture et le théâtre, de laquelle naît le tableau vivant, est un de ces « sites féconds » qui permet d'envisager l'émergence de la pratique un peu à la manière d'un symptôme, apparu à un moment où des questionnements esthétiques agitent la théorie et la pratique de l'art, alors que la peinture est prise pour opérateur. Dérivé de la remédiation théâtrale de la peinture, puis devenu autonome ensuite, le tableau vivant lui-même sera à son tour remédié par la littérature et la photographie, deux autres rencontres interdisciplinaires également fécondes de ce point de vue.

³¹ Nous détournons ici quelque peu le titre de l'article de François Jost (2005), dans lequel celui-ci portait un regard rétrospectif sur son parcours théorique et la façon dont l'intermédialité lui aura permis de tester l'extension et la compréhension de concepts souvent inventés dans le cadre d'une analyse propre à une discipline spécifique. Pour Moser comme pour Jost, l'intermédialité, lorsqu'elle initie une pensée qui prend la forme d'un balancier, opère comme un outil de connaissance, des méthodes critiques tout comme des œuvres elles-mêmes.

ii. L'intermédialité implicite des « sites féconds », la remédiation comme stratégie opacifiante

Dans *Remediation : Understanding New Media*, les auteurs Bolter et Grusin (1999 : 44) font une remarque semblable à celle de Moser en ce qui concerne le potentiel heuristique de la remédiation. À leur avis, les actes de remédiation confrontent le spectateur et l'obligent à se questionner sur l'efficacité et les limites d'un médium. Remédiation et hypermédialité semblent, en effet, être liées de façon nécessaire l'un à l'autre³². D'une part, rappelons que la nature même de la remédiation rend impossible l'incorporation totale d'un (ou de plusieurs) médium(s) dans un autre. Au sens ontologique donc, une remédiation transparente (ou immédiate) est impossible, peu importe si le rapport entre les médiums au sein de la remédiation relève de l'hommage, de la coopération ou de la rivalité. Néanmoins, rappelons que ces différents rapports de pouvoir entre les médiums au sein de la remédiation pourront faire varier en importance le degré d'opacité de la représentation, de même que, très possiblement, le degré d'opacité ressentie par les spectateurs (c'est-à-dire l'hypermédialité au sens psychologique). Chaque acte de remédiation, spécifie aussi la théorie de la remédiation, accentue l'opacité de la représentation à laquelle il prend part ; donc, plus une représentation contient d'actes de remédiation, plus elle sera opaque. D'autre part, nous l'avons déjà dit en introduction, la représentation opacifiante découle d'une fascination de l'artiste pour le médium, qui pousse ce dernier à en accentuer l'effet de présence dans une attitude autoréflexive. Dans le contexte de l'hypermédialité donc, il semble sensé de considérer la remédiation comme une stratégie de représentation opacifiante, pouvant servir à pointer la nature médiale de la représentation et à élaborer un discours autoréflexif.

Cette autoréflexivité provoquée par l'usage de la remédiation comme stratégie opacifiante, s'il est vrai qu'elle a pour effet de mettre la nature médiale des œuvres à l'avant-plan, n'est toutefois pas à comprendre dans le cadre d'un discours essentialiste, comme celui tenu par la théorie du modernisme. Plus qu'une simple fin – celle de la purification d'un médium, ou celle

³² Rappelons que hypermédialité et immédialité (*immediacy*) sont les deux termes qui servent à décrire la « double logique » sur laquelle toutes représentations se basent ; la logique de l'hypermédialité donnera à voir une représentation opacifiante, et celle de l'immédialité, une représentation transparente. L'hypermédialité (*hypermediacy*) d'une représentation a pour effet de rendre visible simultanément l'objet représenté et le (ou les) média(s) en tant que tel(s), de manière à créer une tension dans le regard. Bien sûr, ces termes décrivent également les deux stratégies qu'il est possible d'adopter dans la remédiation.

de « l'art pour l'art » –, elle devient un moyen qui permet de questionner la représentation en révélant les soubassements. Il ne s'agit plus de réfléchir à la spécificité d'un médium, mais de se pencher sur les relations qui existent *entre* les médiums et *entre* les pratiques artistiques qui peuvent y être associées, afin d'exposer les relations structurantes pour la représentation. Les visées d'une telle stratégie peuvent être esthétiques – en servant dans le cadre d'un débat interartiel, par exemple – ou critiques – à l'égard des schèmes représentationnels, notamment.

À cet égard, il est révélateur de remarquer que les œuvres abordées par Walter Moser dans le cadre de ses travaux sur l'interartialité se présentent toutes comme étant des cas de remédiation. C'est le cas du film *Prospero's Books* de Peter Greenaway (Moser 1985) et également des œuvres traitées dans « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». Dans cet article, l'analyse que Moser mène des œuvres appartenant au « site romantique » témoigne de l'utilisation de la remédiation en tant que stratégie pouvant servir à démontrer la supériorité d'un art sur un autre dans un contexte de débat interartiel³³. En effet, les artistes multidisciplinaires William Blake (1757-1827) et Ernest Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) recourent tous deux au soubassement médial d'un art qu'ils jugent inférieur afin de faire apparaître la supériorité d'un autre, supériorité qui découle précisément, selon eux, de la médialité de ce dernier³⁴. L'autre « site fécond » examiné par Moser est celui de l'intérêt du cinéma pour la peinture, un intérêt qui, quoiqu'il ait été généralement présent dès les débuts du cinématographe, connaît une recrudescence marquée durant les années 1980. Considéré par plusieurs historiens de l'art et du cinéma comme un retour aux sources (pour des études qui retracent et analysent l'interface cinéma-peinture, cf. Bellour 1990 ; Grange et Vandecasteele 1998), ce moment cadre parfaitement avec la stratégie de reprise décrite par la théorie de la remédiation, en tant que règle du fonctionnement médiatique : le cinéma, en réaction à l'arrivée des nouvelles technologies qui bouleverse alors le champ étroit de l'art, remédie un médium plus ancien, que beaucoup désignent d'ailleurs comme son ancêtre. La

³³ L'intérêt du « site romantique » pour une réflexion interartielle tient, selon Moser, au fait que la théorie esthétique de l'époque ait été marquée par des transformations importantes. Pour résumer très rapidement ces transformations, il faut parler d'un basculement du paradigme de la *mimésis* vers celui de la *poïésis*, ainsi que d'un passage du « graphocentrisme » au « phonocentrisme ».

³⁴ Jugeant la littérature supérieure à la peinture en raison de sa double médialité, Blake utilise l'art pictural afin de remédier l'écriture et ainsi symboliser les deux paradigmes de l'écrit. Quant à lui « phonocentriste » à l'extrême, Hoffman attribue une supériorité ontique à la musique « pure », c'est-à-dire sans voix, et use de la remédiation de la musique par l'écriture afin de démontrer les limites de cette dernière face à la nature médiale asémantique de l'autre.

peinture est le sujet de plus d'une dizaine de films réalisés durant cette décennie ; les films *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman et *Passion* (1982) de Jean-Luc Godard sont ceux sur lesquels Moser se penche plus avant. Pour Jarman, conclut-il, la remédiation est un moyen de « faire apparaître la médialité de la peinture dans tous ces aspects » (Moser 2007 : 84), à la façon d'un hommage. Quant à Godard, la remédiation de la peinture – qui, soulignons-le, prend la forme de tableaux vivants – s'inscrit plutôt dans le cadre d'une réflexion sur le « nouveau » médium qu'est le cinéma. Dans ce dernier cas, la remédiation est une stratégie qui sert, un peu comme pour Blake et Hoffman donc, à penser les possibilités d'un art par l'exploration des *limites* médiales d'un autre.

En somme – et c'est ce que ces exemples tirés de « sites féconds » participent à illustrer –, bien que l'interartialité de certaines productions puisse effectivement prendre la forme d'une remédiation, c'est toujours de la médialité *de l'art* dont il est question. Dans ce type de productions, la remédiation n'est qu'une stratégie, un moyen de soulever des questionnements interartiaux (ou d'y répondre) par le biais du soubassement médial³⁵. Enfin, de notre point de vue, lorsque l'interartialité et la remédiation concernent dans leur fonctionnement des œuvres qui appartiennent au postmodernisme – comme c'est le cas de *Tableaux* –, alors, la médialité de l'art ne peut être le principal (ou le seul) enjeu de la production artistique, que l'on doit aussi penser en termes d'image, ou de représentation comprise en tant que telle.

iii. Le tableau vivant comme médium

Dans le champ de l'art, le tableau vivant n'est pas considéré comme une pratique artistique. Quoiqu'il participe de l'art de par son intégration à différentes pratiques artistiques, le tableau vivant n'a pas en soi le statut d'œuvre d'art. Qui plus est, la somme de ses caractéristiques matérielles ne peut être assimilée à aucun « médium artistique », reconnu par la tradition ou par les théoriques en art actuel, et ce, bien qu'il y ait plusieurs points communs avec l'art performatif. Pourtant, rappelons-le, nous soutenons que l'œuvre *Tableaux* de Gagnon opère une « double remédiation » : il y a remédiation de la peinture par le tableau vivant, bien sûr, et

³⁵ Bien que l'on sente parfois chez Walter Moser une certaine inclinaison à inscrire *a priori* ce genre de stratégie de création dans le cadre d'une logique essentialiste – parlant du soubassement médial comme de ce que tout art possède en propre –, permettons-nous d'insister sur le fait que, l'idée de que l'on puisse remédier un médium artistique n'implique nécessairement que l'on adopte à son sujet un point de vue essentialiste.

il y a ensuite remédiation du tableau vivant par le médium vidéographique. À l'évidence, une telle affirmation nécessite de considérer le tableau vivant comme un médium – chose que permet la théorie de la remédiation, de même que le travail de l'historien de l'art et théoricien de l'image Hans Belting, dont Carole Halimi s'inspire pour sa thèse portant sur l'esthétique du tableau vivant.

Pour les auteurs de *Remediation*, tout dispositif représentationnel, défini par ses caractéristiques matérielles, est un médium. Leur définition, globalisante, ne fait aucune distinction entre médiums artistiques et médias de masse ; et de toute façon, le tableau vivant n'est aucun des deux. Il faut cependant convenir que le tableau vivant est un dispositif de représentation singulier, dont le principe opérateur est la remédiation. Bien que toute représentation, au fond, dépende d'une médiation et dérive presque toujours d'une « intericonicité » (intertextualité de l'image), la représentation du tableau vivant, elle, se distingue dans la mesure où elle est une médiation qui passe *toujours* par une représentation antérieure. Aussi, en vertu de ce principe fondateur, le tableau vivant est une représentation « opacifiante ». Plutôt que de reproduire, le tableau vivant « ne ferait que réfracter, faire dévier l'image initiale, pour l'employer dans une autre direction et à d'autres fins » (Halimi 2011 : 40). Dans sa thèse *Le tableau vivant de Diderot à Artaud et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe – XXIe siècles)*, Carole Halimi confirme la possibilité de considérer le tableau vivant comme un médium. Selon elle, les « *visual studies* » et l'approche anthropologique, qui autorisent davantage « la rencontre entre le champ artistique et le champ culturel, social, idéologique » (Halimi 2011 : 38), permettent de l'envisager comme tel. S'appuyant surtout sur les écrits de Hans Belting (Belting 2004), Halimi reprend la distinction entre médium et « image », puis rappelle que les images sont des données qui existent indépendamment des supports qui les accueillent (pouvant même évoluer sans eux). Lorsque l'image veut circuler hors de son champ initial, elle s'incarne dans le médium, qui la recueille et lui donne sa visibilité. « Médium » s'entend ici comme quelque chose de plus général que seulement les différentes techniques artistiques ou même que les pratiques matérielles de représentation et de communication. Le médium est un intermédiaire entre le réel et l'imaginaire. Cependant, le médium n'est pas qu'un simple véhicule pour les images. Pour Belting, ceci s'explique par le fait que, alors que les images possèdent une forme marquée qui est fonction des techniques artistiques qui les créent, les médiums, en les reproduisant, les

transforment à leur tour puisqu'ils sont eux aussi historiquement marqués. Ainsi est-il plus juste de dire que le tableau vivant remédie, par le vivant, des images d'un genre particulier, ou du moins, d'une *manière* particulière : il y a donc le vivant (le contenant), la représentation antérieure (le contenu) et le tableau (l'effet). De plus, quoique son ambition avouée soit l'imitation, ceci n'est en réalité qu'un faux-semblant. Il est plus juste de dire qu'une fois présentées de nouveau par le biais du tableau vivant, ces « images » ne sont plus tout à fait les mêmes.

Il y a donc bien médium, en même temps qu'image dans le tableau vivant. Et ce médium est le lieu du corps [...] Mais le corps et sa présence ne suffisent pas à faire tableau, il faut pour que le médium soit complet, qu'il soit informé d'un effet, celui qui consiste à déplacer la réalité du corps, sur le terrain du tableau. Pour ce faire, le tableau vivant dépend d'un agencement, d'une manière de grouper, d'assembler les corps en présence. Le tableau vivant présuppose l'existence du tableau et n'existe que par rapport à lui. Il se conçoit au travers de la structure du tableau, envisagée non point comme support matériel, mais comme unité dramatique (Halimi 2011 : 40).

Tentons donc de caractériser le tableau vivant par trois grands traits. D'abord, il est un dispositif référentiel qui réfracte des « images » et ne peut être correctement compris à l'extérieur de cette relation primordiale à autre chose. Ensuite, il fonctionne à partir d'une temporalité particulière, modelant les images qu'il réfracte sous la forme du « tableau » – c'est-à-dire d'une représentation dont le principe, nous l'avons dit en introduction, est l'*unité picturale*. La structure du *tableau* dont dépend le tableau vivant l'astreint donc à un agencement particulier qui est celui du « suspens temporel », contenu dans la pose ou dans le geste. Conséquemment, parler du médium tableau vivant nécessite d'adjoindre au support matériel du (ou des) corps vivant(s) ce que Carole Halimi résume comme étant l'« artialisation du réel »³⁶. Car, finalement, afin de *faire tableau* le vivant doit se « faire peinture ». Pour ce faire, le(s) corps doit(en)t s'avancer sur le terrain du simulacre. Le costume et le maquillage transforment l'apparence des corps, lesquels sont ensuite agencés dans « un tout déterminé par un suspens temporel, un geste, un sens que les éléments de la composition concourent à construire ensemble, sur un mode organique » (Halimi 2011 : 42). Mais aussi, plus encore que

³⁶ L'« artialisation », un concept forgé par Alain Roger, est l'action de reconstruire le réel en le concevant à travers le filtre de l'art. Il s'agit d'une notion qu'il développe surtout pour qualifier l'écriture de Balzac, dont il dit l'œuvre « travaillée par un schématisme pictural et sculptural incessant ». (Roger 1978, cité par Halimi 2011 : 126)

par l'artialisation du réel, le tableau vivant est un simulacre dans la mesure où il est un « faux prétendant à la ressemblance qui “ intériorise une dissimilitude” »³⁷.

Le tableau vivant est donc un médium dans la mesure où il réfracte des « images ». Cependant, la nature médiale des « images » qu'il donne à voir, et qui détermine en grande partie ses propres caractéristiques médiales (processus d'« artialisation du réel »), font de lui un dispositif représentationnel bien particulier qui représente sur le mode de la remédiation. Pourtant, le tableau vivant fait plus que remédier la peinture – au sens strict de la théorie de la remédiation –, car il implique manifestement des relations dont la nature n'est pas exclusivement médiale, mais aussi « esthétique » et « citationnelle ». Il ne remédie pas seulement la « peinture comme médium » (support et matière), mais aussi la « peinture comme dispositif esthétique » (le tableau) et la « peinture comme œuvres spécifiques » (des tableaux connus)³⁸.

Avant d'aborder plus en détails l'œuvre *Tableaux* de Claudie Gagnon dans la seconde partie de ce travail, il paraît nécessaire d'explorer l'interartialité du tableau vivant. De cette manière, et conformément à ce qu'affirme Moser à propos des vertus heuristiques de l'interartialité, nous espérons être davantage en mesure de spécifier ce qui de la peinture est vraiment remédié par le tableau vivant et en quoi consiste le dispositif esthétique du tableau vivant. Ainsi, lorsque dans notre second chapitre nous aborderons la double remédiation qui caractérise *Tableaux* – à savoir la remédiation de la peinture par le tableau vivant, puis la remédiation de ce dernier par la vidéo –, nous pourrons peut-être mieux déterminer quels effets plastiques s'avèrent tributaires de quelle(s) remédiation(s), et en vertu en quel(s) procédé(s) esthétique(s). Dans l'ensemble, nous espérons aussi éclaircir les fonctions esthétiques qui peuvent motiver la remédiation du tableau vivant dans les arts visuels contemporains, avant de nous arrêter à l'analyse de l'œuvre de Gagnon.

³⁷ Carole Halimi calque sa réflexion au sujet de la nature de simulacre du tableau vivant sur la relecture que fait Gilles Deleuze de la conception platonicienne de cette même notion. (Deleuze 1969, cité par Halimi 2011 : 43)

³⁸ Ces traits caractéristiques du médium, rappelons qu'ils sont surtout ceux du tableau vivant traditionnel et que sa remédiation dans les œuvres d'arts visuels contemporaines, comme *Tableaux*, induira sur ceux-ci des modifications que nous aurons l'occasion d'observer plus avant dans le second chapitre.

L'interartialité du tableau vivant à trois moments de son histoire : l'origine, la constitution et les ré-appropriations

Dans la seconde section de ce premier chapitre, nous nous intéresserons à l'interartialité du tableau vivant telle qu'elle s'actualise à trois moments de l'histoire de la pratique. Le premier moment que nous aborderons, intitulé « l'origine », sera l'occasion d'exposer brièvement les réflexions interartiales qui, développées au 18^e siècle dans un contexte de réforme artistique qui toucha particulièrement le théâtre, auront mené à l'apparition des « tableaux fugitifs », la forme embryonnaire du tableau vivant. Le deuxième moment, que nous avons identifié comme celui de « la constitution », réfère quant à lui à l'autonomisation de la pratique du tableau vivant du cadre théâtral, ainsi qu'à son développement, au tournant du 19^e siècle, en un passe-temps aristocratique d'abord, puis en un divertissement populaire ensuite. Nous verrons alors comment aussitôt répandue, la pratique du tableau vivant sera reprise dans certains ouvrages de fiction et examinerons les fonctions d'une telle remédiation dans la littérature. Enfin, nous nous intéresserons aux deux types de ré-appropriations photographiques du tableau vivant, survenues à partir du milieu du 19^e siècle.

1.1 « L'origine », ou la remédiation théâtrale de la peinture

L'émergence du tableau vivant est tributaire d'un contexte particulier durant lequel la peinture intéresse pour sa valeur esthétique. La rapide progression un peu partout en Europe de l'intérêt populaire pour la peinture, dont « le statut de référence culturelle [...] fait soudain autorité » (Lamoureux 1985 : 13), doit être envisagée comme une condition de possibilité primordiale dans l'apparition et la multiplication des spectacles de tableaux vivants au tournant du 19^e siècle. Cela dit, et pour être plus précis, l'origine des spectacles de tableaux vivants est d'abord à trouver dans ce que Pierre Frantz (1998) nomme la « dramaturgie du tableau » – une approche dramaturgique caractérisée par la fétichisation de la peinture et sur laquelle repose la réforme du théâtre survenue en France au 18^e siècle. Par ailleurs, notons que le monodrame et « les attitudes » peuvent être rangés, aux côtés des tableaux vivants, parmi

les tendances ayant aussi découlé de cette même réforme³⁹. En résumé, bien que le divertissement social du tableau vivant ne réponde pas en lui-même à la même volonté que celle qui voulait rendre le théâtre plus pictural, et dont procèdent les « tableaux fugitifs », il a définitivement été inspiré de ceux-ci. Car, en effet, avant que différents éléments que nous examinerons plus tard, – comme les « tableaux arrangés » par Mme de Genlis (1746-1830) ou la parution des *Affinités Électives* en 1809 – ne contribuent à autonomiser les « tableaux » du cadre théâtral, ceux-ci étaient utilisés comme un procédé scénographique censé résoudre les problèmes imputés à l’académisme, dont plusieurs disaient la tragédie française rongée. C’est dans ses écrits de 1757 et 1758 que Diderot suggère pour la première fois de remplacer les « coups de théâtre » par ce qu’il nomme des « tableaux ». À ce propos, il écrit qu’« [u]ne disposition des personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau » (Diderot, cité par Frantz 1998 : 7).

1.1.1 Les « tableaux fugitifs »

Matérialisant cette idée de Diderot voulant qu’au théâtre il soit souhaitable de se trouver « comme devant une succession de tableaux », Carlo Antonio Bertinazzi (1717-1783), dit Le Carlin, insérera dans une représentation de 1761 de la pièce *Les noces d’Arlequin* une performance du tableau de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *L’Accordée du village* (1761) [fig. 1]. Montrée au Salon de cette même année, la toile avait obtenu un franc succès et était donc très connue du public d’alors. Conséquemment, lorsqu’au milieu du deuxième acte le rideau se lève et dévoile l’exacte réplique de l’œuvre – seul le personnage d’Arlequin porte encore le costume qui est le sien dans la pièce – spectateurs et critiques sont époustouflés par cette nouveauté.⁴⁰ Dans son étude intitulée *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants – Study On Some Trends of Theatrical Fashion (1770-1815)*, publiée à Stockholm en 1967,

³⁹ C’est Kirsten Gram Holmström (1967 : 11-39) qui traite dans sa thèse de l’émergence parallèle de ces trois genres : selon elle, l’apparition de ceux-ci est symptomatique de l’importance renouvelée accordée par le théâtre néoclassique à la pantomime et à l’*actio* antique, dans le cadre de cette réforme.

⁴⁰ Holmström (1967 : 218) cite un entrefilet paru dans Le Mercure de France à la suite d’une représentation de la pièce – qui sera d’ailleurs jouée jusqu’en 1779 – où le commentateur qualifie l’apparition du tableau de Greuze de « pièce de résistance » ; de même, elle rapporte les mots que Charles-Simon Favart (1710-1792) écrit au Conte Giacommo Durazzo (1717-1794) et selon lesquels le dévoilement de la toile mise en scène « enlève tous les applaudissements ».

l'historienne du théâtre Kirsten Gram Holmström (1967 : 217) considère cette reprise du tableau de Greuze comme la toute première occurrence d'un tableau « mis en action » au théâtre dont on a pu trouver la trace.

Mais l'historienne affirme n'avoir pu retrouver dans les archives qu'un seul autre de ces « tableaux fugitifs » au théâtre parisien – le second étant dans *Les Sabines*, un vaudeville montré à l'Opéra-Comique en 1800. Elle précise toutefois que la peintre Louise-Élizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), dans ses mémoires, en mentionne quelques-uns vus par elle qui auraient été basés sur ses propres toiles. Holmström n'écarte pas non plus la possibilité qu'il y en ait eu dont il n'y a aucune trace écrite, dans la mesure où il s'agissait d'un procédé relevant presque exclusivement de ce que nous appelons aujourd'hui la *mise en scène*. Dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Pierre Frantz (1998) parvient, quant à lui, à en retracer plusieurs, dont il découvre principalement les traces dans les didascalies⁴¹, mais aussi dans divers types de témoignages – correspondances et mémoires d'auteurs du théâtre, critiques journalistiques et textes théoriques aux idées dramaturgiques réformatrices. La différence entre les résultats d'études des deux historiens s'explique probablement par le fait que Frantz, au contraire d'Holmström, n'a pas recherché de « tableaux fugitifs » qui aient été des tableaux vivants *stricto sensu* – c'est-à-dire une stricte imitation d'œuvres de la peinture – réalisés pendant une pièce. Frantz adopte une définition des « tableaux » plus ouverte et davantage en accord avec les conceptions esthétiques de cette nouvelle dramaturgie⁴². À notre avis, l'ouvrage de Frantz livre la genèse des tableaux vivants de manière plus nette et cohérente que ne le fait celui d'Holmström (paru trente ans auparavant),

⁴¹ Vers la fin du siècle, les didascalies prolifèrent comme jamais cela n'avait été vu auparavant, dans le théâtre classique. Celles-ci prennent dans le texte une place importante, car non seulement elles s'étendent parfois sur plusieurs pages, mais leur statut, en regard des dialogues, par exemple, est différent puisqu'elles sont porteuses du discours avoué de l'auteur et ce, malgré que leur autorité auctorielle soit plutôt faible. Les auteurs justifient ces indications surtout par le détour pictural et le rôle joué par la pantomime dans le sens du texte. (Frantz 1998 : 44-45)

⁴² Ce point de vue adopté par Frantz, Carole Halimi (2011 : 26-29) en reconnaît l'adoption par différents dictionnaires historiques et esthétiques dans lesquels elle recense les définitions des termes « tableau » et « tableau vivant ». Par exemple, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin (1998), seul le premier terme est présent et renvoie à un procédé de mise en scène qui fige l'action et est inséré en fin de scène ou d'acte, et ceci, très couramment dans le mélodrame ; dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrick Pavis (1996), les deux termes sont différenciés, le premier, également considéré comme un procédé scénographique, voit dans ce cas son invention attribuée à Diderot, le second a davantage une définition transhistorique – selon l'auteur de l'article sa généalogie remonterait au Moyen Âge et à la Renaissance –, mais c'est encore à Diderot qu'on reconnaît le mérite de l'avoir théorisé.

dans la mesure où il permet d'envisager avec plus d'acuité toute l'ampleur de la référence picturale dans le théâtre des Lumières.

Ainsi, dans la réalité, bien peu des « tableaux » aperçus sur les planches durant cette période ne reprenaient de façon stricte des œuvres spécifiques de la peinture, et ce, même si l'on ne peut ignorer l'influence de certains peintres « favoris » des metteurs en scène (pour la plupart ceux que louangeait Diderot dans ses salons), dont Jean-Baptiste Greuze, Jean Siméon Chardin (1699-1779) et Jacques-Louis David (1748-1825). Mais pour la majorité, les « tableaux fugitifs » ne faisaient que s'inspirer seulement de ces toiles, glanant çà et là des compositions ; des gestes dont on jugeait le caractère dramatique exemplaire ; des *topoi* de l'iconographie religieuse que l'on laïcisait.

1.1.2 « Tableau-stase » et « tableau-comble »

Selon Halimi, la mise en action de *L'Accordée du village* ne ferait que confirmer la donnée performative que ce tableau comprenait déjà. Il semblerait en effet que les œuvres ayant un fort potentiel de performativité se prêtent particulièrement bien à une transposition sous la forme d'un « tableau fugitif ». C'est que cette première modalité de tableau vivant se nourrit en quelque sorte du « moment fertile », traduisant cette temporalité singulière du tableau en l'incluant dans une narration. En ce sens, le tableau dramatique a une fonction suspensive : il concentre la représentation en soulignant les points cruciaux. D'après les analyses que fait Pierre Frantz de quelques pièces théâtrales appartenant à différents genres où des tableaux sont inscrits dans le texte par les didascalies⁴³, il est possible de différencier deux types de tableaux dramatiques ou fugitifs : le « tableau-stase » et le « tableau-comble ». Leur différence se fonde d'abord sur la manière syntagmatique avec laquelle chacun s'insère dans la pièce, puis sur l'énergie dramatique que cela leur confère. Inséré le plus souvent au début d'un drame ou au début d'un acte, le tableau-stase présente en pantomime les personnages de manière à ce que le spectateur puisse puiser visuellement le plus d'informations possible sur le contexte narratif avant que l'action ne débute réellement. L'action dramatique vient alors perturber les

⁴³ Il s'agit du *Fils naturel* et du *Père de famille* (des drames bourgeois) de Diderot ; du *Château des Apennins* (un drame), de *Victor ou l'enfant de la forêt* (un mélodrame), *Pizarre ou la conquête du Peru* (un mélodrame) et de *Rosa ou l'hermitage du torrent* (un drame) de Pixérécourt ; ainsi que de *l'Eugénie* (un drame) et du *Mariage de Figaro* (une comédie) de Beaumarchais.

activités, souvent simples et quotidiennes des personnages, et faire contraste avec celles-ci. Ce type de tableau suggère un temps et un espace qui déborde le tableau, mais qui s'inscrivent, en tant qu'effets, à l'intérieur même de celui-ci. Totalement silencieux, les acteurs bougent néanmoins de façon ténue. Les apparences sont le plus souvent celles d'une scène de genre où le temps serait étiré, comme pour mieux stimuler l'imaginaire du spectateur. L'utilisation de ce procédé permet de faire l'économie de certaines des mises en place traditionnelles de l'intrigue et de commencer la pièce presque déjà dans l'action. Le tableau-comble, quant à lui, se concentre autour d'une intensité émotive cumulée tout au long de la pièce ou d'un acte. Les personnages se regroupent autour d'une pantomime centrale qui montre, dans la fixité, un grand moment d'agitation pathétique. Il intervient le plus souvent pour arrêter un geste décisif, soit un peu avant ou peu après son exécution, comme pour prolonger ce dernier de manière imaginaire ou symbolique. Ce type de tableau ne se construit pas tellement en opposition au coup de théâtre, mais vient en remplacement de celui-ci. Au contraire du tableau-stase, le tableau-comble a peu à faire avec l'illusion mimétique, mais donne plutôt à voir ce qui autrement serait resté invisible, « il donne au réel de la scène les couleurs du fantasme ou de l'icône » (Frantz 1998 : 182).

1.1.3 La « temporalité du tableau »⁴⁴

Selon Walter Moser aussi rigides qu'elles puissent paraître, les lois dégagées par Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) dans son traité *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, ont tout de même le bénéfice d'attirer notre attention sur des zones grises, sur des cas de transgression de la loi à partir desquels certains procédés esthétiques peuvent être isolés (Lessing 1984 [1766], cité par Moser 2011 : 70-71). La « transgression » qui

⁴⁴ La *temporalité du tableau vivant* est une expression, utilisée par Halimi, voulant refléter la complexité des transactions en action dans le dispositif – du moment fertile dont il se nourrit, aux procédés qui lui permettent de faire transiter une image par le vivant –, en prenant également en compte la question de la durée et de l'éphémérité de la représentation. Dans la dernière partie de ce chapitre, l'exemple de la remédiation photographique du tableau vivant nous permettra d'observer comment l'image fixe arrive à gérer l'excès de temporalité du tableau vivant, par une temporalité suspensive créant une tension autour de la fixité. Notre deuxième chapitre sera l'occasion d'explorer les solutions plastiques adoptées par Gagnon pour faire du tableau vivant une image en mouvement, une matière filmique à partir de cette unité fixe basée sur la pose et l'immobilité.

importe le plus lorsqu'il est question de l'interartialité du tableau vivant concerne ce que Lessing appelle le « moment fertile ».

Rappelons que d'après sa définition néoclassique, le tableau puise une grande partie de sa valeur esthétique du fait qu'il fonctionne à partir de ce principe du « moment fertile ». L'unité picturale, nous l'avons dit en introduction, repose sur cette idée. Puisque c'est à partir de ce moment choisi dans l'action du tableau que tous les éléments de la représentation seront déterminés, ce choix est décisif. Il doit donc être basé sur le potentiel transcendant du moment choisi en question, car c'est ce qui rend possible en fin de compte la lisibilité de l'œuvre. Ainsi, en cherchant à transcender la contrainte médiale voulant qu'en peinture, puisque ce n'est pas un « art du temps », on ne puisse représenter qu'un moment unique dans l'action, le peintre montrera un instant fertile, c'est-à-dire un instant ayant le potentiel d'être étendu dans le temps par l'imagination du spectateur afin que ce dernier y « reconstitue » en quelque sorte l'action.

Cette transgression constitutive du « tableau » visant à transcender les contraintes du soubassement médial – que la peinture, comme chaque art, a en propre – attire notre attention sur les stratégies qui permettront sa traduction dans le cadre de la remédiation de la peinture. Lorsque sont remédiés des tableaux – créés donc dans un « art de l'espace », avec les contraintes que cela implique – dans un cadre médial différent, soumis aussi aux contraintes qui affectent les « arts du temps », comment ménage-t-on cette transgression? En observant l'histoire du tableau vivant, il est possible de constater que ses paramètres formels évoluent au rythme des relations interartiales qui le mobilisent – ou qui mobilisent, à travers lui, la peinture. Si le silence et l'immobilité sont certes des caractéristiques qui appartiennent au tableau vivant traditionnel, celles-ci sont bien loin d'être fixes. « Tableaux fugitifs », « tableaux arrangés », tableaux vivants littéraires, photographiés, photographiques et vidéographiques ne remédient pas la peinture et le tableau vivant de la même manière, non plus qu'ils ne gèrent la traduction de la temporalité particulière du tableau. Au théâtre, le tableau-stase et le tableau-comble sont chacun des modalités de traduction de cette temporalité du tableau.

1.1.3.1 À la frontière entre *art de l'espace* et *art du temps*

Dans la tradition de l'interartialité, la relation qui lie la peinture à la littérature est sans conteste celle ayant monopolisé le plus longtemps les débats esthétiques. Trois principaux *topoi* informent principalement les relations entre « les arts de l'image » et « les arts de la parole ». La célèbre proposition de Simonide, rapportée par Plutarque, selon laquelle *la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante*, ainsi que le *Paragone* de la Renaissance sont deux *topoi* qui encouragent une inspiration mutuelle entre les deux arts. Tiré de l'*Art poétique* (vers 14 av. J.-C.) d'Horace, *l'ut pictura poesis* – traduit en français par « la poésie est comme une peinture »⁴⁵ – est souvent utilisé pour énoncer une similarité entre la peinture et la poésie, mais sert surtout, à partir du 16^e siècle et jusqu'au 18^e siècle, de fondement aux discours théoriques qui souhaitaient élever le statut de la peinture à celui des arts libéraux.

Ces différentes comparaisons peinture-poésie sont toujours faites sur la base de ce qu'on considère être leur appartenance esthétique commune, à savoir ici la *mimèsis*. Peinture et poésie entretiennent ce qu'on peut qualifier de lien de « sororité » : l'imitation de la nature et de sa beauté est le *tertium comparationis* à partir duquel on les considère. Les arts entretenant un tel rapport sont appelés *sister arts* (cf. Hagstrum 1958, cité par Moser 2007 ; et les écrits de Humphry Repton (1752-1818) sur l'art des jardins et le pittoresque). Un peu comme dans la remédiation où les médiums impliqués peuvent entretenir des rapports de pouvoir variés (hommage, rivalité, coopération), les relations interartiales peuvent être de différents types. Il peut y avoir une relation d'égalité-réciprocité, permettant des échanges libres et éclairants entre eux, ou encore une relation de domination, alors qu'un art est érigé en modèle de l'autre (Moser 2007 : 70-71). Selon Pierre Frantz (1998 : 4), non seulement la nouvelle dramaturgie prônée par Diderot « nous conduit à nous interroger sur la rencontre réelle de deux arts », mais les « tableaux fugitifs » chargent d'un poids nouveau le sens de *l'ut pictura poesis*. Le théâtre diderotien *se fait peinture* afin d'être plus « réussi », et cela, dans une actualisation presque littérale de l'énoncé d'Horace.

⁴⁵ Cette traduction se base sur la traduction française de l'ouvrage que Rensselaer W. Lee consacre à cette interartialité particulière (cf. Lee 1991, cité par Moser 2007).

C'est à l'intérieur de ce terrain interartiel, et en objection au *topos* horacien, que l'Allemand Gottfried Lessing souhaitait venir mettre de l'ordre avec la législation des arts qu'établissait une fois pour toutes son traité du Laocoon. En définissant d'une manière aussi nette les frontières entre les *arts du temps* et les *arts de l'espace*, Lessing scellait pour ainsi dire leur relation en un paradigme dichotomique⁴⁶. Toutefois, dès sa parution en 1766, le traité du Laocoon s'attaque à ce qui est depuis longtemps déjà un lieu commun des écrits dans le domaine de l'esthétique. La réforme néoclassique du théâtre portée par les nouvelles conceptions dramatisantes de Diderot s'inscrit en faux par rapport à la classification traditionnelle du théâtre dans le champ de l'interartialité. Graphocentrique, la tradition classique du théâtre accordait au texte dramatique la préséance sur le jeu, en conséquence de quoi le théâtre était rangé parmi les *arts du temps* (ou *de la parole*), aux côtés de la littérature et de la poésie. Mais les réformateurs, puisqu'ils croient en la légitimité esthétique de la comparaison peinture-poésie, prônent, tant sur le plan de la théorie que dans la pratique, un nouvel équilibre entre ce qui relève de l'écriture et ce qui relève du visuel (comme les décors, l'architecture des théâtres, les costumes et les éléments de la mise en scène, dont le geste, les déplacements et la pantomime). Ce désir d'équilibre est, en somme, infiniment pragmatique : les « tableaux » répondent à un ensemble d'exigences visuelles qui sont fixées en fonction du spectateur, dans un souci de restituer le texte dramatique de la manière qui soit la plus proche possible de la *vérité*.

1.1.3.2 La valeur de vérité du pictural

La conception dramatisante de l'art soutenue par Diderot et les principaux acteurs de la critique d'art « anti-rococo » n'est pas autre chose qu'un plaidoyer en faveur du naturel et de la vérité en art. Dans l'espoir que s'opère un « redressement » qui contrebalancerait le mouvement de « déchéance » qu'avait connu la peinture dans le moment précédent, on en appelle à l'actualisation de la mission morale de l'art, laquelle mission réclame, pour être atteinte, l'obtention d'intenses effets dramatiques. Les auteurs qui ont traité de la notion de tableau chez Diderot – pensons à Frantz, à Holmström, à Halimi, mais aussi à Michael Fried –

⁴⁶ Paradigme dichotomique dont le modernisme greenbergien, bien sûr, se nourrira plus tard pour justifier l'autonomisation de la peinture selon sa vision téléologique.

s'entendent pour expliquer cet intérêt théorique et esthétique de l'auteur, par la valeur de vérité qu'il reconnaissait tout particulièrement à la peinture. Paradoxalement donc, le tableau de peinture, forme artificielle et composée, tire son effet de vérité précisément de cette composition sur laquelle il repose. Le principe d'unité à partir duquel il est construit en fait un tout harmonique ; parce qu'elle garantit en quelque sorte l'intelligibilité de la représentation, la subordination des parties au tout est ce qui rend possible l'atteinte d'une plus grande expressivité dramatique. Non seulement Diderot et la majorité des auteurs de l'époque néoclassique reconnaissent-ils à l'art de peindre un grand potentiel expressif, mais ils sont aussi fortement convaincus qu'en art, l'effet dramatique est mieux réussi et plus intense si celui-ci est plus pictural ; c'est la force pragmatique du tableau de peinture qui l'impose en tant que forme exemplaire.

L'émergence d'une telle reconnaissance esthétique pour le tableau résulte, selon Frantz encore, d'une transformation de la pensée esthétique selon laquelle le naturel et la vérité seraient désormais liés à une esthétique *des effets*. Fondée dans l'expérience sensible, cette esthétique échappe à l'autorité du texte et engage l'entendement par le biais du corps et de l'imaginaire du spectateur.

1.1.3.3 Les Réflexions de l'Abbé Dubos sur la rhétorique du geste

Les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) de l'Abbé Dubos (1670-1742) ont grandement alimenté les changements survenus dans la pensée esthétique dont découle cette dite réforme. Les lectures qu'y propose son auteur de *Institution oratoire* du rhéteur Quintilien (1^{er} siècle après J.-C.) et de *De oratore* (55 avant J.-C.) de Cicéron sont en effet nouvelles. Moins serviles que celles qu'on en faisait normalement depuis le 17^e siècle, elles ont le mérite de passer outre les conventions du classicisme pour ainsi cerner d'une manière tout particulièrement éclairée les caractéristiques du théâtre antique (Holmström 1967 : 16). C'est très probablement en vertu de sa croyance personnelle dans l'idée que le dessein de l'art était le soulèvement des passions que l'Abbé Dubos a accordé une place aussi importante à l'intérêt de ces auteurs pour l'expression des émotions (Holmström 1967 : 20). Inspiré surtout par les propos de Cicéron sur l'importance du geste pour soutenir le discours, Dubos fera dans ses écrits esthétiques un plaidoyer enflammé en faveur d'un retour de la pantomime antique. À

son avis, il était tout à fait possible au théâtre de jouer plusieurs scènes sans qu'aucune parole ne soit prononcée. Spécifions toutefois que l'Abbé Dubos, malgré les quelques critiques qu'il adresse au théâtre de son temps, n'est pas à compter parmi les réformateurs, mais uniquement en tant qu'influence pour ceux-là, bien que cela n'ait été parfois que de façon implicite.⁴⁷

Sensualisme et tableau diderotien

Cette « méfiance religieuse et métaphysique » de la vue, provoquée par le sensualisme qu'on lui attribue, induit une valorisation de la forme écrite au détriment du spectacle qui perdurera pendant des siècles et dominera dans les poétiques du classicisme (Frantz 1998 : 14 ; 17). Elle coïncide d'ailleurs avec la conception aristotélicienne de la tragédie qui défend le rôle primordial du texte poétique, en regard de celui tenu par la mise en scène, dans l'obtention d'un effet tragique qui soit « proprement artistique » (Frantz 1998 : 17). C'est précisément ce que fera basculer les *Réflexions* de Dubos et ce qui sonnera le début de l'évolution théorique et critique poursuivie par Diderot et ses contemporains. Lorsque Dubos écrit : « Une tragédie qu'on entend réciter sur le théâtre fait son effet à l'aide des yeux », il s'éloigne de l'aristotélisme des classiques, car il dit plutôt la primauté du théâtre joué. Ainsi, le théâtre joué n'a pas pour seule ressemblance avec la peinture celle de fonctionner par *mimésis*, mais bien aussi de fonctionner au moyen de « signes naturels », au contraire de la poésie écrite et de l'hypotypose. D'ailleurs, si hypotypose et tableau sont des notions effectivement apparentées, elles n'en sont pas moins différentes, puisque le tableau découle d'une nette déférence pour ce qui relève du sensible. Les théories de Diderot et les écrits critiques de la réforme ont donc pour effet de « déporter la tradition esthétique de sa tradition logocentrique, [et de la] pervertir en la saisissant d'une sensualité sans hiérarchie » (Frantz 1998 : 30). Pour Diderot et les autres réformateurs, théâtre joué et tableau peint parlent au cœur directement par

⁴⁷ L'influence de la rhétorique classique dans l'élaboration d'une critique en faveur d'un renouveau pour le théâtre n'est pas négligeable. D'ailleurs, Pierre Frantz retrace dans la figure rhétorique de l'hypotypose l'embryon de la notion de tableau telle qu'elle sera plus tard utilisée par Diderot. Il rappelle, en citant Jaucourt dans l'*Encyclopédie*, les paroles de Quintilien à propos du pouvoir de cette figure sur l'émotion du spectateur : « L'hypotypose [...] peint l'image des choses dont on parle avec des couleurs si vives, qu'on croit les voir de ses propres yeux et non seulement en entendre le récit » (Frantz 1998 : 13). Cependant, quoique les rhéteurs comme Quintilien et Cicéron affirment la puissance de l'hypotypose, ils demeurent relativement persuadés que sa force d'authenticité doit naître dans la langue, dans le discours, et non dans le voir. Aussi, l'idée d'une généalogie de la notion de tableau dans cette figure rhétorique est discutable ; nous avancerons que, peut-être, la relation qui les unit relève davantage d'une symétrie des effets, car, alors que l'une *fait image* par le langage, l'autre rend intelligible l'Idée au moyen de l'image.

les yeux. Si en regard de la législation de Lessing la poésie est un art du temps, le théâtre pris dans sa spécificité – c'est-à-dire celle d'être un texte mis en action – serait un art de l'espace au même titre que la peinture. Pour Pierre Frantz, la métaphore du tableau au théâtre faite par Dubos, et par Diderot après lui, « conduit à un détour d'un art de l'image à un autre art de l'image » et a permis « une réelle prise en compte des moyens de la représentation » (Frantz 1998 : 23). Une des forces du tableau au théâtre tiendrait dans le fait qu'il permet d'offrir en quelque sorte la représentation en fétiche⁴⁸, ce qu'une approche par la théorie de la remédiation permet de concevoir avec plus de facilité. En se rencontrant à l'intérieur des « tableaux fugitifs », peinture et théâtre s'éclairent mutuellement, laissant paraître les points communs et les dissemblances de leur soubassement médial respectif.

Geste peint, geste joué

Ne privilégiant plus la parole et l'écriture sur les autres signes purement visuels, Diderot octroie au geste un statut renouvelé. Il situe le geste en tant que le signe naturel que peinture et théâtre auraient en commun, et c'est en vertu de ce trait commun que Diderot peut soutenir la pertinence d'une circularité esthétique entre les deux arts et même affirmer comme étant nécessaire que les acteurs aient des connaissances en peinture et que les peintres étudient la physionomie en observant les acteurs dramatiques (Halimi 2011 : 79). Dans ses textes consacrés à la théorie théâtrale, de même que dans ceux portant uniquement sur la peinture, Diderot paraît avoir développé une méthode critique travaillant à partir de *l'ut pictura poesis* et par laquelle il propose d'évaluer les œuvres appartenant à l'un des deux arts par les caractéristiques de l'autre. Par exemple, dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, l'auteur relate l'expérience qu'il fait souvent au théâtre pour juger de la qualité de la production : afin d'examiner la justesse des mouvements et gestes des acteurs, il se bouche les oreilles et regarde la pièce ainsi, sans entendre, jusqu'à ce que ce qu'il voit le fasse douter de ce dont il se rappelle du texte. Diderot regarde la pièce comme s'il s'agissait d'un tableau, fixant toute son attention sur le naturel des gestes. De même, lorsqu'il rédige le commentaire sur la toile de

⁴⁸ Dans sa thèse, Carole Halimi (2011 : 78) développe plus avant cette idée de la fétichisation de la représentation au moyen du tableau, dont elle fait d'ailleurs remarquer la présence dans l'analyse de Pierre Frantz.

Greuze dans son Salon de 1761, il ne peut s'empêcher de mettre des mots dans la bouche des personnages, de faire parler la peinture comme si, ainsi que le remarque fort précisément Carole Halimi (2011 : 73), ce tableau était déjà vivant pour lui...

1.2 « La constitution » et la remédiation littéraire du tableau vivant

On compte à partir du 19^e siècle plusieurs exemples d'œuvres littéraires où il est question de tableaux vivants. Quatre romans ont été davantage analysés au regard de cette question dans la littérature secondaire. Paru dans sa version originale allemande en 1809 et traduit en français l'année suivante, *Les Affinités Électives* (*Die Wahlverwandtschaften*) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) est le tout premier à décrire des spectacles de tableaux vivants. La nouvelle de Théophile Gautier (1811-1872) *La Toison d'or*, parue en feuilleton à partir de 1838, contient quant à elle la première occurrence dans un texte de langue française de l'expression « tableau vivant »⁴⁹. Il faudra ensuite attendre jusqu'en 1871 pour qu'Émile Zola (1840-1902) en traite de nouveau dans *La Curée*, deuxième volume des Rougon-Macquart. Enfin, *The House of Mirth* de l'américaine Édith Wharton paraît en 1905 et sera publié en français trois ans plus tard sous le titre *Chez les heureux du monde*. À l'image de la pratique diffuse qu'ils décrivent, ces ouvrages, écrits sur une période de près d'un siècle, sont le fruit d'écrivains appartenant à différentes traditions nationales dispersées entre deux continents. Depuis qu'on a vu ce premier tableau fugitif basé sur la toile de Greuze en 1761, les tableaux dramatiques sont vite devenus des lieux communs de la mise en scène. Appréciés des gens du public, ils inspireront ces derniers à se l'approprier pour de nouveaux usages, à l'extérieur des théâtres. Déjà, dès les dernières décennies du 18^e siècle, le tableau vivant est un divertissement mondain très apprécié et, quoiqu'au début il a été surtout répandu dans les milieux aristocratiques, il gagnera en audience au cours du siècle suivant auprès des bourgeois d'abord, puis parmi les couches populaires et cela, un peu partout à travers l'Europe et jusqu'aux États-Unis, nouvellement constitués. Cependant, pour Carole Halimi (2011 : 148),

⁴⁹ Quoique Balzac avait utilisé le terme quelques années auparavant dans *La Vendetta* (1830), il s'agissait alors d'un usage métaphorique, d'une manière pour le personnage principal de décrire l'homme à qui elle portait des sentiments amoureux ; et non pas de désigner, au sens strict du terme, un divertissement basé sur l'imitation d'une œuvre d'art connue (Vouilloux 2002 : 24-25).

« quel que soit le lieu géographique, les tableaux vivants acquièrent une réputation ambiguë au XIXe siècle, et les citer dans les ouvrages de fiction revient souvent à faire la critique des milieux dans lesquels ils se tiennent ».

C'est donc dire que lorsque la remédiation du tableau vivant dans la littérature advient, ça n'est pas seulement le tableau qui *travaille* la littérature comme précédemment le théâtre, mais bien le tableau vivant, compris au sens strict du divertissement déjà constitué comme tel par la pratique populaire. Ainsi, aborder d'abord la constitution du tableau vivant en tant que pratique autonome, à l'extérieur du champ de l'art – à un moment dans l'histoire de cette forme où se fixent ses caractéristiques dites « traditionnelles » – sera pour nous un premier pas. Pour ce faire, nous discuterons brièvement de l'« invention » du tableau vivant comme divertissement de « bon goût », d'abord, et comme divertissement populaire, ensuite. De cette manière, nous espérons circonscrire le tableau vivant en tant que dispositif et peut-être clarifier, par la suite, la fonction et les effets de son déplacement dans les œuvres littéraires.

1.2.1 « L'invention » : Les *Affinités Électives* et les « tableaux arrangés »

Nous l'avons dit, avant de figurer dans la littérature, le tableau vivant se constitue par la pratique en tant que divertissement populaire. De ce fait, il apparaît abusif d'affirmer que le tableau vivant est une création de la littérature, ainsi que le faisait le théoricien du théâtre Karl August Böttiger (1760-1835). D'après lui, en effet, c'est Goethe qui, dans *Les Affinités électives*, en serait l'« inventeur » (Holmström 1967 : 216). Pourtant, des témoignages attestent de l'existence des tableaux vivants à l'extérieur des théâtres aussi tôt qu'en 1765. En effet, cette même année, dans la *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (en marge du *Salon* de Diderot donc) Friedrich Melchior Grimm (1723-1807) témoigne de ce qu'il a quelques fois vu « des sociétés choisies » s'amuser à imiter des compositions de tableaux connues avec des figures vivantes. Il explique comment l'on procédait alors :

On établit d'abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris les habits il cherche à en imiter l'attitude et l'expression. Lorsque toute la scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l'ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé, on appelle les spectateurs qui disent leur avis sur la manière dont le tableau est exécuté. Je crois cet amusement très propre à former le goût, surtout de la jeunesse, et à lui apprendre à saisir les nuances les plus délicates de toutes sortes de

caractères et de passions (Grimm 1765, cité par Fried 2010 : 220 ; Halimi 2011 : 103 ; Vouilloux 2002 : 20-21).

Les tableaux vivants ainsi présentés ont déjà, en très grande partie, l'aspect des spectacles qui tourneront dans les rues et les théâtres à Paris et à Londres, entre autres, autour de 1850. De grands soins sont apportés au décor, aux costumes et à l'éclairage, de façon à les rendre les plus près possible de l'original ; de fait, même si Grimm leur attribue un certain potentiel éducatif, l'imitation est pour ce type de production une fin en soi. Ces tableaux vivants, souvent présentés les uns à la suite des autres, s'adressent de manière quasi exclusive à la capacité des spectateurs à les reconnaître et à apprécier leur degré de ressemblance avec les images qu'ils imitent.

Goethe, le supposé « inventeur » – qui n'a probablement pas eu l'occasion d'assister à un spectacle de tableaux vivants de ce type lors de son seul et unique passage en territoire français – en aurait vu de semblables lors de son séjour en Italie. Les tableaux qu'on y jouait, toutefois, se basaient sur des épisodes tirés de l'histoire ou de la littérature, sans citer d'œuvres précises. On sait aussi qu'alors que l'auteur est logé chez Sir William Hamilton à Naples, il entend parler par ce dernier d'une performance en particulier donnée par Emma Hart, la future Lady Hamilton, où la belle, exceptionnellement, avait utilisé un dispositif (dont on pense savoir) qu'elle n'utilisera plus par la suite. À cette occasion, elle avait réalisé ses « attitudes », qu'elle voulait inspirées de peintures pompéiennes, à l'intérieur d'un large cadre doré. Attaché à une boîte dont les parois internes étaient couvertes de rideaux noirs, le cadre avait pour effet de découper pour elle un espace de représentation – ce dispositif est d'ailleurs appelé *picture box* par Holmström⁵⁰. Selon l'historienne, ce sont, en fait, ces deux types de performance qui auraient inspiré à Goethe les tableaux vivants des *Affinités électives* – l'auteur les compare d'ailleurs de manière explicite dans son journal (sur les soirées napolitaines et les sources d'inspirations de Goethe pour ses tableaux vivants, cf. Holmström 1967 : 209 ; 214).

Alors, il convient de nous demander quelle est donc l'origine des tableaux vivants des soirées napolitaines mentionnées plus haut – outre la simple contagion des mœurs qui existait au sein des milieux mondains en Europe à l'époque. Il semble que la référence incontournable

⁵⁰ Sur Emma Hamilton, cf. Ersy Contogouris (2015). *Emma Hamilton, a Model of Agency in Late Eighteenth-Century Europe*, Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

en ce domaine soit les « tableaux arrangés » par Madame de Genlis (1746-1830), dont ils sont vraisemblablement une importation (Holmström 1967 : 217). De nombreux aristocrates français ont décrit dans leur correspondance ou leurs mémoires cet « exercice » développé par Félicité de Genlis et destiné à l'éducation des enfants du duc d'Orléans dont elle avait la charge en sa qualité de gouvernante. Dans un théâtre portatif, les enfants devaient exécuter des tableaux à partir de sujets donnés, historiques, bibliques ou mythologiques. Il ne s'agissait pas de copier des tableaux spécifiques, mais bien de s'inspirer de la tradition iconographique pour en inventer de nouveaux. « Arrangés » à l'abri du regard des spectateurs, les tableaux étaient dévoilés par un lever de rideau, et les enfants qui n'y participaient pas devaient tenter d'en deviner les sujets. Résultat d'un jeu d'imitation et d'identification découlant avant tout d'une improvisation, ces tableaux étaient, en somme, créés directement avec le « matériel vivant ». Décors et costumes étaient génériques puisqu'encore une fois, ça n'était en aucun cas l'imitation littérale qui était visée, mais plutôt la possibilité d'engager une réflexion à partir des épisodes représentés.

On attribue aux « tableaux arrangés » par Madame de Genlis une grande incidence sur la pratique des tableaux vivants dans les cours royales d'Europe. Charmés par l'édification que procurait un tel exercice, amateurs, connaisseurs et artistes s'y adonnaient avec plaisir. L'historienne Kirsten Gram Holmström considère également la peintre Élisabeth Vigée-Lebrun comme responsable de la diffusion de la pratique en Russie et dans les sociétés aristocratiques voisines. À partir de 1810, Goethe lui-même organise à Weimar, à Vienne, puis plus tard en Prusse, des galas qui mélangent la pantomime, le ballet, la récitation et les tableaux vivants ; Aloys Hirt (1759-1837) compose également de semblables soirées à la cour de Berlin. La proximité de Madame de Genlis et de Vigée-Lebrun avec le milieu du théâtre professionnel français expliquerait la propension des deux femmes à « arranger » des tableaux à des fins de divertissement. De l'avis d'Holmström, ce serait une influence directe des « tableaux fugitifs » issus des conceptions diderotiennes. Enfin, pour en revenir à la supposée invention des tableaux par Goethe, le mérite des *Affinités électives* aurait plutôt été, toujours d'après Holmström, d'avoir contribué à propager le désir de copier des tableaux de manière plus convaincante. Néanmoins, s'il est vrai qu'avant la parution du roman de Goethe, beaucoup de ce qui se faisait sous cette dénomination accordait (en regard de ce qui se fera vers le milieu du 19^e siècle) peu d'importance à la précision de la reproduction, le témoignage

de Grimm contredit cette idée. Halimi, quant à elle, accorde surtout à Goethe le mérite d'avoir accrédité les tableaux vivants comme un divertissement de « bon goût », une idée avec laquelle nous sommes en accord. En ce qui concerne notre travail, nous nous baserons sur les observations exposées par Iain Pears (1988) dans *The Discovery of Painting : The Growth of Interest in the Arts in England (1680-1768)* afin d'ajouter à cette dernière idée quelques précisions et soutiendrons que le succès des tableaux vivants comme divertissement mondain est aussi fonction d'une reconnaissance nouvellement acquise pour la peinture.

1.2.2 D'un passe-temps de « bon goût » à un divertissement populaire

L'intérêt suscité par les tableaux vivants auprès des élites politique et culturelle européennes s'avère avant tout fondé sur l'idée qu'il s'agit d'un passe-temps raffiné. Cet intérêt doit impérativement être mis en relation avec l'enthousiasme grandissant à partir du 18^e siècle pour la peinture, devenu le médium artistique dominant. La « réforme du goût » initiée en Europe par les Lumières soutient que la peinture possède une valeur particulière, une valeur qui n'est pas sans entretenir d'étroits liens avec les questions de morale, de même qu'avec ce qui touche les notions de nature et de beauté. On percevait le Beau comme une qualité existant dans l'absolu et l'idée de l'existence d'un goût sans faille, toujours capable de le discerner, n'était jamais remise en cause. Le débat autour de la définition du Goût voulait fixer un cadre conceptuel permettant la compréhension du rôle de l'art dans la société. Pears résume la situation en écrivant qu'à cette époque, le rôle de la peinture passe de celui de servir Dieu à celui de servir la société. En Angleterre⁵¹, par exemple, la montée d'une vision commune et unifiée au sein de l'élite sociale amplifie le sentiment de celle-ci de devoir « veiller » sur la peinture – faisant dire à Pears que pour eux, la peinture prend tous les aspects de ce qu'il qualifie de « fétiche intellectuel ».

Dans le discours critique, le « bon goût » devient donc la capacité de l'individu raffiné qui arrive à déceler dans l'art et dans la nature des qualités particulières. Ainsi, à partir du milieu

⁵¹ Divers facteurs contribuent à faire de l'Angleterre de cette époque un lieu privilégié pour la peinture – nous pensons, entre autres, à des changements importants survenus dans la situation démographique et économique du pays, aux modifications radicales des lois sur l'importation des tableaux venues modifier le marché de l'art à partir 1680, ainsi qu'à une évolution remarquable du statut des peintres. L'absence d'intérêt quasi totale des Anglais pour la peinture s'en trouve transformé en un enthousiasme qu'on pourrait dire propre à celui des collectionneurs les plus extravagants (cf. Pears 1988).

du 18^e siècle, le développement des collections privées de tableaux devient un moyen de montrer que l'on possède les qualités qui sont celles d'un « vrai » *gentleman*, c'est-à-dire que l'on est non seulement « bien portant », mais sophistiqué. Mais le collectionnement n'est pas non plus réservé aux gens très riches ; beaucoup, même parmi les rangs médians de la société, sont prêts à payer pour posséder des images, qu'il s'agisse de gravures ou de copies de mauvaise qualité d'œuvres célèbres. En somme, la peinture est envisagée comme un faire-valoir de la « valeur » d'un individu et sert, dans certains cas, l'avancement social du collectionneur. Et, bien que les gens soient encouragés à exprimer leurs préférences personnelles à travers le processus de sélection et d'acquisition des œuvres, cela n'est vrai que dans la mesure où ces choix sont faits dans la conformité. Conséquemment, les œuvres dont les images circulent le plus parmi ces collections forment une sorte de répertoire partagé, particulièrement susceptible d'être reprises sous la forme de tableaux vivants. En effet, un tel type de passe-temps, qui se base sur la reconnaissance des œuvres imitées, ne peut fonctionner qu'auprès d'un public qui partage de manière large une même connaissance relative de la peinture et des œuvres ; pour cette raison, l'attention populaire acquise par les tableaux vivants n'aurait pu être la même sans que la peinture ne soit passée par ce processus de légitimation sociale.

Dans son enthousiasme à imiter l'aristocratie, la bourgeoisie adopte comme divertissement de choix les spectacles de tableaux vivants et ceux-ci se répandent partout en Europe à partir du milieu du 19^e siècle. En 1846 à Paris, le théâtre de la Porte Saint-Martin accueille une production élaborée par les frères Cogniard (Théodore (1806-1872) et Hippolyte (1807-1882)) dont Victor Hugo (1802-1885), Gérard de Nerval (1808-1855) et Théophile Gautier témoigneront et qui rencontrera un vif succès. Intitulé *Les Tableaux Vivants*, le spectacle met en scène une troupe anglaise réalisant des reproductions de tableaux connus sur un plateau rotatif (activé par une personne cachée dessous), permettant au public d'admirer les postures sous tous les angles et donnant un rendu sculptural à la représentation. On sait que la durée des poses était d'environ quinze minutes, ce qui équivalait à peu près à une rotation du plateau, et que chacune des transitions entre les tableaux était négociée devant public à l'aide d'une courte chorégraphie, de façon à faire contraster l'immobilité parfaite du groupe avec ces moments de mouvement. Plusieurs tableaux sont l'occasion de présenter des corps nus, nudité qu'on a toutefois cru bon de recouvrir de maillots rosés et diaphanes – une censure pensée

uniquement pour le public parisien, cette précaution n'étant normalement pas d'usage lorsque la troupe se produisait en Angleterre. Cette « nudité factice » est un des éléments qui donnent à ce genre de spectacle son aspect étrange ; l'idée qu'on puisse y voir des femmes nues inquiète autant qu'elle fascine et contribue grandement au succès du genre. Le spectacle de la Porte Saint-Martin en inspirera plusieurs autres qui seront présentés dans d'autres théâtres et qui feront de ce divertissement l'attraction parisienne du moment. Ainsi, la réputation des tableaux vivants prendra vite une connotation grivoise et leur « bon goût » sera abondamment discuté. D'ailleurs, l'appellation « poses plastiques » revenait souvent dans les affiches événementielles ou dans les critiques pour qualifier ce type de représentation, quoique celle-ci ait été presque invariablement accompagnée du terme « tableaux vivants », moins équivoque et, pensait-on, plus ennoblissant. Durant cette même période, Londres voit également se multiplier les spectacles de tableaux vivants, dont le succès populaire est principalement partagé entre deux troupes professionnelles, soit celle du Professeur Keller et celle de Madame Wharton. Lorsque l'historien Richard D. Altick (1978) aborde les tableaux vivants londoniens de cette période dans son ouvrage intitulé *The Shows of London*, il le fait en les englobant dans la pléthore de spectacles (*shows, exhibitions*) dits « de divertissement » (ni dramatiques ni musicaux) qui fleurissaient alors pour amuser les sens aussi bien des gens provenant de ce qu'on disait être les rangs inférieurs de la société, que ceux des gens plus éduqués. Ces spectacles avaient le mérite de captiver toutes les classes sociales, créant ainsi un espace culturel partagé qui, selon l'auteur, a pu constituer un prélude à la réforme démocratique de la société victorienne. Dans les discours, toutefois, on opposait souvent leur aspect amusant à leur supposé potentiel éducatif. Ainsi, les paradoxes renfermés par les tableaux vivants – qu'on percevait tout à la fois comme étant de « bon goût » et triviaux, nobles et populaires, formateurs et divertissants, artistiques et érotiques – s'avèrent capitaux pour qui s'intéresse à la remédiation du genre dans la littérature, car ce sont ces contradictions qui serviront de levier à la critique sociale des auteurs.

1.2.3 Écrire les tableaux vivants, *faire image* dans l'écriture

C'est en vertu de la tendance naturaliste qui l'affecte que la littérature du 19^e siècle s'intéressera d'abord aux spectacles de tableaux vivants. Mentionner cette pratique sociale

permet aux auteurs d'aborder les milieux où celle-ci se produit, les gens qui y participent aussi bien que celles qui y assistent. Cependant, cet emploi du tableau vivant dans les ouvrages de fiction n'entre pas en opposition avec l'usage de ce dernier en tant que dispositif esthétique ; nous avancerons d'ailleurs que ces deux usages sont complémentaires en ce qu'ils concourent en fait au même dessein. La remédiation du tableau vivant permet de *faire image* dans l'écriture, et ce, à deux niveaux. D'abord, dans le récit, la remédiation du tableau vivant met en place un espace de représentation naturaliste, alors que sa description conduit à une description des mœurs et des valeurs de la société qui lui donnent forme. Ensuite, dans la forme du discours, elle joue en quelque sorte un rôle de synthétiseur à travers lequel l'écriture arrive à concentrer la fiction narrative en même temps que l'acte de représentation lui-même, sur le mode de la représentation picturale.

L'intérêt de certains auteurs et critiques pour le dispositif du tableau est bien connu – pensons entre autres à l'essai de Roland Barthes (1971) sur Sade. L'œuvre d'Honoré de Balzac, dont Bernard Vouilloux (2002 : 143) produit une analyse allant également dans ce sens, en est un autre exemple. Un peu comme Alain Roger avant lui, ce dernier considère que les descriptions balzaciennes donnent corps aux personnages d'une manière bien particulière, au point presque d'en faire des « images achiropoiètes » (au sujet des tableaux décelés par Vouilloux chez Balzac, cf. Halimi 2011 : 129). C'est là la faculté de l'écriture, qu'évoquait déjà Lessing⁵², de susciter une multitude d'images sur le mode de la peinture. Pour qualifier l'effet de ces remédiations littéraires du dispositif tableau, certains auteurs, comme Vouilloux, utilisent le terme « tableau vivant ». C'est donc dire que la remédiation de la peinture dans l'écriture se double inévitablement de la présence du tableau vivant, puisqu'il est, en quelque sorte, la forme que prend *le vivant* lorsque celui-ci s'arrime au pictural (Halimi 2011 : 127). Le tableau vivant joue dans la littérature un rôle de relais, sans lequel l'écriture ne pourrait *faire image* en prenant modèle sur la forme du tableau. Conséquemment, il est possible de parler de « tableaux vivants littéraires » sans qu'il y ait présence de tableaux vivants au sens strict dans le roman, ou même qu'il y ait de références explicites au pictural.

⁵² L'exemple que Lessing donnait de cela était la description du bouclier d'Achille par Homère, qu'il comparait à un « tableau vivant » (au sens métaphorique) en raison de sa capacité à donner l'impression au lecteur « d'une action en train de se faire ». Nous verrons plus loin comment, pour Halimi (2011 : 122), le recours au tableau vivant (notamment chez Goethe) fixe plutôt l'action, lui conférant l'état d'une « vision ».

Ceci étant dit, dans le travail qui nous occupe, la peinture remédiée dans la littérature ne nous intéresse qu'uniquement dans les cas où sa présence *passé par* celle du tableau vivant (entendu comme tel), et non l'inverse. En nous basant sur l'analyse faite par Carole Halimi des scènes où sont présentés des tableaux vivants dans les romans (nommés plus haut) de Goethe, Gauthier, Zola et Wharton, nous sommes parvenus à dégager deux manières par lesquelles la remédiation du tableau vivant permet de *faire image* dans l'écriture. Dans le récit, la présence du tableau vivant est l'occasion d'une critique sociale qui passe par une mise en abîme des simulacres. Dans la forme du discours, le tableau vivant est le lieu d'une fétichisation de la représentation sur le mode pictural. Les analyses d'Halimi permettent également de dégager quelques éléments de réflexion esthétiques à propos des tableaux vivants *stricto sensu*, des éléments qui, pris ensemble, constituent ce qu'il convient de nommer l'*effet tableau vivant*.

1.2.3.1 L'*effet tableau vivant*

L'*effet tableau vivant* dépendrait de trois éléments principaux. Tout d'abord – et cela est clairement perceptible dans les romans mentionnés précédemment –, l'intérêt du public pour ce divertissement dépend de son pouvoir de fascination. Les auteurs accordent toujours beaucoup d'attention à la description de la réaction du public devant les spectacles de tableaux vivants. Et si les soupirs de plaisir, les commentaires appréciatifs et les applaudissements des personnages présents dans l'assistance sont, certes, racontés en détails, les auteurs accordent autant, sinon plus de soin encore, à décrire les moments où le dévoilement d'un tableau laisse les spectateurs estomaqués, sans mot. La fascination qu'ils génèrent, peut-on remarquer, est, en partie, due au fait qu'ils exercent une forme de sublimation du réel. Dans *Les Affinités Électives*, Goethe (1980 : 213) affirme même que l'imitation vivante surpasse, sans aucun doute, le tableau original⁵³. Wharton prête également aux personnages dans l'assistance⁵⁴ des

⁵³ Cette idée est soulevée au moment où le personnage de Lucienne tient un rôle dans le tableau vivant réalisé d'après la toile du peintre hollandais Gérard Ter Borch, *La réprimande paternelle* (ou *Conversation galante*) datant de 1654. Les autres tableaux vivants des *Affinités Électives* sont le *Bélisaire* – basé sur une gravure commentée par Diderot en 1762, dont on croyait alors le tableau original être de Van Dyck, mais dont on sait aujourd'hui qu'il était de Luciano Borzone – et *Esther devant Assurérus* de Poussin, que louait Diderot dans Salon de 1765. Ces deux tableaux sont interprétés par le personnage de Lucienne, alors que le personnage d'Odile, plus tard dans le roman, interprète la Vierge dans une crèche.

⁵⁴ Nous reviendrons plus en détails sur la place du spectateur au chapitre II.

réflexions semblables, en écrivant que dans les tableaux vivants, le charme de la vie s'ajoute à l'harmonie plastique, car même lorsque le corps est soumis à celle-ci, l'éclat brillant du regard subsiste. La substitution du vivant à la matière picturale, conclut-on, ajoute de la valeur à l'image imitée et l'élève encore plus près de la perfection⁵⁵. Ensuite, et dans un même ordre d'idées, l'*effet tableau vivant* repose sur un phénomène de « déréalisation », ainsi que le nomme Pierre Frantz. La « déréalisation », en touchant l'apparence des corps dans le tableau vivant, instaure dans la vision du spectateur un conflit entre le réel et l'imaginaire. Ce phénomène provoquerait un trouble semblable à de l'« inquiétante étrangeté » ; mais, comme à l'inverse du concept freudien, spécifie Halimi, où le trouble surgit lorsque l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec l'animé, dans le tableau vivant, le malaise provient de la trop grande ressemblance de l'animé avec l'inanimé (2011 : 117-119). L'illusion du tableau est à tout moment menacée de basculement par une sorte d'excès de présence des corps vivants. Par exemple, lorsqu'est présenté en tableau vivant dans *Les Affinités électives* le *Bélisaire* de (croyait-on)⁵⁶ Van Dyck, Goethe en décrit l'effet dans ces mots :

[...] les attitudes étaient si justes, les couleurs si heureusement distribuées, l'éclairage si savamment ménagé, que l'on se croyait dans un autre monde, si ce n'est que la présence du réel, substitué à l'apparence, produisait une sorte d'impression d'angoisse (Goethe 1980 : 212).

On peut donc penser que le tableau vivant tire une partie de son pouvoir de fascination du fait qu'il opère, pour ainsi dire, sur la frontière entre deux «mondes», entre le réel et l'imaginaire. Enfin, l'on doit reconnaître que l'*effet tableau vivant* procède aussi d'un sensualisme indéniable. Les spectacles de tableaux vivants fonctionnent à partir d'un principe de « mise en *exhibition* »⁵⁷ du corps et de la personne – principe qui devient chez plusieurs auteurs une raison de remettre en cause la moralité de ce divertissement et qui suggère que le tableau vivant inclut par lien de nécessité la présence d'un spectateur. L'exhibition des corps à

⁵⁵ Voir le passage où Wharton (1985 : 133-134) raconte le tableau vivant dans lequel Lily Bart personnifie Mrs. Lloyd, dans la toile éponyme peinte par Reynolds. Joshua Reynolds (1723-1792), *Mrs. (Richard Bennett) Lloyd*.

⁵⁶ Voir plus haut note 22. Spécifions tout de suite que le *Bélisaire* aveugle recevant l'aumône est le sujet iconographique que Fried choisit de prendre en exemple lorsqu'il se penche, au dernier chapitre de *La place du spectateur*, sur la persistance de l'intérêt de Diderot pour l'absorbement. Nous reviendrons sur cette question au chapitre II lorsque nous aborderons la question du spectateur.

⁵⁷ Cette expression est utilisée par Vigée-Lebrun (1984 : 313) dans ses *Souvenirs* pour décrire des tableaux vivants qu'elle a vu, tel que cité par Halimi (1980 : 116).

laquelle ils donnent lieu outrepassé généralement ce qui est permis par les convenances ; une transgression rendue admissible par un effet de mise à distance du public qui est surtout fonction des stratégies d'artificialisation du réel – ce qui ne les empêche pas bien sûr de stimuler le voyeurisme d'une certaine part du public. Chez Goethe comme chez Wharton, les spectacles de tableaux vivants sont l'occasion pour les personnages féminins de se mettre en valeur pour un auditoire, mais ceci d'une façon qui dépasse la simple exhibition du corps charnel. Dans certains cas, les tableaux vivants peuvent être envisagés comme un moyen pour ces femmes de parachever leur image sociale, de se montrer en tant qu'elles-mêmes, aussi paradoxal que cela puisse paraître, à travers l'imitation – comme si un tableau bien choisi et imité correctement pouvait devenir une fenêtre sur la « vraie nature » d'un être.

1.2.3.2 La mise en abîme des simulacres dans le récit

C'est d'ailleurs par un paradoxe semblable – montrer la réalité par l'entremise du simulacre – que la remédiation du tableau vivant dans la littérature peut servir d'outil aux auteurs dans la mise en place d'une critique sociale. En plus d'être simulacre à l'égard de l'objet qu'il imite, le tableau vivant est un simulacre social, dans la mesure où la tenue de ces spectacles dans les milieux bourgeois découle en fait de l'imitation d'une pratique aristocratique. De ce fait, sa représentation dans le roman donne lieu à une mise en abîme des simulacres, un procédé qui permet en quelque sorte de réduire la société bourgeoise à l'image de ce simulacre. Cette stratégie – surtout présente chez Zola et Wharton⁵⁸ – met en lumière l'insipidité des préoccupations de la bourgeoisie, de même que la cupidité et l'inculture qui la rongent. Prenons en exemple le roman d'Édith Wharton, *The House of Mirth*, dont le titre – une référence à l'Ancien Testament⁵⁹ – situe, de prime abord, la société new-yorkaise dans laquelle le récit prend place comme un lieu d'amusements pour les dupes, pour *les heureux du*

⁵⁸ Quoiqu'elle ne serve pas la même fonction critique, la mise en abîme des simulacres n'est pas non plus absente chez Goethe. Les scènes de tableaux vivants servent aussi à l'auteur à dépeindre la société, aristocratique dans le cas des *Affinités électives*. Cependant, le recours au simulacre du tableau vivant par les personnages n'est pas jugé aussi sévèrement que dans *La Curée* ; ce que la description des tableaux joués par Lucienne et celui d'Odile permet de faire, c'est surtout d'examiner le manque d'humilité et la moralité de certaines figures types de la société aristocratique au tournant du XIXe siècle.

⁵⁹ *Qo 7 : 4* « *The heart of the wise is the house of mourning. But the heart of the fool is in the house of mirth.* » ; « Le cœur des sages est dans la maison de deuil. Et le cœur des insensés, dans la maison de joie. »

monde. En fait, chez Wharton, celle-ci est décrite comme entièrement fondée sur les apparences et les faux-semblants. Dans la seule scène de tableaux vivants du roman, le personnage principal, Lily Bart, est invité à prendre part à un spectacle mis en scène par un peintre portraitiste, chez un couple de nouveaux riches. Ces derniers, les Brys, vivent dans un appartement qui semble trop parfait pour être réel, tellement, écrit Wharton, qu'on pourrait croire le décor peint en trompe-l'œil, si l'on n'y touchait pas pour vérifier. Décrite sur plus de six pages, la scène de tableaux vivants est l'occasion d'une comparaison entre Lily Bart et les gens du public, qui restent insensibles, au contraire de la belle, devant cette intrusion de l'art et de la poésie dans leur réalité. En entendant le commentaire superficiel relevé par un homme du public pendant que Miss Bart pose dans le tableau de Reynolds, le personnage de Lawrence Selden se fait la réflexion que, même si

it was not the first time that [he] had heard Lily's beauty lightly remarked [...] now it woke only a motion of indignant contempt. This was the world she lived in, these were the standards by which she was fated to be measured (Wharton 1985 : 135) !

Marquant un tournant pour la suite des choses, cette scène est le moment dans l'histoire où les sentiments amoureux de Selden pour Lily prennent forme de façon définitive. Le tableau vivant qu'elle interprète concentre, aux yeux de Selden, toute la tragédie de sa vie, faisant dire à Halimi que chez Wharton, les tableaux vivants créent un espace où se matérialisent les sensibilités, qu'ils sont un simulacre qui se déforme en fonction de l'observateur. Dans l'intrigue des romans, les tableaux vivants jouent en effet souvent un rôle de catalyseur. Ce pouvoir est intimement lié au dispositif esthétique du tableau dont ils découlent. Structurant pour le récit, le tableau vivant l'est tout autant pour l'écriture elle-même, en lui permettant de cristalliser la représentation et de l'offrir comme telle au lecteur.

1.2.3.3 La fétichisation de la représentation dans la forme du discours

Le tableau vivant, lorsqu'il est représenté dans la littérature en tant que divertissement social, transporte nécessairement avec lui l'esthétique du tableau. En considérant que le tableau vivant est un dispositif de représentation fondé sur la remédiation de la peinture, peut-être serait-il plus approprié de parler du résultat de son déplacement dans l'écriture comme d'une double remédiation. En représentant le tableau vivant, l'écriture absorbe aussi une partie

des composantes formelles et des effets esthétiques du tableau de peinture, l'incitant à *faire image* sur le mode pictural. Les « images » ainsi créées acquièrent un pouvoir de fétichisation de la représentation.

Les romans de Goethe, Gauthier, Zola et Wharton décrivent tous des tableaux vivants prenant pour sources des toiles qui correspondent aux normes esthétiques du néoclassicisme. Bâties à partir du principe de l'unité picturale, ces tableaux constituent un cadre idéal pour la mise en *exhibition* des personnages romanesques qui les reconstituent en tableaux vivants. Nous l'avons dit, l'idée qu'un tableau bien choisi pour une personne (ou un personnage de fiction) et bien imité offre aux spectateurs sensibles une perspective nouvelle sur la nature d'un individu semble être partagée par plusieurs auteurs. D'ailleurs, la majorité des scènes de tableaux vivants dans les romans précédemment nommés peut être lue comme des métaphores de la situation des personnages au moment de l'histoire où elles se présentent. Souvent encore, les scènes de tableaux vivants servent aux auteurs de motifs dans la trame narrative. Lorsqu'une œuvre en contient plus d'une, c'est le cas des *Affinité Électives* par exemple, elles sont l'occasion d'instaurer des répétitions, des échos et des rapports de comparaison. C'est notamment en jouant de ces liens de symétrie entre le spectacle de tableaux vivants interprétés par Lucienne et la crèche de Noël dans laquelle Odile occupe la place centrale, que Goethe arrive à faire apercevoir plus clairement au lecteur toutes les différences qui opposent ces deux personnages. Sur le plan du récit donc, les scènes de tableaux vivants sont des éléments polarisateurs. La remédiation du tableau vivant découpe dans le récit un moment, en obligeant la suspension de l'action et soumet, le temps d'un passage, la fiction au principe de l'unité picturale. Ces scènes, comme des tableaux romanesques, forment chacune un tout, un ensemble cohérent dans lequel chaque détail est fonction de l'action principale de l'œuvre, ici littéraire et non pas picturale.

Sur le plan des relations interartiales, les représentations littéraires de tableaux vivants découlent d'une relation de collaboration entre la littérature et la peinture, de la croyance en la validité du médium pictural comme modèle esthétique. Outre la fonction critique que peut revêtir la représentation naturaliste du tableau vivant, en tant que pratique sociale, dans la littérature du 19^e siècle, cette représentation peut également être envisagée comme un prétexte pour réfléchir l'acte de représentation dans l'écriture. Non seulement la représentation du tableau vivant dans le récit mène-t-elle l'écriture à *faire image* sur le mode pictural – en créant

des tableaux à même la fiction narrative –, mais elle est aussi l’occasion pour l’auteur d’une expérimentation autoréflexive. Bâties à partir de la logique de l’hypermédiateté, les scènes de tableaux vivants attirent l’attention du lecteur sur les actes de représentation dans l’écriture : l’auteur fait le récit d’une représentation, qui est un spectacle dans lequel on représente en les imitant, des tableaux de peinture. La remédiation du tableau vivant, par le figement de l’action qu’elle implique, donne à la scène « la caractéristique marquante d’une vision, au sens de représentation imaginaire ou surnaturelle » (Halimi 2011 : 122). Le résultat de ce figement est une image « englobante » qui inclut en une seule tous les niveaux de représentation – le tableau de peinture, le tableau vivant et la fiction narrative. Par la description de cette « image englobante », l’auteur en explore la profondeur – comme s’il déployait, mot à mot, les différentes couches médiatiques qui la composent – en en faisant ressentir au lecteur toute l’opacité. En produisant une sorte de mise en abîme des représentations dans le roman, la remédiation du tableau vivant et (à travers elle) la remédiation de la peinture mettent l’écriture à l’épreuve et permettent de réfléchir à l’incidence de la médialité de l’écriture dans la représentation romanesque.

1.3 Les « ré-appropriations » photographiques, ou le tableau vivant performé *pour et par l’image*

Parallèlement à l’apparition du tableau vivant dans les œuvres littéraires au 19^e siècle, il convient de remarquer les rapports étroits également entretenus par ce dernier avec le nouveau médium qu’est alors la photographie, et ce, aussi tôt que dans la décennie 1840. Deux expositions importantes ont rendu compte des correspondances entre les deux pratiques : en France, le musée d’Orsay a accueilli en 1999 *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)* menée par Quentin Bajac, et ici en 2006, le musée des beaux-arts du Canada à Ottawa a présenté *La photographie mise en scène. Créer l’illusion du réel*, commissariée par Lori Pauli. Les catalogues publiés à l’occasion de ces deux expositions abordent chacun la photographie du 19^e siècle dans ses relations à la peinture et à différents types de spectacles, comme le théâtre et le cinéma qui, de par leur influence, ont guidé la photographie sur le terrain interartiel du tableau vivant. La « photographie mise en scène » y

est étudiée en regard de la théâtralité et de la narrativité⁶⁰, que Bajac comme Pauli identifient comme des notions phares pour réfléchir ce type de photographie, en refusant de les envisager comme des traits exclusifs au postmodernisme.

À son tour, Carole Halimi (2006 : 187-191), en se basant sur ce qu'écrit Barthes (1980) dans *La chambre claire*, argue que la photographie a *a priori* beaucoup à voir avec le tableau vivant et, dans sa thèse, résume ce rapprochement en six points : comme le tableau vivant, la photographie bénéficie d'un « effet de présence », puisque l'expérience du « ça-a-été » photographique nous parle d'un réel disparu qu'on associe par la force des choses au vivant ; comme lui aussi, et parce qu'elle rend le réel à l'état d'image, la photographie est un simulacre ; luttant pour capter la vie, mais présentant en réalité une expérience de la mort, la photographie présente un réel spectral et opère sur la frontière entre la mort et le vivant, entre le réel et l'imaginaire ; la photographie instaure toujours une dissemblance avec son modèle et présente un réel fardé, un vivant portant le masque des apparences (c'est l'« artialisation du réel » dans le tableau vivant) ; le réel s'y *fait image* en vertu de « la pose », qui est, pour Barthes (1980 : 122), « ce qui fonde la nature de la Photographie » ; enfin, comme c'est aussi le cas avec le photogramme et le tableau sadien, tableau vivant et photographie incluent toujours un spectateur, un regardeur complice.

Lorsqu'on aborde l'histoire de la photographie à l'aune de ses relations avec le tableau vivant, deux tendances sont discernables. La première, qui va pour ainsi dire de soi, est celle qui envisage la photographie comme un outil de pérennisation supplémentaire aux séances de tableaux vivants. Dans ce cas, le tableau vivant est pour la photographie davantage un sujet qu'un médium. Aussi, si l'observation de cette tendance nous informe sur l'histoire de la pratique du tableau vivant et son rayonnement grâce au relais photographique, elle a, en regard de la seconde tendance du moins, relativement peu d'importance dans le cadre d'une réflexion sur la remédiation en contexte d'interartialité. La seconde tendance s'inscrit, quant à elle, de manière plus assumée dans le champ de l'interartialité. Les pratiques qui la constituent ont en commun de se réapproprier le tableau vivant entendu en tant que médium, instaurant ainsi dans l'image photographique des dialogues interartiaux et intermédiaux qui engagent la peinture, évidemment, mais également le théâtre et le cinéma. En infiltrant le tableau vivant à

⁶⁰ Nous reviendrons à notre tour sur ces deux notions au chapitre II.

même le corps de l'image photographique, celui-ci n'est plus seulement performé *pour* l'image, mais *par* elle.

1.3.1 « Tableau photographié » et « tableau photographique »

Sur cette première tendance, que nous désignerons, à l'instar de Carole Halimi, comme étant celle des « tableaux photographiés », quelques remarques peuvent néanmoins avoir leur importance. Soulignons d'abord que l'intérêt marqué de la photographie des premiers temps pour le tableau vivant peut s'expliquer, en partie, par le fait que son esthétique, en favorisant le suspens temporel, permet aux opérateurs de conjuguer avec les contingences techniques liées au temps de pose⁶¹ que connaît la photo à ce stade précoce de son évolution. Dans les « tableaux photographiés », les éléments de mise en scène ne sont jamais « cachés », mais au contraire, bien assumés. De ce fait, l'image présente un tableau vivant entendu comme tel, mais ne parvient pas en elle-même à *faire tableau*. À ce titre, on peut parler d'une « production [qui] est un hybride entre le tableau vivant qui ordonne la mascarade et la photographie qui témoigne de la scène » (Halimi 2011 : 193). Il semble, par ailleurs, que les « tableaux photographiés » appartiennent de manière quasi exclusive aux premiers temps de la photographie et aient été tout particulièrement répandus en Angleterre – où la famille royale elle-même, avec la complicité de Roger Fenton (1819-1869) (un des fondateurs de la *Royal Photographic Society*) entretenait une grande affection pour ce passe-temps. En effet, le goût victorien pour les références savantes, de même que pour les jeux de travestissement, pour la mascarade, est un autre élément qui explique l'adoption enthousiaste de ce passe-temps par la haute société britannique, et dans le « demi-monde » ensuite, allant de pair avec la frénésie photographique qui voyait grandir en même temps la pratique amateur. Couramment, lors des bals costumés de l'époque, on composait des tableaux, de plus en plus souvent inspirés d'œuvres littéraires (dont celles de William Shakespeare, de Goethe et de Walter Scott), dont des photographes, comme David Octavius Hill ou Robert Adamson, gardaient la trace. Les séances de poses déguisées sont un jeu auquel on s'adonne entre amis et, dans ce cadre, le

⁶¹ Avant l'invention du gélatino-bromure d'argent en 1880 faite grâce aux contributions échelonnées dans le temps de Maddox, Bennet et Eatsman et qui permettra l'instantanéité en réduisant le temps de pose en fractions de seconde, celui-ci est encore supérieur à quelques minutes et nécessite l'immobilité complète du modèle, au risque de voir apparaître des « bougés » sur la plaque photographique.

tableau vivant fait l'objet d'une réappropriation photographique. Dans un même ordre d'idées, afin de mettre au goût du jour la tradition du portrait d'apparat, on remplace la peinture par la photographie, ayant pour résultat une image d'un anachronisme visible, pour ne pas dire risible. Souvent aussi, on remarque dans les albums victoriens des portraits de famille montrant des tableaux vivants réalisés sur le mode allégorique (trois sœurs incarnant chacune une vertu théologale, par exemple) qui alors, loin de donner lieu à une exhibition sulfureuse des corps, cherchent à démontrer les valeurs morales et spirituelles des individus qui les exécutent. Les différentes ré-appropriations du tableau vivant des « tableaux photographiés », remarque Halimi (2011 : 195), ont, en quelque sorte, pour effet de « trahir le merveilleux du tableau vivant », en détruisant la poésie de ce qui était normalement un spectacle éphémère. Qui plus est, la « vérité » du médium photographique, peut-on constater, donne un effet de réel, de présence aux corps qui empêche l'artialisation ordinaire des figures du tableau vivant et « perce » l'image de manière triviale ; plutôt que de nourrir la fiction de l'image, la photographie révèle l'artifice et, ainsi que le remarquait en 1862 Eugène Disdéri (1819-1889) dans *L'Art de la photographie*, « montre l'acteur où nous avons cru mettre l'homme ».

La seconde tendance désigne des pratiques photographiques qui se réapproprient le tableau vivant en l'infiltrant, en tant que médium, à même le corps de l'image fixe, en le mettant, pour ainsi dire, au service de la photographie. Dans ce cas, le tableau vivant n'est pas exécuté devant un objectif qui voudrait en saisir l'image, mais il est bel et bien performé *par* l'image. En observant ces tendances, toutes deux marquées par la réappropriation du tableau vivant en photographie, à l'aide des opérateurs fournis par la théorie de la remédiation, il apparaît clair que chacune d'elles met en œuvre des rapports distincts entre l'un et l'autre de ces médiums au sein de la relation intermédiaire. Dans les « tableaux photographiés », c'est la pratique sociale du tableau vivant qui est remédiée par le biais de la photographie, et ce, dans un rapport de coopération : le médium photographique sert de relais au tableau vivant tandis que ce dernier lui fournit une technique appropriée à la captation du vivant, correspondant aux goûts de la société victorienne, tout en s'accommodant de ses contingences techniques particulières. Le « tableau photographique » se réapproprie, quant à lui, le tableau vivant en tant que médium, que dispositif esthétique. Dans sa thèse portant sur l'esthétique du tableau vivant dans les arts visuels contemporains, Carole Halimi soutient que la photographie du 19^e siècle a donné naissance à une nouvelle forme de tableau vivant, qu'elle qualifie de « tableau

photographique ». Cette tendance – pour laquelle l'historienne reconnaît en précurseurs Oscar Rejlander (1813-1875) et Marcel Duchamp (1887-1968) – manifeste une esthétique qui se développera plus avant dans la deuxième moitié du 20^e siècle, surtout à partir de 1980. À son avis, l'« esthétique du tableau vivant » serait attribuable aux œuvres qui se réapproprient au moins un des trois traits caractéristiques (ou les trois à la fois) qui définissent le tableau vivant en tant que médium, à savoir la référentialité, la temporalité et sa qualité de simulacre.

1.3.2 L'exemple de Cindy Sherman

Ici, simplement afin d'alléger l'explication, nous procéderons par l'exemple et tenterons de voir comment ces trois traits du médium tableau vivant s'actualise dans le cas de certaines photographies de Cindy Sherman pouvant être décrites comme des tableaux photographiques.

La référentialité

Il devient possible de parler de « tableau photographique » lorsque l'image rejoue, entre autres, le dispositif référentiel en acte dans le tableau vivant. L'image ainsi construite ne se comprend pas sans une référence à une autre, ou même à plusieurs autres images. Il faut donc comprendre par là que la référence ne se doit pas d'être obligatoirement spécifique. Certes, l'objet de l'imitation peut être une image précise, une œuvre source que le spectateur peut identifier de façon définitive ; cependant, il peut y avoir « tableau photographique » aussi lorsque la référence concerne une source imaginée, c'est-à-dire une image – dans le sens de « imaginaire », en accord avec l'emploi du terme par Hans Belting – composée à partir de stéréotypes de représentations issus de l'art ou de la culture, de schèmes artialisants ou même de souvenirs. À titre d'illustration, pensons à la photographie de Cindy Sherman qui, tout en ne cessant jamais de jouer sur le mode référentiel, se construit sur une référentialité factice. L'exemple canonique de l'usage de ce procédé par Sherman est certainement celui des *Untitled Films Stills* (1977-1978), où l'univers cinématographique des années 1960 est évoqué par le biais de stéréotypes imagiers, donnant au spectateur l'impression de reconnaître le film dont est tiré le photogramme sans pourtant y arriver jamais. D'ailleurs, même lorsque les œuvres de Sherman s'approchent au plus près de la pratique du tableau vivant, comme c'est le cas des *History Portraits* (1989-1990) – une série qui rejoue des images peintes en vue d'en

produire l'illusion et d'en susciter la mémoire – ce qu'elle fait en réalité, pour citer Rosalind Krauss (1993 : 17) à propos des *films stills*, ce sont des « copies sans originaux ». Pour Arthur Danto (1991 : 10) le rapport qui s'installe entre les *History Portraits* et leurs œuvres-sources est semblable à celui d'un souvenir incomplet d'un tableau en regard du tableau lui-même. Ces « tableaux photographiques » donc, biaisent le jeu de reconnaissance des œuvres prescrit par le tableau vivant, et dans lequel de nombreux spécialistes se sont fait prendre en tentant vainement d'identifier les sources. C'est donc dire que, sans vraiment dédaigner ce jeu de reconnaissance, les *history portraits* continuent d'y recourir, quoiqu'en se fondant davantage sur une typologie du portrait dans l'histoire de l'art que sur des œuvres modèles nettement identifiables.

La temporalité

Nous l'avons dit, la temporalité du tableau vivant, en vertu de la remédiation de la peinture comme dispositif esthétique dont ce dernier découle, exige un agencement particulier, une manière de grouper ou d'organiser le vivant en un espace de fiction unifié et fixe, en un tout organique permettant en lui-même à l'image de *faire tableau*. Selon Halimi, cet agencement peut s'actualiser dans la photographie de manières variées : il peut s'agir de rejouer l'instant fécond du tableau de peinture à des fins dramatiques⁶², ou encore de produire le sentiment d'un temps engorgé, proche de la stase, pour donner corps à l'image⁶³. Également, le recours à certains schèmes artialisants particulièrement forts peut suffire à « agencer » l'image photographique et lui faire prendre un virage esthétique qui l'entraîne sur le terrain du tableau. Dans le cas des *History Portraits*, ce qui permet d'opérer un tel basculement dans l'image –

⁶² À titre d'exemple, pensons à la photographie que Julia Margaret Cameron réalise avec pour sujet Marie Stuart et qui ambitionne de *faire tableau*. C'est en misant sur le principe de l'unité picturale que Cameron parvient à évoquer sur le mode du tableau vivant l'histoire de la reine d'Écosse. (Cf. Halimi 2011 : 201 ; sur la tendance illustrative et narrative de Cameron cf. Bajac 1999 ; Pauli 2006) Julia Margaret Cameron, *La reine Henriette Marie annonçant à ses enfants la condamnation de leur père, Charles 1^{er}*, 1874, épreuve sur papier albuminé, 35,8 X 23 cm, Paris, Maison de Victor Hugo.

⁶³ En guise d'illustration, pensons à la photographie composite intitulée *Les derniers instants* par Henry Peach Robinson. Au contraire de la photographie de Cameron, ce tableau photographique ne remédie pas le tableau en passant par le vivant pour tirer un effet dramatique de l'instant fécond ; il joue plutôt sur un suspens temporel propre à la remédiation du tableau vivant comme tel, par l'esthétique du figement. L'effet est celui d'une tension dans l'image, provoqué par un excès de temporalité. Tandis que le premier figurait un seul instant, le second illustre les derniers instants... (Au sujet de la stase et de la consommation cf. Halimi 2011 : 202-210) Henry Peach Robinson, *Les derniers instants*, 1858, épreuve à l'albumine argentique, 23,8 x 37,9 cm, Bradfords, National Museum of Photography.

bien plus que la simple adjonction de cadres dorés aux photographies rappelant visuellement le dispositif du tableau –, c'est le recours au portrait comme principal schème artisalisant. Ici, la forme du portrait, un genre profondément marqué par la tradition picturale et marquant dans l'histoire de la représentation, est ce qui, plus que toute autre chose encore, propulse l'image vers le dispositif tableau, *cadre* la représentation en permettant au réel, au corps, de transiter vers l'art.

Le simulacre

À l'instar du tableau vivant, le tableau photographique est un simulacre qui se présente comme tel, une représentation qui assume sa dimension de facticité. Dans les pratiques contemporaines qui font appel à l'esthétique du tableau vivant, le portrait et l'autoportrait sont des schèmes qui servent de structure, de masque, pour animer le corps et projeter sur lui une image artificiellement construite (Halimi 2011 : 254). Encore une fois, cet aspect est on ne peut plus présent dans les *History Portraits*, où Sherman n'accorde aucun soin à dissimuler son usage de prothèses et les nombreux raccords de postiches. L'illusion de l'image est mise à mal et les « trucages » sont rendus visibles par l'artiste, qui cherche ainsi à donner à son corps un aspect repoussant, à rendre l'ensemble grotesque au moyen de ce qui ressemble presque à des déformations anatomiques – et ceci, sans compter que la réalité du modèle, que le spectateur sait en tout temps être Sherman, fait résolument écran à la crédibilité de la fiction et crie d'autant plus la nature de simulacre de l'image. Le tableau vivant introduit dans l'image comme un empilage de couches, composé des identités superposées de l'artiste et du (des) modèle(s) imité(s), et des différentes couches médiatiques inhérentes à la remédiation du tableau vivant ; l'effet d'ensemble, dissemblable à celui obtenu par l'unité dramatique (obtenue elle-même par la remédiation du dispositif tableau), en est un de tension. La tension entre le réel et l'imaginaire qui se crée dans le tableau vivant s'avère canalisée dans les *History Portraits* afin de servir d'autres fins que l'exercice d'un pouvoir de fascination sur le spectateur, tel que c'est le cas dans la pratique traditionnelle. Il permet à Sherman de détourner le tableau vivant pour déconsidérer l'original, pour produire une critique du genre du portrait d'apparat et de ses conventions, faisant, du même coup, une autocritique de sa propre pratique artistique (qui, comme on le sait, privilégie le portrait). D'après Halimi, la mise en tableau vivant est pour Sherman une méthode qui conduit à la destruction du portrait comme genre

respectable, de telle sorte que la série peut être lue comme un pastiche, sinon comme découlant d'une attitude de dédain de la part de l'artiste envers le *High art*.

1.3.3 Tableau vivant et postmodernisme

De par sa nature de représentation interartiale, fondée sur la remédiation et la citation, le tableau vivant est un outil qui permet de faire se réfracter en lui des techniques artistiques, comme la peinture, le théâtre et même le cinéma ; des dispositifs esthétiques, comme celui du tableau ; en même temps que des « images » de l'art et de la culture. Hybrides, les images construites sur le « mode tableau vivant » multiplient en elles-mêmes les renvois et produisent de ce fait un discours autoréférentiel sur la représentation ; dans le « tableau photographique », « la photographie est traitée en simulacre, elle ne saisit aucun réel, hormis le dispositif réflexif qu'elle met en œuvre » (Halimi 2011 : 184). Ce procédé qui consiste à rendre perceptible la nature construite de la représentation en art, et dans le cadre duquel la réappropriation photographique du tableau vivant est une des stratégies, est plus fréquemment utilisé – et de manière plus consciente qu'il ne l'était au 19^e siècle – cependant que se développe, surtout à partir de 1980, une esthétique qui a beaucoup à voir avec ce qui a été décrit comme une l'attitude postmoderne.

Héritée de la théorie littéraire et surtout de l'architecture, la notion de postmodernisme a polarisé les débats philosophiques à partir de la fin des années 1970, autour de la pensée d'auteurs comme Jean-François Lyotard (1924-1998), Jürgen Habermas (1929-...), Fredric Jameson (1934-...) et Jean Baudrillard (1929-2007), dont les écrits sur le simulacre ont joué un rôle déterminant dans l'assimilation de cette notion à celle de la postmodernité (cf. Baudrillard 1976 ; 1981 ; cité par Halimi 2011 : 294-295). D'après Irving Sandler (1925-...), les phénomènes d'appropriation et de citation, la théâtralité, de même qu'une certaine indistinction entre art et culture populaire sont les caractéristiques prépondérantes de l'art en régime postmoderne. Pour l'historien de l'art, la « condition postmoderne » se distingue de « l'ère moderniste » par une remise en question de l'homogénéité de la culture occidentale, suivant la prise de conscience de son élitisme et de son ethnocentrisme. La prise en compte des particularismes – parmi lesquels le genre, la race, l'ethnicité, les classes sociales, le caractère local, régional et national, l'histoire et la culture – serait la stratégie principale par

laquelle passe cette réévaluation critique à l'œuvre dans les productions artistiques dites « postmodernes » (Sandler 1996, cité par Halimi 2011 : 295-296). Carole Halimi, pour sa part, reconnaît dans le tableau vivant un outil adéquat pour exprimer la sensibilité postmoderne et en matérialiser les questionnements⁶⁴. Cette adéquation, l'auteur la justifie surtout par le fait que la pratique du tableau vivant autorise le « retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », pour reprendre le titre d'un des chapitres de l'ouvrage *Le corps de l'artiste*, dans lequel l'historienne de l'art Amelia Jones décrit en la subdivisant en sous catégories, cette tendance artistique du *body art* qui se cristallise dans les pratiques à partir de 1980 (Jones 2005). D'après Jones, la catégorie du « corps/moi simulacre » serait celle à laquelle correspondrait plus précisément la réappropriation du tableau vivant en jeu dans le « tableau photographique ». En combinant le « corps comme apparence » et le « corps comme marchandise », les artistes qui pratiquent le « corps/moi simulacre » produisent des images dont le contenu est résorbé dans l'apparence et où le simulacre remplace le réel, à l'intérieur d'une représentation qui n'aurait plus aucun référent stable. Ce recours au « corps/moi simulacre », l'exemple des *History Portraits* l'illustre assez bien : le tableau vivant permet à l'artiste de capter des stéréotypes imagiers, alors que le vivant, en l'occurrence le corps de Sherman, sert d'écran pour la projection, simultanée, d'identités hétérogènes.

En somme, si le tableau vivant devient, en régime postmoderne, un outil de construction des images, c'est qu'en tant que dispositif référentiel, il procure une forme appropriée – et unificatrice – à l'élaboration d'une image-simulacre. La réappropriation dont le tableau vivant fait l'objet dans les arts visuels contemporains participe d'une entreprise de déconstruction des conventions qui sont, dans la culture, essentiellement affaire de représentation. Sa nature de simulacre, celle qui le plaçait en « faux prétendant à la ressemblance », y est retournée afin d'être transformé en une puissance positive, créatrice de formes et de sens (Halimi 2011 : 42-50).

⁶⁴ Ce bilan, Halimi le tire de l'analyse qu'elle réalise des pratiques de trois artistes contemporains où le tableau vivant est présent, en relation avec le médium photographique, soit celles de l'Italien Luigi Ontani (1943-...), du Japonais Yasumasa Morimura (1951-...) et du Britannique d'origine nigérienne Yinka Shonibare, MBE (1962-...).

1.3.4 Représentation « sans trompe-l'œil » et remédiation opacifiante

Nous l'avons vu, le tableau vivant, de par sa référentialité intrinsèque, est une forme à travers laquelle la sensibilité postmoderne peut adéquatement s'exprimer et critiquer l'hégémonie de la culture occidentale. À ce titre, nous pensons qu'il est approprié de considérer le tableau vivant renouvelé, c'est-à-dire tel qu'il réapparaît dans les arts visuels contemporains, parmi les méthodes de représentation « sans trompe-l'œil ». Empruntée à un texte de l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour (1990) intitulé « Quelques remarques sur l'appropriation sans trompe-l'œil en arts visuels », l'expression « sans trompe-l'œil » sert à décrire d'une manière métaphorique, et tout à propos pour notre travail, la logique de représentation qui pousse les artistes à élaborer de nouvelles méthodes de construction des œuvres, en régime postmoderne. Les liens éloquentement mis en lumière par Arbour entre le paradigme de la *mimésis* et le système de représentation perspectiviste (ou « en trompe-l'œil »), et encore, entre l'abandon de ce paradigme et l'apparition des méthodes appropriationnistes (dites « sans trompe-l'œil »), parmi lesquels la citation et l'appropriation, nous font revenir à la question de la remédiation en tant que stratégie de représentation opacifiante. De notre point de vue, si la remédiation du tableau vivant dans les arts visuels contemporains est une méthode de construction des œuvres « sans trompe-l'œil » qui s'avère tellement efficace, c'est en vertu de l'esthétique de l'hypermédiateté (*hypermediacy*) à laquelle elle donne lieu.

Depuis la fin du 19^e siècle, l'objet de l'art n'est plus l'imitation de la nature. L'immédiateté (*immediacy*), ou la logique de transparence médiatique dont découlait le système perspectiviste – on peut sans l'ombre d'un doute considérer la perspective comme étant la méthode de représentation en trompe-l'œil la plus importante de l'histoire de l'art occidental –, a depuis longtemps été remise en question. La perspective comme système de perception universalisant, comme symbole de vérité et d'absolu, est désormais invalidée et le point de vue qui faisait croire à l'illusion du tableau, comme une fenêtre ouverte sur le monde, inversé. Plutôt que d'engouffrer le spectateur dans la profondeur de l'image, vers le point de fuite généré par la perspective, l'artiste postmoderne se place lui-même dans la profondeur de l'image, pour ainsi dire, à la place du point de fuite. Dans cette nouvelle approche poststructuraliste, la nature sémantique de l'image (tout comme celle de la perspective) n'est

plus niée, explique Arbour. Dès lors, l'objet de l'art, de même que celui de l'histoire de l'art devient le système de l'art. Suivant cela, les stratégies de citation et d'appropriation cherchent à mettre à distance le spectateur de la représentation, à opérer une sorte de « défocalisation » en « l'entraînant hors de la relation exclusive qui était celle privilégiée entre [l'] objet d'art et le receveur [...] Le regard de qui regarde est maintenant attiré par le contexte soit de l'œuvre ou bien encore par celui propre aux éléments cités dans l'œuvre (Arbour 1990 : 8). »

Ce à quoi conduit directement la mise hors fonction du trompe-l'œil, c'est à l'opacité médiatique. L'hypermédiateté, ou l'opacité médiatique, est, rappelons-le, décrite par les auteurs de *Remediation : Understanding New Media* (Bolter et Grusin 1999) comme la logique de représentation suivie par l'artiste (mais ce pourrait être le programmeur ou le designer web) dans l'intention de faire prendre conscience au regardeur du médium en tant que tel. On l'a mentionné au début de ce chapitre, la remédiation implique nécessairement l'opacité médiatique, et cette dernière ira en augmentant dans la représentation selon le nombre d'actes de remédiation qu'elle contient. Ainsi, non seulement l'opacité des productions artistiques qui se réapproprient le tableau vivant, et qui, ce faisant, opèrent une « double remédiation⁶⁵ », n'est plus à démontrer, mais il ne fait plus aucun doute que dans ces productions, la remédiation du tableau vivant est réalisée dans la logique de l'hypermédiateté, afin d'intensifier la représentation. Il s'agit là d'une remédiation opacifiante, voire agressive, si l'on se fie à la classification établie par Bolter et Grusin. Ainsi donc, l'hypermédiateté comme logique de représentation rejoint les stratégies d'appropriation postmodernes, car toutes deux attirent l'attention sur la représentation elle-même, sur sa nature construite. Selon nous, la remédiation du tableau vivant est une stratégie de détournement supplémentaire qui, dans le cadre de l'appropriationisme, permet d'attirer l'attention plus fortement encore sur la nature-simulacre de l'image – ajoutant à la reprise des stéréotypes de représentation engendrés par les codes culturels, la reprise des médiums, qui sont parties liées de l'art. Tout bien considéré, peut-être n'est-il pas abusif d'envisager l'appropriation et la remédiation opacifiante comme les pendants d'une même attitude autoréflexive en regard de la représentation, dans leur champ respectif.

⁶⁵ Certes, la définition d'une « remédiation » autorise de désigner par ce terme toutes représentations bâties sur un acte, ou plusieurs actes de remédiation ; l'usage de l'expression « double remédiation » ne cherche qu'à éclaircir davantage le cas particulier de la remédiation du tableau vivant.

Conformément à l'affirmation de Walter Moser concernant les vertus heuristiques de l'interartialité, l'exploration de l'interartialité du tableau vivant au fil de ce chapitre nous a conduits sur le chemin de la médialité de l'art. Le premier site fécond, celui de « l'origine » du tableau vivant, nous a fait identifier (et définir) le tableau en tant que dispositif, par lequel l'esthétique « dramatisante » du pictural peut être transférée à des œuvres créées dans d'autres médiums artistiques que la peinture (*l'effet tableau*). Surtout, il aura permis de dévoiler la remédiation de la peinture sur scène en tant que stratégie utilisée par les réformateurs pour réaffirmer la double médialité du théâtre (niée par la tradition classique) et la valeur esthétique de celle-ci dans l'atteinte d'un effet dramatique réussi, du point de vue de la *mimésis*. Comme deuxième site fécond, la remédiation littéraire du tableau vivant nous aura permis de mieux cerner ce dernier en tant que médium et dispositif esthétique (*l'effet tableau vivant*), et de voir comment celui-ci se différencie du dispositif du tableau, tout en y étant inextricablement lié. Outre sa fonction dans la mise en place d'une critique sociale, la remédiation du tableau vivant s'est révélée jouer deux rôles dans la littérature : *faire image* en concentrant la fiction narrative, en vertu du dispositif-tableau qu'il mobilise ; mais surtout, permettre, par des détours descriptifs forcés par les remédiations en acte dans l'écriture, de pointer la médialité de la littérature, et, par le fait même, sa puissance esthétique. Enfin, le tableau photographique, dernier site fécond abordé, aura permis d'exposer l'adéquation entre la sensibilité postmoderne et le tableau vivant, faisant de ce dernier une forme particulièrement à même d'être reprise dans les arts visuels contemporains. Car surtout, le site de la remédiation du tableau vivant en photographie a montré la remédiation opacifiante en tant qu'outil d'intensification médiatique de la représentation, dont peuvent tirer parti les méthodes dites « appropriationnistes » en art, afin de nourrir un discours autoréflexif sur la représentation.

2. LE TABLEAU VIVANT REMÉDIÉ, LE CAS DE *TABLEAUX DE CLAUDIE GAGNON*

i. L'œuvre *Tableaux de Claudie Gagnon*

Lors de son unique exposition, au Musée d'art contemporain de Montréal en 2011 dans le cadre de la Triennale québécoise *Le travail qui nous attend*, *Tableaux* de Claudie Gagnon était présentée suivant un dispositif qui reprend celui du cinéma traditionnel. L'œuvre était projetée en boucle sur grand écran, dans une pièce sombre de style *black box* où les visiteurs pouvaient entrer et s'asseoir à leur guise (une vingtaine de places assises avaient été aménagées), pour en regarder l'entièreté, ou seulement une partie puis sortir. Dans *Tableaux*, chacun des dix-huit tableaux vidéographiques est composé d'un plan séquence durant de 40 secondes à 2 minutes, pour une durée totale d'environ 20 minutes. Tous les tableaux présentent un plan fixe qui s'enchaîne au tableau suivant par des fondus visuels au noir (de fermeture et d'ouverture) ainsi que des fondus sonores (sauf pour quelques exceptions où il y a persistance ou anticipation du son). La grosseur des plans varie d'un tableau à l'autre, de même que la forme du cadrage (portrait ou paysage).

Si ce n'était pas toujours le cas des tableaux vivants de Gagnon qui figuraient dans ses spectacles performatifs, dans l'œuvre vidéographique dont s'occupe ce travail, cependant, chacun des tableaux imite bel et bien une peinture spécifique. Les sources picturales choisies par l'artiste sont en grande partie d'ailleurs responsables de la nouveauté que constitue *Tableaux* dans le paysage des tableaux vivants contemporains, en même temps que dans la tradition de ce genre. C'est qu'il est en effet extrêmement rare de voir repris sous la forme de tableaux vivants autant d'œuvres appartenant à la modernité artistique – une innovation qui requiert non seulement une remédiation du contenu de l'œuvre-source (le sujet, la composition, etc.), mais aussi de sa facture (la touche, l'empâtement, etc.). Dans *Tableaux* donc, les citations d'œuvres à la figuration non illusionniste se succèdent, donnant à voir une galerie de peintures du 20^e siècle, appartenant à des mouvements d'avant-garde, comme l'expressionnisme allemand, la nouvelle objectivité, le nouveau réalisme américain ou le surréalisme. On peut y voir des remédiations vidéographiques de *Parade de saltimbanques* (1865-1866) d'Honoré Daumier[fig. 2.1], du *Cri* (1893) d'Edvard Munch [fig. 2.2], de *Blue*

Night (1914) d'Edward Hopper [fig. 2.3], de *À la beauté* (1922) d'Otto Dix [fig. 2.4] et de *Family Portrait* (1954) de Dorothea Tanning [fig. 2.5]. Et encore, lorsque Gagnon reprend des tableaux appartenant à l'histoire de l'art plus ancienne, elle semble valoriser ceux qui comportent des éléments inattendus ou symboliques, des éléments, en tous cas, faisant écran à l'illusionnisme de la représentation ou qui le questionnent ; il y a, d'abord, l'étrange tableau du peintre espagnol José de Ribera *La femme à barbe* (1631) [fig. 2.6], puis, la *Sainte Agathe* (1630-1633) de Francisco de Zurbarán [fig. 2.7] et, enfin, *Véronique tenant son linceul* (1580) du Greco [fig. 2.8]. Certaines sources sont l'objet de plus d'une reprise (c'est le cas du *Cri* [fig. 2.9], qui revient quatre fois avec des variantes), alors que d'autres sources donnent des tableaux vidéographiques montrés en plusieurs parties, faisant, en tout et pour tout, huit tableaux-sources pour dix-huit « scènes ».

ii. Interroger les écarts

Aborder le tableau vivant en contexte d'art contemporain nécessite de reconnaître le changement de statut qui l'affecte et en vertu duquel la pratique contemporaine, au contraire de la pratique historique, *fait œuvre*. La réappropriation dont le tableau vivant fait l'objet dans *Tableaux* et dans les arts visuels contemporains en général, l'inscrit, nous l'avons dit, en régime postmoderne, en tant qu'outil de construction des images, ou plutôt d'images-simulacres. En tant que méthode de représentation « sans trompe-l'œil », la réappropriation du tableau vivant – qui tire profit, nous l'avons dit aussi, de l'esthétique de l'hypermédiateté découlant de la double remédiation – rejoint l'idée de *recyclage* discutée par Jean Klucinkas et Walter Moser (2004), dans l'ouvrage *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, qu'ils codirigent. Dans ce dernier, ces auteurs en effet constatent que, sans bien sûr qu'il s'agisse d'une rupture claire et totale, il y aurait effectivement avec l'art à partir de 1980 un changement de tendance ; le *remix*, le *revival*, le *reenactment*, le *remake*, la parodie, le pastiche, le plagiat, la citation et la réécriture, par exemple, correspondent, nous disent-ils, à une logique de production culturelle fortement répandue dans la culture contemporaine. Les artistes, dans ce contexte, convoquent le passé en réutilisant les matériaux de l'histoire comme un ressourcement afin de redéfinir l'art du présent. Ce nouveau paradigme culturel du recyclage – que l'on tente souvent de désigner, sans qu'il ne fasse consensus, par

le terme « postmodernisme » – serait représenté par la triade copiage-recyclage-sérialité⁶⁶. Partie liée de ce que certains ont appelé la « culture du remix », le paradigme esthétique du recyclage rompt la relation privilégiée qui existait traditionnellement entre l’art et l’esthétique dès lors qu’il entrave, de par son principe même, la nouveauté, l’originalité et l’authenticité qui fondaient la valeur artistique et théorique de l’œuvre d’art.

C’est donc seulement lorsque le tableau vivant est remédié que sa pratique peut devenir à proprement parler artistique. Comme l’explique Moser (2000 : 44-45) dans « “ Puissance baroque ” dans les nouveau médias : À propos de *Prospero’s Books* de Peter Greenaway », « aucun média ne saurait, en soit, réclamer le statut d’un art, car, pour qu’il y ait art sont requis des critères et conditions qui ne s’appliquent pas au média, tels la qualité esthétique, le statut institutionnel, l’existence d’un champ artistique en général et, en particulier, de divers arts tels que “la musique”, “la littérature”, “la peinture”, etc. » – et, il faudrait ajouter, le théâtre, l’art vidéo et l’art performance. Ce changement de statut du tableau vivant qui, dans la culture contemporaine fait régulièrement l’objet d’une remédiation, n’est certes pas étranger à la culture du remix qui admet la reprise en tant qu’acte potentiellement créateur en soit. Alors bien sûr, l’opération faisant de la remédiation un geste poétique et permettant au tableau vivant de *faire œuvre*, c’est la transformation de l’œuvre-source.

Aussi, sans chercher à construire notre objet de toute pièce ni à établir de typologies strictes, avec une œuvre comme *Tableaux*, il convient à notre avis de pratiquer une écoute active, de manière à valoriser l’intervalle entre les différents dispositifs de représentation que chacun des « tableaux » renferme. Car, quoique le jeu d’identification des œuvres-sources – tout comme c’était le cas des spectacles de tableaux vivants – demeure central lors de l’expérience par le spectateur des œuvres d’arts visuels contemporains qui se réapproprient cette pratique historique, il faut pourtant remarquer qu’entre les deux, la remédiation de la peinture n’est pas tout à fait la même. Dans ce contexte, le recours à l’intermédialité et ses modalités (comme la remédiation), qui étudient les phénomènes de complexité et de mobilité

⁶⁶ Bien sûr, et c’est d’ailleurs ce que soutiennent les auteurs de *Esthétique et recyclages culturels*, certains facteurs historiques ont été déterminants dans la mise en place de ce nouveau paradigme, notamment en ce qui a trait aux conditions matérielles de production de l’art. Le potentiel de multiplicité permis par la reproduction mécanique des œuvres d’art et l’industrialisation de l’art, qui voit advenir une dématérialisation de plus en plus certaine de la matrice (comme c’est le cas de l’art numérique) sont deux de ces changements majeurs.

dans les techniques de représentation, peut être un premier pas vers une meilleure compréhension.

Le tableau vivant dans ses diverses formes historiques – des « tableaux fugitifs », en passant par les « tableaux arrangés » et jusqu’aux tableaux vivants en tant que divertissement autonome ou genre de spectacle populaire – remédie la peinture avec une littéralité relativement rigoureuse. La Peinture (entendue ici à la fois comme dispositif esthétique, comme matière et comme œuvres, ou sources iconographiques) y est remédiée de manière collaborative ; dans ce genre de spectacle, les éléments de mise en scène (décor, éclairage, costume et maquillage) et la scénographie (dont les composantes principales sont le silence et l’immobilité) calquent autant que possible le tableau de peinture à partir du matériel vivant⁶⁷. Cependant, les œuvres contemporaines qui remédient la Peinture par le biais de la remédiation du tableau vivant, procèdent de rapports intermédiaires plus « agressifs » que collaboratifs, qui font ressentir au spectateur l’artificialité de la coprésence médiatique, de même que l’intervalle qui existe entre l’original et la nouvelle œuvre. Pour le dire autrement, il y a de nombreux écarts entre les tableaux-sources et les tableaux vivants remédiés, lesquels écarts résultent directement d’actes de remédiation exécutés dans une logique de représentation opacifiante. Ceci étant dit, précisons dès maintenant qu’à notre avis, l’œuvre *Tableaux* reprend le tableau vivant à la fois comme pratique sociale (c’est-à-dire en tant que divertissement populaire), comme dispositif esthétique (c’est l’*effet tableau vivant*) et comme médium (c’est-à-dire qu’il en remédie la référentialité, la temporalité et la nature de simulacre)⁶⁸.

iii. La traduction

Dans l’œuvre *Tableaux*, l’écran est le lieu d’intersection des dispositifs esthétiques du tableau et du tableau vivant. Autrement dit, la vidéo est le média « intégrateur », celui où s’incarne la Peinture au moyen d’un passage transitoire sous la forme du tableau vivant. La double remédiation qui s’y joue – celle de la peinture par le tableau vivant et celle du tableau

⁶⁷ D’ailleurs, l’*effet tableau vivant* que nous évoquions au chapitre I – et résumions brièvement par le pouvoir de fascination, la déréalisation et la mise en exhibition – découle précisément de la tension installée par cette fidélité dans l’imitation d’une chose inanimée par l’entremise d’un matériel vivant.

⁶⁸ À l’instar de la remédiation littéraire du tableau vivant. Rappelons-nous que la remédiation du tableau vivant en tant que pratique, alimentait la critique sociale des auteurs, et que la remédiation du tableau vivant en tant que dispositif esthétique, permettait de *faire image* dans l’écriture et d’opacifier la représentation littéraire.

vivant, en même temps que la peinture, par la vidéo –, pose à notre analyse des questions de nature sémiotique qui pointent vers la notion de « traduction » en tant que procédé permettant le passage d'une représentation constituée dans un système de signes icôniques (la peinture) à un système de signes indiciels (la vidéo)⁶⁹. Qui plus est, dans ce cadre, elle semble désigner le tableau vivant comme un nœud de rencontres d'où surgissent les transformations significatives (ces écarts dont nous parlions ci-haut) existant dans *Tableaux* entre les œuvres-sources et les tableaux vidéographiques.

Si le terme « traduction » est en soi bipolaire parce que constitué de deux segments, « trans » et « duction », charriant des sens divergents – le premier un élément de mobilité et le second un élément de stabilité – nous nous concentrerons, dans le travail qui nous occupe ici, sur le premier pôle, c'est-à-dire sur l'opération de traduction en tant que générateur de changements, d'altérations productives et de production sémiotique (Moser 1985 : 7). « Les pulsations de traduction », au sens de « pulsations sémantiques » ainsi que l'entend Walter Moser dans l'article portant ce titre, est une idée qui s'accorde parfaitement à l'esprit de la culture du recyclage, laquelle mobilise le passé pour créer un sens nouveau à partir de lui. Selon Moser, il existe chez les principaux auteurs ayant abordé la question théorique de la traduction⁷⁰ une hiérarchisation des types de traductions les amenant à nourrir une conception de la traduction « bonne » qui impliquerait toujours un « esprit poétique » et créatif. Dans ce type de traduction-transformation – à opposer à la traduction-production et toujours situé dans le domaine privilégié de l'art (surtout de l'écriture) – le Traducteur devient en quelque sorte « le poète du poète » (Moser 1985 : 14) et, par le fait même, artiste-créateur également. De la même manière, et au contraire de la simple reproduction mécanisée qui risque de faire disparaître l'aura de l'œuvre, Walter Benjamin voyait d'un bon œil ce type de traduction⁷¹. Selon ce dernier, « [l]es opérations de la traduction, de l'ironisation [...] et de la critique auraient donc toutes pour effet d'effectuer la survie de l'œuvre en déployant un potentiel contenu en elle et en le projetant au-delà des contingences de sa première réalisation » (Moser

⁶⁹ Ces divisions sémiotiques des systèmes de représentations sont, bien entendu, tirées de la division trichotomique de l'objet telle que théorisée par Charles S. Peirce.

⁷⁰ Il nomme Friedrich D. E. Schleiermacher (1768-1834), Roman Jakobson (1896-1982), Walter Benjamin (1892-1940), Octavio Paz (1914-1998) et Henri Meschonnic (1932-2009).

⁷¹ En fait, Benjamin présente la bonne œuvre de traduction comme un autre original, plutôt que comme une bonne reproduction.

1985 : 15 ; cf. Benjamin 2008). Ici, nous rebondirons sur cette proposition de Benjamin et annoncerons que notre hypothèse dans le présent mémoire est justement que ce dont fait acte Claudie Gagnon dans les tableaux vidéographiques qui composent *Tableaux* correspond parfaitement à la traduction-transformation dont ces auteurs parlent, dans la mesure où, par le biais de celle-ci, ces tableaux transcendent la condition et la valeur des œuvres originales citées, faisant ainsi advenir le nouveau comme écart dans le même.

Le tableau vivant comme stratégie opacifiante en trois opérations de traduction-transformation : la remédiation, l'artialisation et la théâtralisation

Dans la seconde section de ce deuxième chapitre, nous nous intéresserons au tableau vivant en tant que stratégie opacifiante, en fixant notre attention sur trois opérations de traduction-transformation (déjà) impliquées par le tableau vivant, à savoir la remédiation, l'artialisation et la théâtralisation. Le cas de l'œuvre *Tableaux* et l'observation des « écarts » entre les œuvres-sources et les tableaux vidéographiques par Claudie Gagnon alimenteront une réflexion sur la logique de représentation⁷² en action dans le tableau vivant remédié dans les arts visuels contemporains et sur les variantes que peut présenter ce dernier avec la logique de représentation du tableau vivant historique⁷³. La première partie sera l'occasion de voir comment la (double) remédiation vidéographique en acte dans *Tableaux* traduit et transforme la Peinture (entendue comme médium, dispositif esthétique et œuvres spécifiques) et le tableau vivant (entendu comme médium, dispositif esthétique et pratique sociale). La partie suivante observera les procédés d'artialisation du vivant, et plus particulièrement l'usage du maquillage et le recours aux prothèses, dans *Tableaux* ainsi que dans deux autres tableaux

⁷² Telle qu'elle est décrite, au moyen des termes jumeaux de l'immédiateté et de l'hypermédiateté, par la théorie de la remédiation.

⁷³ En introduction, nous avons bien dit les difficultés qu'il y avait à donner une définition du tableau vivant en raison de l'évolution de sa forme, au gré des usages. Néanmoins, l'expression « tableau vivant historique » demeure une manière de différencier le tableau vivant remédié des autres modalités de tableaux vivants en incluant les « tableaux fugitifs » et les « tableaux arrangés », mais qui veut surtout le désigner sous sa forme la plus répandue, comme le passe-temps populaire qu'il était à partir de la seconde moitié du 18^e siècle et surtout au tournant du 19^e siècle.

vivants remédiés, afin de voir la manière dont ces œuvres traduisent la nature de simulacre du tableau vivant en comparaison au tableau vivant historique. Enfin, la troisième partie s'occupera des différents procédés de (dé)théâtralisation servant, selon le cas, à nier ou à intensifier la place du spectateur devant l'œuvre. Seront mis en comparaison l'esthétique de l'absorbement dans le tableau vivant historique et la mise en scène des regards performés dans *Tableaux* afin d'observer l'incidence de ces stratégies sur la transparence de la représentation et les implications discursives.

2.1 La (double) remédiation comme lieu(x) de traduction-transformation

2.1.1 Les « tableaux vidéographiques »

Nous l'avons dit plus haut, c'est *dans* le tableau vivant que se joue la transformation poétique à l'œuvre dans *Tableaux*. Cependant, il convient d'insister sur le fait que dans l'œuvre de Claudie Gagnon, comme c'était le cas des tableaux photographiques, c'est l'image qui *fait tableau* : le tableau vivant donc, n'est pas performé *pour* l'image, mais *par* l'image. Seulement l'image, cette fois, n'est pas photographique, mais vidéographique. Le médium vidéographique est donc un autre *lieu* important de transformations poétiques. Bien sûr, certains des tableaux de Gagnon, plus « simples » dans leur composition, nous montrent une figure devant un décor qui reconstitue l'arrière-plan de la toile imitée – les deux exemples de cela sont les tableaux qui reprennent respectivement la *Sainte Agathe* de Zurbarán [fig. 2.10] et celui du peintre espagnol José de Ribera, *La femme à barbe (Magdalena Ventura avec son mari)* [fig 2.11]. On pourrait penser donc, qu'à propos de ces deux cas, il soit possible de dire que le tableau vivant advient en studio, qu'il est réalisé devant (ou pour) l'objectif de la caméra... Or, il n'en est rien. Même ainsi, lorsque le tableau vivant paraît simplement avoir été pérennisé par la vidéo, à la manière des « tableaux photographiés », cela ne suffit pas pour que le travail de Claudie Gagnon *fasse tableau*. À ce stade, le tableau vidéographique n'en est pas encore un, car, sous cette forme, la remédiation vidéo est encore incomplète. L'unité des tableaux de Gagnon, en effet, n'est pas que visuelle, mais également sonore.

Dans *Tableaux*, Claudie Gagnon exploite tout le potentiel de la vidéo et les effets de trucage permis par l'image numérique. Pour qu'un tableau vidéographique soit entier donc, l'étape de la postproduction s'avère absolument nécessaire. C'est par là, c'est-à-dire par la phase de manipulation numérique (qui permet entre autres la sonorisation) au moyen de différentes opérations techniques (telles que le montage, le mixage, l'incrustation, la surimpression et la transparence ou la postsynchronisation), que la représentation vidéo *fait tableau*.

Enfin, dans ce cadre, le tableau vivant est remédié en tant que médium ; il est un outil pour créer des images au moyen du vivant sur le mode du tableau de peinture. Cependant, permettons-nous d'insister sur le fait que quoique le tableau vidéographique comprenne en lui-même la majorité des éléments constitutifs du médium tableau vivant – il remédie dans « le vivant » sa référentialité et sa temporalité particulières (nous arrivons bientôt à traiter de cette question) –, pour que sa remédiation en tant que médium soit complète, il est nécessaire que sa nature de simulacre (le troisième et dernier élément du médium tableau vivant) puisse s'accomplir et qu'il y ait, en somme, un spectateur. La remédiation du tableau vivant comme simulacre, mais aussi comme pratique sociale, ne se déploie vraiment que lors de la réception de l'œuvre.

2.1.2 À la beauté d'Otto Dix par Gagnon

Le tableau vivant que réalise Gagnon en vidéo à partir de l'œuvre picturale *À la beauté* de l'Allemand Otto Dix [fig. 2.12 et description en annexe] illustre assez bien comment la remédiation vidéographique de la peinture conduit à une transformation des constituantes matérielles et esthétiques de la peinture et du tableau vivant au moyen de la traduction médiale (bien entendu) et poétique. Pour ce tableau vidéo, la traduction de l'espace pictural et la (re)composition de la toile ne s'accomplissent manifestement pas en studio – comme cela se passe avec les tableaux qui reprennent la *Sainte Agathe* et *La femme à barbe*. Le choix de ce tableau dans notre corpus s'explique entre autre par la nouveauté qu'il y a à faire un tableau vivant à partir d'une source aussi moderne, qui présente un espace non illusionniste et un traitement du sujet frôlant la caricature. Le rôle du médium vidéographique dans la remédiation du tableau vivant (et son implication déterminante dans les procédés de

traduction-transformation orchestrés par Claudie Gagnon dans *Tableaux*) est, dans le tableau d'après *À la beauté*, d'autant plus sensible que l'artiste a cherché à en remédier la facture.

Spécifions aussi que sur les dix-huit tableaux de l'œuvre de Gagnon, ce sont en fait cinq tableaux qui ont pour source iconographique la toile de Dix. Cependant, puisqu'un seul d'entre eux reprend la toile en entier et s'occupe d'imiter l'espace de représentation (le club de danse), c'est sur celui-là que nous nous concentrerons⁷⁴. Mentionnons tout de même brièvement l'existence de ces autres tableaux qui, de notre point de vue, entretiennent une certaine autonomie par rapport au tableau vidéographique « principal ». Les quatre autres en effet sont basés sur ce qu'on appellerait normalement des « détails », en parlant de la reproduction photographique d'une œuvre donnée. Mais ici, il est important de bien concevoir que ces quatre autres tableaux ne sont pas simplement des plans rapprochés sur des personnages particuliers, par rapport, disons, à un plan d'ensemble dont le cadrage coïnciderait avec celui de l'œuvre originale. Comme si Gagnon avait voulu faire les « portraits vivants » de certaines des figures peintes par Dix, chacun de ces quatre autres tableaux possède un fond sonore distinct, que le tableau basé sur toute la toile superpose les uns sur les autres. Il apparaît donc que leur relation à l'œuvre originale est déterminée par une étape supplémentaire qui serait celle de la sélection-crédation par Gagnon, d'images *tirées* de la peinture de Dix. Un autre point qu'il faut spécifier est le fait que ces cinq tableaux ayant pour source l'œuvre de Dix n'apparaissent pas dans *Tableaux* de manière consécutive, mais sont entrecoupés d'autres tableaux vidéographiques ayant des œuvres-sources différentes⁷⁵. Ainsi, à moins que le spectateur ne connaisse très bien la toile au point de pouvoir en reconnaître des détails, il n'est pas certain qu'il saura identifier la source de ces quatre tableaux au hasard de son entrée dans la salle de projection. Pour les identifier et les assembler en imagination, il faudra probablement qu'il ait vu d'abord le tableau reprenant l'entièreté de l'œuvre ; avant cela, il y a de fortes chances pour que le spectateur les interprète comme étant tirés de peintures indépendantes.

⁷⁴ Dans les quatre autres, l'imitation de l'espace de représentation a été abandonnée pour des fonds sombres, indéterminés.

⁷⁵ Parmi les plans qui composent *Tableaux*, ceux-ci correspondent respectivement au deuxième, quatrième, septième (qui montre le tableau entier), quinzième et dix-huitième plan. Mais, de toute façon, comme nous l'avons dit, l'œuvre est présentée en boucle...

2.1.3 L'écran comme lieu de rencontre des dispositifs

Avec *Tableaux* et la remédiation vidéographique du tableau vivant, Claudie Gagnon organise une rencontre entre le support pictural et l'écran de cinéma. Dans sa réalisation de la version vidéo de l'œuvre *À la beauté*, l'artiste a fait subir d'importantes transformations à l'œuvre originale. De nature médiale et citationnelle, les traductions poétiques effectuées par Gagnon ont aussi pour conséquence de transformer certaines des composantes esthétiques des dispositifs qu'elle se réapproprie. De notre point de vue, c'est aux traductions médiales – celles donc qui concernent le support et la matière des œuvres – que revient le rôle d'opacification le plus important dans *Tableaux*. L'exemple du tableau vidéographique basé sur *À la beauté* est particulièrement éclairant à ce sujet puisqu'à notre avis, il est peut-être le tableau où, de toute l'œuvre, Claudie Gagnon réalise la traduction de l'espace pictural la plus radicale. C'est que pour ce dernier, l'artiste a eu recours au médium du dessin pour produire une interprétation de l'espace de représentation de l'œuvre de Dix en un acte de remédiation particulièrement opacifiant. De cette opération de traduction-transformation résulte un effet optique d'aplanissement qui mime avec exagération l'esthétique du collage qui était déjà celle de *À la beauté*.

Pour certains des tableaux de *Tableaux*, Gagnon a choisi de traduire les arrière-plans des œuvres-sources par des éléments « de décor » comme le drapé ou l'obscurité, ayant pour conséquence que l'image vidéo qui *fait tableau* n'est constituée que d'une seule source d'image, à savoir celle ayant été filmée en studio. Dans ces cas, l'espace pictural est, pour ainsi dire, recréé « en direct » – d'où la ressemblance dont nous parlions plus haut avec l'usage de la photographie comme outil supplémentaire des séances de tableaux vivants... Mais pour réaliser plusieurs autres tableaux comme celui reprenant l'œuvre de Dix, Gagnon a eu recours à un procédé d'incrustation qui permet de découper une partie d'image pour la superposer sur une image de fond. L'image du ou des figurant(s) captée en studio est découpée en postproduction pour être ajoutée par-dessus une autre provenant d'une source différente, faisant des tableaux vidéographiques ainsi construits, des assemblages qui rappellent les photographies composites d'un Rejlander, par exemple. Ces incrustations, Gagnon choisit, sauf pour sa version du tableau de Dix, de les réaliser avec des images qui reconstituent

l'espace de représentation de manière illusionniste, c'est-à-dire, soit de manière analogique, soit par la technique de la perspective⁷⁶.

Bien sûr, le procédé d'incrustation produit toujours un peu cette impression que les figures sont « plaquées » dans le décor, néanmoins, celle-ci n'est jamais aussi forte que celle produite par le tableau vidéographique de *À la beauté*. C'est probablement en raison du fait que c'est un dessin qui sert de fond à ce tableau et que ce dernier, particulièrement schématique, réduit à l'essentiel de lignes l'architecture plutôt faste qui contient la scène du tableau de Dix. Ici, un simple trait de crayon jaune sur fond noir recrée un arrière-plan sans autres couleurs ou effet de modelé, avec une perspective plus intuitive que mathématique. Le trait est naïf et laisse deviner par endroits les tremblements de la main. Sauf pour les figures et le *cocktail drum*, tous les éléments contenus dans l'espace pictural de *À la beauté* sont par ce procédé ramenés sur un même plan, dans un traitement indifférencié, comme s'il s'était agi encore une fois d'exagérer un élément stylistique déjà présent dans l'œuvre-source, à savoir ici la perspective accélérée. Le plancher dessiné par Gagnon ne paraît pas pouvoir accueillir les danseurs qui sont là, pourtant, et le spectateur ne peut que ressentir toute l'artificialité de la représentation. La coprésence dans l'image du dessin et des corps des acteurs produit cet effet mosaïque que la théorie de la remédiation explique par la notion de l'hypermédiateté psychologique. Qui plus est, le médium vidéographique annule la troisième dimension du tableau vivant, ce par quoi, donc, le tableau de Gagnon est fidèle à l'œuvre-source. Les corps ne sont plus ni de chair ni « sculpturaux », mais aplanis : l'écran vidéo rejoue la planéité du support pictural, une planéité qui est aussi perceptuellement convoquée par l'incrustation des corps sur un dessin. Ce à quoi cette planéité vidéographique conduit, à notre avis, c'est à la destruction de l'effet de sublimation qui est normalement celui du tableau vivant. Sans le phénomène de déréalisation des corps qui advient lorsque dans le tableau vivant le réel rencontre l'imaginaire créant une ambiguïté perceptuelle entre le vivant et l'inanimé, la sublimation ne peut s'accomplir ; certes, la remédiation vidéographique ne fait pas disparaître les corps, néanmoins, leur présence n'est plus réelle, et, de ce fait, ne peut plus provoquer le phénomène de brouillement qui conduisait à leur sublimation.

⁷⁶ Il peut s'agir d'images de nature filmique, comme le plan d'un ciel bleu dans lequel flottent des nuages, ou d'images de nature graphique, comme la peinture d'un paysage de campagne représentant une maison sur le bord d'un étang.

Qui plus est, la vidéo agit sur le réel comme un filtre, comme une lentille grossissante qui ne peut qu'amplifier tout mouvement. La même immobilité des corps pour un tableau vivant performé *live* et pour un tableau vidéographique n'est pas perçue de façon identique par le spectateur ; l'acteur qui dans le premier paraissait presque ne pas bouger respire, bat des paupières et tremble plus ostensiblement quand sa performance est captée en vidéo et retransmise sur grand écran.

Malgré la référence évidente de *Tableaux* (ne serait-ce que par son titre) au médium de la peinture, le spectateur devant l'œuvre se trouve moins installé dans une position contemplative (traditionnellement prescrite par l'art pictural) que dans la constante expectative d'une action. Peut-être est-ce là une conséquence du dispositif expositionnel de la *black box*, qui lie l'œuvre de Gagnon dans l'expérience spectatorielle à l'expérience cinématographique ? La vidéo n'est pas aussi fermement liée au développement narratif et à l'image mouvante que ne l'est par la tradition le médium cinématographique. La vidéo est un médium singulier qui – au contraire de la peinture et du cinéma, et peut-être de la majorité des médiums artistiques – s'avère difficilement réductible à des conditions matérielles et techniques. Certes, son développement le rapproche du médium télévisuel, mais son expérience n'est pas liée de manière nécessaire au moniteur de télévision – quoique ce soit d'abord sous cette forme qu'il fait ses premières apparitions, notamment ses apparitions en galerie. Dans le champ de l'art, en effet, en raison de la grande part de liberté technique qu'elle permet, la vidéo est un médium propice aux expérimentations contemporaines⁷⁷. Néanmoins, le dispositif expositionnel de *Tableaux* joue le rôle d'un cadre supplémentaire à celui du musée d'art contemporain qui l'accueille : il recadre l'œuvre de Gagnon et l'isole dans un espace, qui n'est pas tellement loin de l'espace hétérotopique de la salle de cinéma, où les conditions semblent avoir été pensées pour favoriser l'absorption diégétique du spectateur. Mais, de toute façon, une diégèse, au sens d'un univers narratif, *Tableaux* n'en contient pas vraiment. L'œuvre déjoue les attentes du spectateur engendrées par le cadre médial de réception donc, qui, à notre avis, relève bien plus du cinématographique que du vidéographique. En somme, la rencontre des dispositifs qui a

⁷⁷ Soit dit en passant, la nature narcissique de la vidéo est une thèse défendue par Rosalind Krauss (1976), qu'il aurait été intéressant d'approfondir dans la dernière partie de ce chapitre, au moment d'aborder la notion de « regard ». Il est possible qu'en ce qui concerne l'usage de la vidéo comme d'un miroir, l'œuvre *Tableaux* s'éloigne du cinématographique pour se rapprocher du vidéographique.

lieu dans *Tableaux* semble en situer l'interartialité à la frontière entre le champ élargi du cinéma et celui de la peinture « déplacée » hors d'elle-même.

2.1.4 L'écran comme lieu de rencontre des temporalités

Au chapitre précédent, nous avons vu comment, selon Carole Halimi, l'« esthétique du tableau vivant » dépend en partie de ce qu'elle appelle une « temporalité », c'est-à-dire d'un agencement particulier qui organise le vivant dans un espace de fiction unifié et fixe. Halimi qualifie la temporalité du tableau vivant de « suspensive », puisqu'elle opère par la fixité et fige le vivant afin d'imiter le tableau de peinture. La notion néoclassique de tableau sur laquelle se base la pratique du tableau vivant, rappelons-nous, en fait une construction bâtie sur le principe de l'unité picturale, dont la temporalité particulière est, quant à elle, celle de l'instant fécond. Cette « temporalité du tableau » (§ 1.1.3) résulte d'un procédé esthétique qui permet de transgresser les contraintes médiales de la peinture, afin de représenter une image unifiée autour d'un instant unique dans une action, action qui elle, se déroule dans la durée et se rapporte à un épisode particulier d'une histoire. Pour Halimi, cet « excès de temporalité » relative au tableau de peinture serait la source d'une tension constitutive à l'intérieur de la temporalité du tableau vivant également, qui l'imité. Ceci montre bien comment il est difficile de penser le tableau vivant sans l'inscrire dans un réseau de relations interartiales : la représentation, celle que donne à voir le tableau de peinture et celle que veut reproduire le tableau vivant, relève d'un « art de l'espace », mais ambitionne de faire plus que ses composantes matérielles ne le lui permettent. Toute l'ambiguïté du tableau vivant est directement liée au fait que ses composantes matérielles ne le contraignent pas de la même façon que la peinture, puisque le corps (ou les corps) dont il est fait existe(nt) dans l'espace et dans le temps. Ce corps, il n'est contraint à exister ni seulement dans l'instant et le geste, ni seulement dans la durée et le mouvement. Enfin, en ce qui le concerne, le médium vidéographique enregistre à la fois l'espace et le temps, c'est-à-dire que l'expérience des représentations qu'il produit se fait dans la durée. Le champ médial où il se loge (celui du

cinéma élargi), confirme le mouvement comme étant un de ses traits fondamentaux⁷⁸. Carole Halimi, toutefois, ne dit mot de la réappropriation vidéographique du tableau vivant. Ses remarques sur l'esthétique du tableau vivant ne concernent que les images fixes, et plus particulièrement la réappropriation photographique. Dans sa thèse, l'auteure n'aborde les images en mouvement que très rapidement en introduction pour mentionner que le tableau vivant a aussi été l'objet de nombreuses réappropriations cinématographiques et que ces occurrences à elles seules auraient méritées de se voir consacrer une thèse complète. Néanmoins, son analyse regardant la temporalité suspensive du tableau vivant et la manière dont peut s'actualiser en photographique l'esthétique du tableau vivant nous fournit un modèle et un vocabulaire pour réfléchir à la rencontre qui a lieu dans *Tableaux* entre différentes temporalités – celle du tableau, celle du tableau vivant et enfin, celle du tableau vidéographique.

De notre point de vue, Claudie Gagnon opère dans *Tableaux* une traduction-transformation de la temporalité du tableau en même tant que de la temporalité du tableau vivant. L'excès de temporalité de l'un rencontre la qualité suspensive de l'autre, dans un environnement médial et expositionnel qui exacerbe les tensions déjà patentes. De plus, nous pensons que ce phénomène tend à reproduire, en le distordant, le pouvoir de fascination qui était celui de l'*effet tableau vivant* (§ 1.2.3.1). Le mouvement devient une question centrale, un nœud de tensions sur lequel le regard du spectateur *se fixe*. Le nouveau dispositif d'exposition de l'œuvre et l'image animée du médium intégrateur déplacent l'ambiguïté entre le vivant et le non-vivant qui commandait la fascination vers l'indétermination entre le geste et l'action.

La temporalité suspensive du tableau vivant, explique Carole Halimi, conduit à une fétichisation de la forme. Les œuvres d'art qui le remédient se construisent généralement sur le suspens temporel, dont ils usent comme d'un relais formel pour leurs préoccupations conceptuelles⁷⁹. Aussi, l'origine de la pratique du tableau vivant vient précisément de l'usage au théâtre de cette propriété suspensive du dispositif esthétique du tableau. Il groupe les corps, agence le vivant et l'unifie dans une représentation organique et fixe qui, ce faisant, offre une

⁷⁸ Le mot « cinéma » provient du grec *kinéma* qui signifie « mouvement ». Le philosophe Gilles Deleuze (1925-1995) exprime bien la relation qui lie dans l'image cinématographique le mouvement au temps. Selon lui, en effet, le mouvement est une coupe mobile de la durée, c'est-à-dire du Tout ou d'un tout (cf. Deleuze 1983).

⁷⁹ Nous l'avons vu au premier chapitre, dans sa remédiation littéraire, le dispositif tableau vivant, en opérant par la fixité, sert à figer un instant du récit pour lui donner les qualités d'une « vision » (Halimi 2011a : 129).

image fétichisante du représenté⁸⁰. Cette esthétique suspensive et la fétichisation de la forme à laquelle elle donne lieu peuvent aussi être exploitées en photographie afin de mettre l'accent sur le geste et démontrer l'artificialité de la représentation⁸¹. L'histoire des relations interartistiques du tableau vivant montre bien la différence qui commande l'usage du dispositif tableau au théâtre et la réappropriation du dispositif tableau vivant⁸². Quoiqu'il en soit, dans les deux cas, c'est le principe de l'unité picturale qui est visé et la propriété suspensive du dispositif tableau devient la pierre angulaire de cette opération. Le paradoxe du tableau diderotien, nous l'avons déjà dit, est de donner l'apparence du naturel par l'entremise d'une forme artificiellement construite : le tableau fugitif fétichise le geste en le fixant afin d'installer avec le spectateur une communication plus efficace. Autrement dit, au théâtre, la remédiation (un acte nécessairement opacifiant) de la peinture contribue à rendre plus transparente la représentation. La remédiation du tableau vivant, quant à elle, est un acte opacifiant qui s'assume comme tel et qui mise sur sa propriété suspensive précisément pour révéler, par la fétichisation du geste encore une fois, l'artificialité de l'unité picturale et la nature construite de la représentation⁸³. Les tableaux photographiques de Shonibare et les tableaux diderotiens sont des exemples qui, à notre avis, prouvent bien comment le geste arrêté, fixé par la temporalité suspensive du tableau et arrangé par le principe de l'unité picturale, constitue un terme important des discours esthétiques qui se nourrissent du modèle pictural pour insuffler aux œuvres transparence ou opacité médiatique. De la même manière, le geste joue le rôle d'un pivot dans l'œuvre *Tableaux* de Claudie Gagnon. À notre avis, en misant sur l'ambiguïté entre immobilité et mouvement, l'artiste réalise une sorte de pastiche

⁸⁰ Pour Pierre Frantz (1998 : 181), le tableau offre « la représentation en représentation » et au sujet « la jouissance [...] du geste dans l'acte ».

⁸¹ C'est du moins ce que remarque Halimi au sujet de la série photographique de Yinka Shonibare intitulée *Diary of a Victorian Dandy* (1998), où l'artiste calque la série de toiles *The Rake's Progress* peintes par William Hogarth en 1733. À ce propos, elle écrit d'ailleurs (Halimi 2011b : 45) que la fonction suspensive du tableau vivant « transpose l'image dans le registre du théâtral et [...] place le spectateur en position de jouir de la théâtralité même de l'image. » De cette façon, l'« image ne masque ni sa théâtralité ni la mascarade dont elle résulte. Tout y est ostensiblement exagéré (Halimi 2011b : 50). »

⁸² En effet, alors que la référence picturale au théâtre servait à insuffler plus de naturalisme (§ 1.1.3.2) à la représentation par son intercession dans la scénographie, la remédiation du tableau vivant sert à démontrer l'artificialité de la représentation.

⁸³ Dans la troisième et dernière partie de ce chapitre, nous verrons qu'en ce qui le concerne, ce que le tableau vivant historique fétichise à travers la forme du tableau – outre le corps par la mise en exhibition dont il procède – c'est la logique de l'immédiateté pour elle-même.

de la temporalité suspensive du tableau vivant. De notre point de vue, l'hypermédiateté de l'ensemble s'avère porteuse d'un discours déconstructionniste.

2.1.5 La conversion des temporalités

D'après Carole Halimi, la temporalité suspensive du tableau vivant peut s'actualiser dans la photographie de trois manières. Ce peut être en rejouant l'instant fécond du tableau de peinture à des fins dramatiques ; en produisant le sentiment d'un temps engorgé, proche de la stase pour donner corps à l'image ; ou encore, en recourant à certains schèmes artialisants capables à eux seuls d'« agencer » l'image pour l'entraîner sur le terrain du tableau⁸⁴. À notre avis, l'actualisation du moment fécond à des fins dramatiques est certainement la manière par laquelle la vidéo peut donner lieu à la remédiation la plus transparente. C'est que ces « attentes déjouées » dont nous parlions plus haut au sujet du spectateur qui, devant *Tableaux*, attend que l'action advienne, semblent liées à la médialité de la vidéo et au dispositif d'exposition de l'œuvre, qui inscrivent cette dernière dans le champ élargi du cinéma. La remédiation cinématographique (vu le dispositif de réception) de la peinture commande intuitivement la narrativisation comme procédé de traduction médiale. L'action, celle qui suit ou précède une situation, est également une structure traditionnelle du cinéma, une convention qui conditionne le spectateur de cinéma à l'attendre. Ainsi, pour éviter l'hypermédiateté psychologique créée par la tension entre le contenu de la représentation (la version en tableau vivant de *À la beauté*) et le contenant (le médium et le dispositif expositionnel) il eût certainement fallu réaliser une « adaptation »⁸⁵ de la toile de Dix. Mais les tableaux vidéographiques de Gagnon sont l'occasion de remédiations agressives de la temporalité du tableau⁸⁶.

⁸⁴ Cette troisième manière, souvenons-nous, était celle des *History Portraits* de Sherman.

⁸⁵ L'adaptation (*repurposing*) est le nom que donnent les auteurs Jay David Bolter et Richard Grusin (1999 : 45) à la remédiation la plus transparente qui soit, à savoir celle qui consiste à remédier le contenu de la représentation en tâchant de faire ressentir le moins possible au spectateur que l'origine médiale de celle-ci est étrangère au (nouveau) médium de représentation. Si une telle opération nécessite obligatoirement quelques transformations dans la représentation, il n'y a toutefois pas de mise en relation intentionnelle entre les médias ; le regardeur ne sera pas non plus conscient de la relation intermédiale existante à moins qu'il connaisse les deux versions de l'œuvre et qu'il puisse les comparer.

⁸⁶ Nous imaginons qu'une remédiation transparente de *À la beauté* aurait trouvé dans la narrativisation et la *mise en action* une traduction adéquate, dans une reconstitution de l'histoire à partir de l'instant fécond. À titre de comparatif, si Gagnon avait réalisé une adaptation cinématographique du tableau de Dix, on peut penser que le mouvement des figures aurait été exploité afin de leur faire réaliser des actions – actions commandées par une

Outre la remédiation opacifiante que fait Gagnon de l'espace pictural de la presque totalité des tableaux-sources, plusieurs éléments contribuent à opacifier *Tableaux* et mettent la table pour des rapports intermédiaires agressifs. D'abord, ce sont les choix des œuvres-sources effectués par Gagnon qui interfèrent avec la transparence de représentation qui aurait pu être obtenue au moyen d'une adaptation cinématographique de la peinture. Autrement dit, aucun des tableaux de Gagnon ne reconstitue des œuvres de peinture qui soient des tableaux au sens néoclassique du terme. Aussi, dès le départ, la remédiation du tableau vivant semble biaisée. En effet, il paraît difficile de remédier *dans le temps* des tableaux dont la temporalité n'est pas celle de l'instant fécond. Et plus étrange encore devient le tableau vivant composé à partir d'une telle œuvre, puisque la temporalité suspensive du tableau vivant repose entièrement sur le fait que l'instant qu'elle fixe peut être prolongé en imagination. Cette extension par le spectateur de l'instant fécond en pensée fait aussi partie de l'expérience des tableaux vivants, quoique dans une moindre mesure que dans celle des tableaux de peinture. Un tableau moderne comme celui de Dix, quoiqu'il soit figuratif et montre un espace de représentation cohérent, n'est pas une tranche immobile d'une action. L'unité picturale de *À la beauté* – si on peut vraiment parler d'une telle chose en se rapportant à ce type de tableau – n'est pas liée à la temporalité, mais se comprend plutôt dans une relation métonymique avec la « réalité » que l'artiste de la nouvelle objectivité voulait montrer. Comment traduire la temporalité à partir d'une seule représentation expressionniste, à partir d'une image à mi-chemin entre l'irrationnel et la caricature ?

C'est là que le tableau vivant intervient. L'opacification est encore renforcée par le fait que Gagnon traduise le « déficit de temporalité » (au contraire d'excès) des tableaux-sources en des tableaux vidéographiques qui calquent la temporalité suspensive du tableau vivant sans toutefois qu'elle ne s'exerce par la fixité. Non seulement le médium vidéographique rend tout mouvement évident et rend caduque la prétention possible des figurants à l'immobilité, mais il n'y a pas de réelle recherche d'immobilité ; dans les tableaux de Claudie Gagnon il n'y qu'une

interprétation du tableau en tant que dispositif esthétique répondant au principe d'unité picturale. Dans ce cas, le personnage campant l'autoportrait de Dix tenant un combiné de téléphone aurait peut-être été montré en train d'entretenir une conversation avec quelqu'un au bout du fil ; le couple de danseurs aurait fort probablement dansé, le serveur aurait servi des verres, etc.

« fausse immobilité ». Et de « fausses actions » également, car toutes les actions sont *suspendues*.

Dans sa version de *À la beauté*, par exemple, aucun des personnages n'accomplit réellement d'action, au sens où rien n'est vraiment mené à terme. L'autoportrait du peintre écoute le cri du singe qui sort du combiné, mais ne parvient jamais à comprendre ce qu'il veut signifier et conserve sa moue circonspecte ; la femme aux bijoux sirote du bout des lèvres son verre qui semble ne jamais pouvoir se vider ; le couple de danseur exécute les deux mêmes pas en faisant du sur-place ; le joueur de batterie fait un solo frénétique qui n'a pas plus de climax qu'il n'a de début ou de fin... Simplifiées à un stade minimal, les actions des figures sont répétitives, parfois carrément ridicules. Cette répétitivité chez Gagnon fonctionne pour les tableaux comme un cadre, lequel s'ajoute aux cadres que constitue la salle de projection et l'exposition muséale. Les ensembles répétitifs de mouvements et de bruits déterminent par la *suspensivité* les limites de la représentation. Cette remédiation de la temporalité du tableau vivant ressemble fort à la manière dont le « tableau-stase », un des deux types de tableaux fugitifs (§ 1.1.2) écoulait le temps avec des gestes simples, répétés en boucle jusqu'à ce que l'action dramatique vienne perturber le cadre narratif que le dispositif avait installé. Mais, plutôt que de s'inscrire en prélude à l'intérieur d'un temps dramatique, les tableaux de Gagnon sont des boucles temporelles qui consomment l'énergie dramatique. Le plus souvent, d'ailleurs, ils s'achèvent comme ils ont commencé, à l'exception d'un seul peut-être (celui d'après Hopper) où l'action dramatique (des crissements de pneus précédant un impact) survient à la seconde où le tableau se termine sur le visage surpris des personnages.

Finalement, nous pensons que nos observations sur les traductions-transformations en jeu dans *Tableaux* font ressortir deux traits esthétiques qui paraissent liés aux tableaux vidéographiques. Le premier est cette fascination que nous mentionnons plus haut due au déplacement médial de l'ambiguïté entre vivant et non-vivant du tableau vivant, dans une ambiguïté entre immobilité et mouvement. La multiplication d'actions minimales, de bruits et de mouvements répétitifs tend à suspendre, non plus le temps, mais le spectateur lui-même, à l'absorber dans une observation du geste, de l'action étirée et peu signifiante ou grotesque. Le second trait découle du fait que *Tableaux* redouble une représentation, le tableau vivant, qui se donne déjà comme simulacre. De ce fait, l'œuvre rejoue la pratique sociale qui était celle du tableau vivant mais de manière à ce que le jeu d'identification ne concerne plus uniquement

les œuvres citées, mais aussi les médiums. Pour les auteurs de la théorie de la remédiation, les représentations opacifiantes entraînent le spectateur à adopter face à elles une attitude qui ressemble beaucoup à celle du public de spectacle de tableaux vivants : « In the logic of hypermediacy, the artist [...] strives to make the viewer acknowledge the medium as a medium and to delight in the acknowledgment (Bolter et Grusin 1999 : 42). »

Enfin, ces deux traits esthétiques que nous reconnaissons à *Tableaux* se rejoignent dans la relation primordiale qu'ils ont avec l'opacité médiatique. L'artiste semble avoir effectué son travail dans une conscience aigüe des médiums et de leurs effets, confirmant la thèse selon laquelle le tableau vivant, et ici sa remédiation, est une stratégie d'opacification de la représentation.

2.2 L'artialisation comme lieu de traduction-transformation

2.2.1 Faire transiter le vivant vers l'art

L'artialisation, une notion que nous avons abordée au chapitre précédent, est un concept que Carole Halimi emprunte au philosophe français Alain Roger et qui désigne une modélisation du réel sur l'art. Pour Roger, il existe deux types d'artialisations. Le premier, l'artialisation *in visu*, opère dans le regard même de l'observateur. C'est, remarque-t-il, ce qui se passe chez Balzac, dont l'œuvre entier est travaillé par un schématisme pictural et cela peut servir à décrire de manière générale, l'usage du tableau comme dispositif esthétique dans la littérature – dont celle de Sade et de Théophile Gauthier. Vouilloux, rappelons-nous, utilisait pour décrire le même phénomène d'écriture l'expression « tableau vivant ». Ce faisant, il faisait du même coup ressortir l'idée que de manière inévitable, lorsque le tableau s'incarne à l'extérieur de son cadre médial, il doit le faire à partir *du vivant*⁸⁷. Cela concorde en fait avec le deuxième type d'artialisation, que Roger nomme l'*in situ*, et qui désigne la modélisation sur l'art qui s'opère à même le réel, et non plus dans le regard. Pour Halimi, il s'agit là d'un terme clef décrivant de manière exemplaire le processus dans lequel la pratique du tableau vivant

⁸⁷ Pour notre part, sur l'écriture, nous avons discuté seulement des cas où la remédiation littéraire du tableau *passait par* le tableau vivant entendu au sens strict.

engage le corps des figurants (Halimi 2011a : 126). À partir de cette idée donc, l'auteure en vient à désigner aussi par ce terme l'ensemble des procédés par lesquels le corps peut se modeler pour *approcher* l'art. L'artialisation, par extension, est donc le processus par lequel le vivant *fait tableau*. L'effet esthétique des spectacles de tableaux vivants s'appuie pour une très grande part sur ce processus. Sans lui, en effet, il semble que la déréalisation du corps ne peut advenir pour entraîner la sublimation de ce dernier. Nombreux, les procédés d'artialisation peuvent toucher à la gestualité du corps tout comme à son travestissement et, s'ils sont parfois trop variables pour en dresser une liste finale, on peut dire qu'ils ont tous la visée commune d'en transformer l'apparence visuelle. C'est l'artialisation qui entraîne le corps sur le terrain du simulacre et qui contribue ainsi à installer le tableau vivant comme un médium fondé sur le principe même de simulacre⁸⁸.

Le tableau vivant, nous l'avons déjà dit, est un jeu sur les apparences qui s'assume comme tel, un type de représentation dont l'esthétique est celle de la facticité. Il est important de bien concevoir que dans ses formes embryonnaires, à savoir le tableau fugitif et le tableau arrangé, le tableau vivant est produit pour son contenu – c'est-à-dire pour le dispositif esthétique du tableau et/ou pour la citation de l'œuvre (ou d'un sujet iconographique). C'est ce contenu qui commandait son apparition dans une pièce de théâtre à des fins dramatiques, et c'est encore lui qui en fait un outil pédagogique qu'on croyait adapté à la transmission des vertus et de connaissances érudites sur l'art et l'histoire. Mais sous sa forme la plus populaire, et malgré toutes les justifications vertueuses qui ont pu être données pour le défendre en tant que passe-temps de « bon goût », le tableau vivant doit être considéré avant toute chose comme un type de spectacle fondé sur l'artifice. Le jeu d'identification des sources auquel il donne lieu a certes son importance, mais le choix des œuvres à imiter est loin d'être guidé uniquement par une aspiration intellectuelle, ou une analyse critique qui veillerait, disons, à élire en les reproduisant les plus grands chefs-d'œuvre de l'art. L'aristocratie décrite par Goethe et l'élite bourgeoise décrite par Wharton étaient surtout séduites par l'effet sulfureux du tableau vivant. Ainsi, les œuvres choisies pour être reprises l'étaient aussi pour leur potentiel de mise en exhibition. Comme passe-temps, le tableau vivant s'inscrit, avec les bals costumés entre

⁸⁸ Avec le principe de la référentialité et celui de la temporalité suspensive, souvenons-nous.

autres, dans un ensemble d'activités de parures sociales qui répond à un désir de travestissement servant à brouiller les identités (sexuelles, par exemple) (Halimi 2011a : 180).

Dans ce contexte donc, le tableau vivant s'inscrit nettement dans un processus d'artialisation du réel par le simulacre, qui valorise l'apparence. Au chapitre précédent, nous avons vu comment la remédiation littéraire du tableau vivant en tant que pratique sociale, par la mise en abîme des simulacres qu'elle permettait dans l'écriture (§ 1.2.3.2) nourrissait une critique de la société et de sa superficialité. Nous verrons que la logique qui commande la remédiation du tableau vivant dans les arts visuels contemporains n'est pas différente. Dans cette deuxième partie, nous nous intéresserons à l'artialisation comme procédé de traduction-transformation et, plus particulièrement, à l'usage du maquillage et des prothèses comme stratégie d'opacification de la représentation, dans le cadre d'un discours critique sur l'apparence du corps féminin et l'identité de genre comme simulacre. Le tableau vidéographique que Claudie Gagnon réalise à partir de la *Sainte Agathe* de Zurbarán sera mis en relation avec deux autres tableaux vivants remédiés – un tableau vivant littéraire par Louisa May Alcott et un tableau photographique par Cindy Sherman, tous deux sur le thème de Judith et Holopherne.

2.2.2 Le savoir-faire tableau du corps féminin

Nous avons déjà parlé brièvement des spectacles de tableaux vivants populaires vers le milieu du 19^e siècle à Paris et à Londres, entre autres celui qu'accueille le théâtre de la Porte Saint-Martin en 1846, et ceux élaborés par les troupes professionnelles du Professeur Keller et de Madame Wharton. Nous avons aussi évoqué la connotation grivoise que plusieurs commentateurs leur donnaient, en raison de la « nudité factice » qu'ils mettaient en scène et qui, selon certains, auraient dû constituer un motif de censure (§ 1.2.2). Mais l'érotisme n'était pas uniquement le fait des tableaux vivants faisant l'objet de spectacles commerciaux.

Sous le Second Empire, en témoigne d'ailleurs le roman *La curée* d'Émile Zola, la Cour de Napoléon III donnait aux Tuileries de nombreux spectacles de tableaux vivants dans le cadre de bals travestis, où la gent féminine aristocratique s'exhibaient avec une liberté qui n'aurait pu être permise hors du cadre de ces distractions. Les rôles masculins, raconte-t-on, étaient confiés aux femmes et les hommes étaient confinés au rôle de spectateur (Halimi 2011a : 159).

Aux Tuileries, les tableaux vivants étaient joués exclusivement par des femmes donc, que l'on groupait dans des scènes mythologiques où la référentialité était à peine marquée. Pour Halimi, en effet, les deux seuls éléments qui *font tableau* dans ce genre de tableaux vivants sont la pose et la nudité. La volupté des spectacles commerciaux dérive directement de ce que les modes du « demi-monde » copiaient celles de la Cour, puisqu'enfin, même lorsqu'il divertit la noblesse, le tableau vivant se tient sur la fine ligne entre le raffinement et la trivialité.

Dans les uns et les autres, le maquillage du corps à la poudre de riz, tout comme les maillots de soie, produisaient des altérations naturalistes du corps qui, en jetant un voile léger sur la peau, le transportait vers le simulacre. Déréalisant le corps, le maquillage artialisant participait à une mise à distance de la représentation, rendant les tableaux vivants acceptables, malgré le fait qu'ils transgressaient toutes les convenances⁸⁹. Le développement du tableau vivant comme divertissement populaire est donc directement lié à cette tension qu'il renferme entre l'artistique et l'érotique. Le jeu du tableau vivant est avant tout d'assimiler la réalité *d'un corps* à l'idéal de la représentation ; l'artialisation du corps féminin par le tableau vivant imite son idéalisation dans l'art, et de ce fait, permet l'adhésion de ce type de représentation aux standards de beauté du 19^e siècle, relayés par l'art. Le maquillage du corps pour obtenir une chair apparemment semblable au marbre, répondait aux conventions, à peu près les mêmes qu'à l'époque néoclassique, qui exigeaient que la femme vertueuse ait un teint pâle, reflétant la « pureté » de mise pour son genre.

Pour Bernard Vouilloux, la forme du tableau vivant serait d'ailleurs intrinsèquement liée à la figure féminine et à son objectification. À son avis, « l'offre passive du corps féminin en sa nudité » constituerait même le paradigme du tableau de peinture (Vouilloux 2002 : 347). Puisque le tableau vivant est un dispositif scopique qui institue tout ce qui s'inscrit à l'intérieur des limites de son cadre en tant qu'image⁹⁰, et qu'il prend pour référent et matériau privilégiés, nous l'avons vu, le corps féminin, il paraît sensé de le considérer, en tant que

⁸⁹ Précisons aussi qu'en tant que sujet pour la photographie, le tableau vivant au 19^e siècle deviendra en lui-même un procédé d'artialisation du nu, alors que la pose académique et le traitement pictorialiste seront des légitimations pour des images ayant ouvertement pour objectif l'érotisme (cf. Halimi 2011a : 157-181).

⁹⁰ Vouilloux identifie d'ailleurs le mythe de Phryné et l'anecdote qui raconte son passage devant l'Aréopage en tant que prototype du tableau vivant. À son avis, c'est le principe de monstration – celui par lequel l'orateur dénude Phryné devant les juges en un geste désespéré – qui constitue la structure nécessaire au dispositif de représentation.

pratique sociale, comme transmetteur de schèmes représentationnels importants en regard de la construction des genres.

2.2.3 Les manuels de tableaux vivants comme agents de construction du genre féminin

Dans un article intitulé « “Living Pictures” : Women and Tableaux Vivants in Nineteenth-Century American Fiction and Culture » paru en 1996 dans *Wide Angle*, Mary Chapman considère la popularité et la controverse soulevée par les tableaux vivants dans la culture américaine du 19^e siècle et s’interroge sur leurs fonctions et effets à l’intérieur de celle-ci. La mode⁹¹ des tableaux vivants aux États-Unis débute en 1831 avec le spectacle d’une troupe anglaise venue se produire outremer. Jusqu’à ce qu’ils soient remplacés dans les théâtres par les mélodrames et le cinéma muet, les tableaux vivants sont aux États-Unis un divertissement de masse. Ce n’est qu’un peu plus tard au 19^e siècle que leur pratique devient à la mode dans le cadre d’évènements spéciaux organisés par la haute société new-yorkaise – en témoigne le roman d’Édith Wharton –, pour ensuite se répandre dans la classe moyenne et à l’extérieur des grandes villes. En 1858, paraît en Amérique le premier de toute une vague de manuels de tableaux vivants. Vendus en magasin, mais également envoyés par la poste comme l’étaient les catalogues, ces manuels s’adressaient en priorité aux femmes blanches de la classe moyenne, aspirant à briller dans leur rôle d’hôtesse, en devenant cosmopolites et raffinées. Pris dans leur ensemble, les manuels de tableaux vivants, selon Chapman (1996 : 28), peuvent être considérés comme des documents et des agents de culture qui témoignent de l’obsession des bourgeois de cette époque pour le statut social et la moralité. Dans le sillon des théoriciennes féministes, telle que Laura Mulvey, ayant réinvesti la théorie critique du cinéma à partir de la fin des années 1990, Chapman examine la relation entre l’audience des tableaux vivants et les performeurs et, surtout, explore la manière dont la féminité est construite par le biais de cette pratique signifiante. Partant de ces observations, Chapman soutient la thèse que

⁹¹ Chapman en parle comme « *the tableau vivant craze* », c’est-à-dire comme d’un engouement ou d’une vogue très intense et éphémère, un genre de folie passagère pour ce type de spectacle et de passe-temps.

l'esthétique et les codes techniques discutés dans les manuels contribuent à une construction de la femme comme étant silencieuse et immobile.

Comme le remarquait Halimi à propos des spectacles de tableaux vivants populaires en France et en Angleterre au même moment, il y a une nette division des genres dans ce type de pratique, division que les manuels américains encouragent. Les femmes, qui sont considérées par les auteurs de ces manuels comme étant le lectorat cible, sont aussi envisagées par eux comme les performeurs et les organisateurs attitrés, cependant que les hommes sont considérés appartenir au public. Selon le recensement effectué par Chapman de la distribution des rôles en fonction des genres telle que proposée par les tableaux des manuels, la majorité d'entre eux (soit entre 50 et 75%) étaient réservés aux femmes adultes (Chapman 1996 : 29-30). Néanmoins, dans quasiment l'entièreté des cas, les femmes sont les principales protagonistes de ces performances et, plus significatif encore, sont confinées à adopter des comportements prescrits comme étant féminins – tels que la dévotion maternelle, la soumission face à la souffrance et l'hystérie. À cela, l'auteure ne dénombre que quelques exceptions où des rôles montrent des femmes qu'elle qualifie de « radicales », dans la mesure où elles s'éloignent par leurs actions de la prédominance des figures féminines passives ou soumises⁹². Les hommes, s'ils apparaissent dans les tableaux vivants, se voient, quant à eux, confinés par les manuels à des rôles où, en tant que rêveurs, observateurs ou voyeurs, ils apparaissent en bordure de la représentation – suggérant que le regard masculin est ce qui encadre cette dernière et aussi ce qui contrôle la scène montrée par le tableau. Chapman pense d'ailleurs que – tout comme l'a affirmé dans la série *The Ways of Seeing* (1972) le théoricien de l'art et peintre anglais John Berger au sujet de la peinture occidentale – le « vrai » principal protagoniste des tableaux vivants est le spectateur, implicitement masculin.

2.2.4 L'artialisation de la chair, les carnations de la vertu féminine

Dans le roman *Behind a Mask, or A Woman's Power* de l'américaine Louisa May Alcott (1975 [1866]), comme c'était le cas des remédiations littéraires du tableau vivant dont nous

⁹² D'ailleurs, dans les mémoires de Vigée-Lebrun, on peut lire qu'elle a elle-même personnifié Achille lors d'une soirée de tableaux vivants qu'elle organise en Russie durant l'été 1795 (Holmström 1967 : 222 ; Vigée-Lebrun 1984 : 2-276).

avons discuté au chapitre précédent, la réappropriation du tableau vivant, en tant dispositif esthétique et pratique sociale, nourrit une critique sociale. L'histoire de *Behind a Mask* est celle de Jean Muir, une jeune actrice non mariée de plus de trente ans, qui travaille en tant que gouvernante pour une riche famille d'aristocrates, les Coventry, tout en se déguisant pour qu'on la croie être une femme d'âge mûr. Menant son jeu pour gagner l'affection des membres de la famille – deux frères et une sœur, ainsi que leur cousine et leur oncle –, elle parvient (malgré les soupçons, avérés, de l'aîné et de sa cousine) à séduire l'oncle avec qui elle se marie finalement, le convainquant de les déshériter tous et de lui léguer sa fortune. La qualité de simulacre du tableau vivant, encore une fois, est réinvestie par la « mise en abîme des simulacres », mais cette fois-ci c'est le simulacre, ou le masque, de la féminité que l'écriture dévoile. Chez Alcott, c'est le procédé d'artificialisation qu'est le maquillage de la peau qui est le principal lieu de la traduction-transformation du tableau vivant opérée par la littérature. Cette traduction-transformation du maquillage sert à Alcott, d'après ce qu'en dit Chapman, à critiquer les vertus féminines telles que défendues par ce qu'il convient d'appeler « *The Cult of True Womanhood* ».

L'expression « *The Cult of True Womanhood* » désigne un système de valeurs prédominant aux États-Unis et en Angleterre au 19^e siècle dans la classe moyenne et la haute société qui insistait sur le rôle domestique de la femme en relation avec l'émergence de la « famille nucléaire », dans laquelle l'homme doit supporter seul les responsabilités économiques. Selon ce système, basé essentiellement sur des justifications biologiques, les vertus des « vraies femmes », ou plus précisément, les idéaux que toute femme respectable devait cultiver, étaient la piété, la pureté, la soumission et la domesticité (Lavender 1998). Pour en revenir à Chapman donc, à son avis, le roman d'Alcott peut être vu comme une réponse directe à ce système de valeurs, relayé par la littérature féminine qui lui était contemporaine – notamment les « *how-to-do books* », très nombreux sur le marché, ainsi que les manuels de tableaux vivants.

Chapman soutient que la scène de tableaux vivants de *Behind a Mask* constitue le procédé littéraire par lequel Alcott achève sa démonstration consistant à dénier la nature essentielle et

invariable de l'identité féminine⁹³. Dans celui-ci, Jean Muir s'attribue le rôle de Judith dans un tableau d'Horace Vernet intitulé *Judith et Holopherne*⁹⁴. Les procédés d'artialisation que choisit Jean Muir pour son propre corps ont pour effet de lui donner une apparence qui s'oppose de manière brutale aux standards que l'on disait appropriés au genre féminin. Plutôt que de donner à sa peau la texture et la blancheur veloutée du marbre, Jean compose une Judith féroce⁹⁵, se maquille la peau et les sourcils pour les foncer et porte une postiche de cheveux sombres et bouclés par-dessus sa chevelure pâle – chevelure qu'Alcott d'ailleurs décrit par l'expression « *fair hair* », où l'adjectif « *fair* » renvoie à leur aspect, mais aussi à l'idée de conformité... Embrassant ainsi les origines juives de Judith fidèlement à l'Ancien Testament, Jean se présente au public dans une beauté « barbare » qui contraste, d'une part, avec l'idéal de piété (chrétienne, bien entendu) propagé par le culte de féminité, et, d'autre part, avec l'idéal de pureté, dans la mesure où son teint n'est pas « *lily-white* » – une expression courante pour décrire la carnation féminine idéale qui, en référant à la fleur symboliquement associée à Marie, renvoie aussi à l'idée de virginité. Chapman fait d'ailleurs remarquer qu'au 19^e siècle, les représentations visuelles et dramatiques de l'histoire de Judith ont occulté en la sexualisant, la connotation politique de l'acte de violence qu'elle a commis⁹⁶. Une relecture donc, qui se place même *a contrario* de l'iconographie traditionnelle de la

⁹³ L'auteure, en effet, parvient à bâtir, tout au long du roman, un personnage dont la valeur sociale n'est fondée que sur l'apparence ; un personnage qui réalise pour présenter au regard des autres et à des fins de séduction, un parfait « tableau de féminité ». Elle insiste sur la multiplicité et l'ambiguïté de son personnage féminin, au point où Jean elle-même doute de l'existence d'une identité, qui soit une unité concordante et stable. Cette idée d'une identité féminine fuyante est également problématisée par le statut ambigu de gouvernante occupé par le personnage – une catégorie sociale jugée inconfortable en raison du fait que de par son rôle dans la famille, celle-ci n'est à proprement parler ni une servante docile, ni une amie, ni un membre de la famille (l'auteure se réfère à un guide de professions sur le sujet, publié à la même époque en Angleterre) (Chapman 1996 : 41).

⁹⁴ Il semble exister plusieurs versions de ce tableau par le peintre et il n'est pas possible de savoir avec certitude laquelle a inspiré Alcott. Nous pensons néanmoins que toutes les versions présentent des compositions semblables et montrent l'instant où Judith assise sur le lit d'Holopherne, le contemple alors qu'il est endormi, juste avant la décapitation (voir par exemple : Horace Vernet (1789-1839), *Judith et Holopherne*, 1830, huile sur toile, 26 x 33.5 cm, Museum of Fine Arts, Houston).

⁹⁵ Malheureusement, l'espace nous manque ici pour discuter de la subversion du regard masculin que représente le geste de Judith et pour rappeler les lectures féministes qui ont été faites de certaines images ayant cette histoire pour source iconographique – notamment celles portant sur le tableau peint par Artemisia Gentileschi (1593-1653) (cf. Garrard 1989 ; Straussman-Pflanzer 2013).

⁹⁶ Chapman (1996 : 40-41) donne l'exemple de la tragédie *Judith und Holofernes* (1841) écrite par l'Allemand Friedrich Hebbel (1813-1863) et dans laquelle Judith n'est plus une veuve voulant venger le massacre de son peuple exécuté par l'armée d'Holopherne, mais une vierge qui aurait été déflorée par lui et l'aurait tué pour se venger de cette humiliation – suivant la logique du « tabou de la virginité », décrit par la psychanalyse.

peinture religieuse, où Judith est installée dans une relation typologique avec la Vierge, alors que l'assassinat du général symbolisait plutôt la victoire de la vertu sur le vice. Non seulement la Judith incarnée par Jean Muir est-elle une figure « radicale » en comparaison aux rôles habituels de femmes dans les tableaux vivants au 19^e siècle, mais elle s'oppose aussi à la réinterprétation objectifiante de cette figure féminine vertueuse, que *Le livre de Judith* présente comme celle ayant redonné la foi à son peuple.

En somme, ce tableau vivant est un moment dans la fiction où, par le *faire tableau* et l'artifice de l'artialisation, le personnage de Jean Muir expose le plus certainement sa vraie nature, à savoir celle d'une femme qui décapitera d'une manière métaphorique le pouvoir masculin (représenté par les deux jeunes héritiers des Coventry). Pour Chapman enfin, les tableaux vivants littéraires comme celui d'Alcott, en créant des moments dramatiques où les femmes se réapproprient leur pouvoir d'agir, sont des réactions à l'idéologie dominante et semblent constituer une réponse face à la popularité des tableaux vivants en tant que divertissement, dont les sujets iconographiques tournaient autour du motif de la figure féminine soumise et objectifiée.

2.2.5 Faire se craqueler le masque de chair

Il y a dans le maquillage à la poudre de riz un effet uniformisant qui, en faisant disparaître les taches et les poils naturellement présents sur la peau, permet de faire du corps une « unité abstraite »⁹⁷. Comme l'identité féminine telle que la concevait le culte de la féminité, le corps féminin dans le tableau vivant se voit dénier toute hétérogénéité puisque son artialisation idéalisante assure la cohésion de ses parties, ayant pour effet d'empêcher l'individuation et de renier symboliquement à la femme son autonomie. Dans sa thèse portant sur l'esthétique du tableau vivant, Carole Halimi observe que la figure de la femme est devenue, en soi, un schème artialisant qui, repris pour lui-même par des artistes, par exemple, qui pratiquaient le travestissement dans l'autoportrait – comme Marcel Duchamp et Andy Warhol (1928-1987) – suffit à mener l'image photographique sur le terrain du tableau. Dans cette construction de l'identité féminine que l'on revêt comme un masque, le maquillage est un procédé

⁹⁷ L'expression est de Baudelaire, cité par Halimi (2011 : 255).

d'artialisation non négligeable. Halimi, à ce sujet, rappelle les observations de Charles Baudelaire (1821-1867), lequel voyait dans la femme maquillée une métaphore de l'art. Pour lui encore, il ne peut y avoir d'art sans artifice puisqu'il est ce qui permet au réel de s'intensifier dans la perception. Pour Baudelaire donc, l'artifice est aussi ce qui amène le sujet à faire l'expérience de ce qu'il nomme le « surnaturalisme » – une idée qu'il forge en rapprochant l'attraction que peut procurer une femme de celle que peut procurer la peinture d'un coloriste tel que Eugène Delacroix (1798-1863)⁹⁸. Appliquant sur son visage l'artifice du maquillage, la femme cherche, pour Baudelaire, à devenir surnaturelle et donc à provoquer à partir de son corps un effet d'art. Sur le surnaturalisme baudelairien, « [Alain] Roger précise qu'il renvoie [...] à un "idéalisme de l'apparence forgé sur l'artifice" » (Halimi 2011a : 257). La femme, par l'artifice du maquillage, porte pour ainsi dire un double visage, un masque de maquillage, qui est un simulacre de ce qui se cache en dessous. À notre avis, le tableau vivant dans ce contexte, et surtout lorsqu'il présente des figures de femmes confinées à adopter des comportements associés par conventions au genre féminin, peut être envisagé comme un simulacre supplémentaire qui redouble et supporte le simulacre de la féminité⁹⁹.

La reprise de la figure de Judith par Alcott dans le cadre d'un tableau vivant évoque celle que fait Cindy Sherman du même sujet iconographique dans un des tableaux photographiques des *History Portraits, Untitled #228* (1990), basé, quant à lui, sur l'œuvre de Sandro Botticelli¹⁰⁰. Se rapportant au *topoi* dualiste de la femme castratrice et de la femme libératrice, la figure de Judith semble être un modèle pour penser dans la représentation les différentes conceptions de la féminité en rapport au pouvoir. Bien sûr, ces deux œuvres sont loin d'être les seules à exploiter la figure de Judith dans le cadre d'un discours féministe ou postcolonialiste¹⁰¹ ; pas plus d'ailleurs qu'elles ne sont des exceptions en ce qui concerne la

⁹⁸ Dans *Le peintre de la vie moderne* (1863), Baudelaire consacre un texte à la femme, un autre à la figure du dandy et également un au maquillage. Quant à sa réflexion sur Delacroix et l'effet de la couleur, il la développe dans *Exposition universelle (1855)*. (Sur la conception baudelairienne du visage en tant que simulacre, cf. Halimi 2011a : 255-259)

⁹⁹ Nous l'avons vu au chapitre précédent (§ 1.3.3), le tableau vivant est un dispositif qui épouse adéquatement la sensibilité postmoderne, en permettant de mettre en forme des images dont le contenu est résorbé dans l'apparence et où le corps devient un écran pour la projection et la mise en lumière des simulacres identitaires.

¹⁰⁰ Sandro Botticelli (1445-1510), *Judith quittant la tente d'Holopherne*, 1495-1500, *tempera* sur bois, Rijksmuseum, Amsterdam.

¹⁰¹ La figure de Judith et le thème de la décapitation d'Holopherne a fait l'objet de nombreuses reprises dans les arts visuels contemporains. Évoquons l'exemple de l'installation *The Dinner Party* (1979) par Judy Chicago (1939-...) – dans laquelle Judith occupe la 9^e place de l'aile de la table dédiée aux femmes de la préhistoire à

réappropriation du tableau vivant comme stratégie servant à mettre au jour les constructions identitaires (de genre et de race, surtout)¹⁰². De notre point de vue, l'usage du maquillage et des prothèses que fait Cindy Sherman dans sa série des *History Portraits* relève d'une logique de l'hypermédiateté. Plutôt que de déréaliser le corps afin qu'il apparaisse sous le filtre de l'art, Sherman rend visible l'artifice de la représentation et provoque chez le regardeur un effet de distanciation comique. Le maquillage que porte la Judith personnifiée par Sherman est loin d'être naturaliste ; il ne cherche ni à reproduire le visage du modèle de Botticelli, ni à créer la carnation veloutée des séduisantes figurantes des spectacles de tableaux vivants. Les teintes criardes de vert pour les yeux et de rouge pour les lèvres sont appliquées pour produire sur les traits de Sherman des lignes artificielles ; le mélange des couleurs, en fait, rappelle les maquillages féminins à la mode durant les années 1970, alors que la bouche en cœur et la ligne amincie du sourcil, figée en l'air évoque, quoiqu'en plus clownesque, les photographies de stars des années 1940. L'effet général est celui d'un masque de cire, pas plus crédible que la tête artificielle que Judith tient par les cheveux. L'emploi des prothèses par Sherman semble imiter l'idéalisation des corps peints dans la tradition occidentale de l'art, ou plus précisément, les aberrations anatomiques courantes dans l'histoire de la peinture, qui représentait des corps souvent difformes par rapport à la réalité. L'artiste reproduit d'ailleurs le gonflement étrange du ventre de la Judith de Botticelli, en plus de substituer les pieds de cette dernière par des prothèses grotesques. Cette traduction quasi monstrueuse du corps de Judith, une figure ayant été si souvent érotisée par la peinture, surtout à partir du 20^e siècle¹⁰³, semble accomplir l'effet inverse de l'artialisation idéalisante, contrecarrant toute érotisation ou sublimation du corps. Le tableau photographique de Sherman montre un corps, non pas déréalisé pour être institué en icône, mais bien travesti et morcelé, comme si certaines de ses parties étaient étrangères à son propriétaire. L'« unité abstraite » du corps féminin dans le tableau vivant est brisée et son objectification par le regard masculin rompue par une artialisation opacifiante.

l'Empire romain – et celui des œuvres de Kehinde Wiley (1977-...) – où Judith est personnifiée par une femme noire tenant la tête d'une personne blanche.

¹⁰² Sur la réappropriation du tableau vivant dans le cadre d'une remise en question des stéréotypes culturels et raciaux, voir les sections « Incorporer les cultures : Yasumasa Morimura » et « Hybrider les représentations : Yinka Shonibare » dans la thèse d'Halimi (2011a : 319-329 ; 330-342).

¹⁰³ Pensons seulement aux tableaux du peintre de la Sécession viennoise, Gustave Klimt (1862-1918), *Judith I* (1907) et *Judith II (Salomé)* (1909) ; ou à celui du peintre allemand également symboliste Frantz Stuck (1863-1928), *Judith* (1924).

2.2.6 La *Sainte Agathe* de Zurbarán par Gagnon

Les procédés d'artialisation accomplis par Claudie Gagnon sont, dans *Tableaux* comme dans ses spectacles de tableaux vivants performés devant public, toujours très soigneusement composés. En plus d'être la conceptrice et la scénographe de ses tableaux, Gagnon en est également la costumière, la maquilleuse et l'accessoiriste ; « son travail, explique Mariette Bouillet, implique un investissement corporel du faire dans un artisanat qu'elle revendique en tant que plasticienne (Boucher, Bélisle et Bouillet 2009 : 113). » Gagnon manie l'art du maquillage pour transformer les visages et bien souvent les corps entiers, leur donnant des effets de matières illusionnistes qui, contrairement à l'usage du maquillage par Sherman, contribuent à la déréalisation des corps par le biais de leur insertion plastique dans le décor. Plus rarement, l'artiste reproduit aussi sur le corps en l'adaptant, l'empâtement de la matière picturale, l'accumulation des touches colorées et le coloris non local présents dans certains tableaux-sources choisis comportant une touche plus expressionniste – c'est d'ailleurs le cas de sa version du tableau d'Otto Dix. Quant aux prothèses, lorsqu'elle en utilise, celles-ci servent également à la transfiguration des corps et consolident, à l'instar du maquillage, leur fictionnement dans le *faire tableau*¹⁰⁴. Le tableau vidéographique que Claudie Gagnon réalise d'après l'œuvre de Zurbarán s'inscrit, nous semble-t-il, dans le sillon des tableaux vivants de Louisa May Alcott et de Cindy Sherman précédemment discutés. Selon une logique semblable, en effet, la remédiation du dispositif tableau vivant y est envisagée en tant que stratégie opacifiante, permettant d'interroger par la représentation le simulacre des apparences, et plus particulièrement celles qui se rattachent à la construction du genre féminin. De notre point de vue, la mise en relation de la *Sainte Agathe* de Gagnon avec les tableaux remédiés par Alcott et Sherman pointe l'artialisation comme lieu de traduction-transformation dans le cadre d'un discours féministe. L'artialisation de la figure féminine par le maquillage, le choix de la figurante et l'usage de prothèses, ici en tant qu'accessoires, sont dans ce tableau vidéographique par Gagnon les éléments porteurs de la traduction sémantique de l'œuvre-source, et ce sont ceux-là aussi qui unifient le tableau autour des questions portant sur l'apparence en lien avec la féminité.

¹⁰⁴ Pensons entre autres, aux serpents artificiels qui reproduisent la chevelure de Méduse dans un tableau vivant de *La chèvre et le chou* (1997), ou encore aux bras des femmes personnifiant le printemps, métamorphosés en branches d'arbre, dans un des tableaux de *Petits miracles misérables et merveilleux* (2000, 2001).

Sainte Agathe est une martyre chrétienne, ayant vécu au 3^e siècle en Sicile et dont l'histoire est racontée par Jacques de Voragine (1228-1298) dans *La légende dorée* (1261-1266). D'après son hagiographie, Agathe aurait été une femme d'une grande beauté qui, par piété, aurait choisi de consacrer à Dieu sa virginité. Lorsqu'elle aurait refusé les avances du proconsul Quintien, qui souhaitait la marier afin de jouir de la réputation qu'aurait pu lui apporter une telle épouse, celui-ci l'aurait fait torturer et jeter en prison, les lois romaines interdisant de tuer les vierges. L'une des tortures qu'on lui aurait fait subir, aurait été de lui pincer, de lui tordre et de lui arracher les seins avec des tenailles – un supplice auquel elle aurait survécu grâce à l'apôtre Pierre qui l'aurait visité en prison et aidé à guérir de ses blessures. Ainsi, dans le mode descriptif, sainte Agathe est le plus souvent représentée tenant ses seins sur un plateau, comme c'est le cas dans le tableau de Zurbarán, très austère, fidèlement au style pictural de ce peintre du Siècle d'or espagnol. S'inscrivant dans ce qu'on a nommé la Contre-Réforme et commandé au peintre par un cardinal à la suite du Concile de Trente, la *Sainte Agathe* répond au culte des saints, nouvellement confirmé par l'Église catholique. L'histoire de sainte Agathe est exemplaire du phénomène de la multiplication des martyres féminins, dont les représentations sont le plus souvent axées sur la sexualité. C'est que sous l'Empire romain, en effet, le christianisme en tant que nouvelle religion a attiré une grande quantité de femmes qui voyaient dans les préceptes prêchés par les apôtres – énonçant pour elles une égalité avec les hommes que le droit romain ne leur reconnaissait pas – une échappatoire à la loi civile romaine qui les soumettait au pouvoir du père et à l'obligation du mariage. L'engagement religieux des premières martyres donc, comme celui d'Agathe de Sicile, peut être considéré comme un moyen d'émancipation du pouvoir masculin et un acte de désobéissance contre la discrimination des sexes, alors structurellement ancrée dans l'appareil législatif.

Dans ce tableau d'après Zurbarán, Claudie Gagnon offre une version qui contraste de manière humoristique avec la *Sainte Agathe* originale. Si les écarts avec l'œuvre-source sont relativement ténus, ils sont cependant d'une redoutable efficacité sémantique. D'abord, relativement au modèle du tableau original, Gagnon choisit pour personnifier la sainte dans son tableau vivant une femme manifestement plus âgée (peut-être entre 55 et 65 ans). Quoique

les œuvres qui représentent sainte Agathe sur le mode descriptif¹⁰⁵ – c’est-à-dire avec ses attributs, *après* que son supplice se soit passé – pourraient, sans grande contradiction avec l’hagiographie de la sainte, la montrer à un âge plus avancé, toutes les représentations picturales de ce type, ou presque, montrent une très jeune femme et s’efforcent, c’est bien compréhensible, de rendre par la peinture la beauté notoire qui lui a valu ses tourments de son vivant. Ensuite, l’artificialisation que réalise Gagnon du corps de la figurante est très simple. Le maquillage est pratiquement absent, si ce n’est que pour donner au visage une douceur lumineuse et magnifier, peut-être, la beauté naturelle du modèle et la sagesse de ses traits. Quant à la pose prise par la figurante, elle est pratiquement la même que celle de la *Sainte Agathe*, l’on remarque d’ailleurs une grande précision dans l’imitation de la position des mains qui tiennent le plateau. Néanmoins, l’inclinaison de la tête n’est pas la même et ce qui dans le tableau de Zurbarán ressemblait à un regard d’humilité – alors que la sainte, tête penchée, devait lever les yeux vers le regardeur – est ici davantage un regard assuré, jeté par-dessus un menton relevé, dans une expression résolue. Enfin, l’écart le plus évident que présente la version de Gagnon avec son original, est bien sûr la substitution des seins de la sainte par deux sphères gélatineuses, d’un jaune légèrement translucide, évoquant des prothèses mammaires – une intrusion qui, dans ce cadre, est résolument anachronique et fait sourire. À notre avis, cette transformation faite par l’artiste est certainement celle qui porte en elle le plus de sens dans le tableau. Le choix, il faut le reconnaître, n’est pas anodin, puisque Gagnon aurait pu utiliser des prothèses de plastique ressemblant à de vrais seins – comme elle le fait d’ailleurs dans ce tableau vidéographique, déjà évoqué auparavant, montrant une femme à barbe (un homme dans la version de Gagnon) en train d’allaiter, ou comme le fait Sherman à multiples reprises dans la série des *History Portraits*. Pourtant, les éléments qu’elle utilise pour reproduire les seins sur le plateau ne font pas illusion, mais sont plutôt liés aux seins par une relation métonymique, avec pour lien nécessaire entre les deux termes, la mammoplastie. En tant qu’opération chirurgicale, la mammoplastie est une intervention qui ne s’adresse qu’au genre

¹⁰⁵ À opposer au mode narratif, dans lequel la scène de supplice est représentée sur le mode du tableau d’histoire. Cette distinction, fort utile, entre les modes narratif et descriptif de représentation des saints, en est une proposée par Johanne Lamoureux pour le cours *L’œuvre d’art et ses textes* (HAR-2145) offert par le département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques de l’Université de Montréal.

féminin et qui n'a qu'une fonction esthétique¹⁰⁶. Ici donc, le sein, qui se rapporte au principe féminin¹⁰⁷ et symbolise la maternité et la fécondité, et dont le martyre avait dépossédé la sainte, est remplacé par la prothèse mammaire, un objet lié au culte de l'apparence et le symbole d'une autre torture du corps féminin infiniment plus insidieuse.

On l'a vu, il existe traditionnellement entre la pratique du tableau vivant et le corps féminin des rapports étroits. Instaurant le corps féminin comme son objet de prédilection, le tableau vivant, par le biais des procédés d'artificialisation, produit un simulacre de la féminité qui relaye, dans ses codes esthétiques et ses sujets iconographiques, une construction passive du genre féminin, soumis au pouvoir du masculin. En tant que dispositif scopique objectifiant, le tableau vivant idéalise le corps féminin par l'artifice. Aussi, en ciblant les seins comme symbole de la féminité, la représentation par Gagnon de *Sainte Agathe* semble tisser un lien entre l'idéologie sexiste ayant motivé la torture du corps de la sainte et l'idéologie derrière la chirurgie plastique, c'est-à-dire derrière l'altération du corps des femmes dans l'atteinte d'un idéal fondé dans l'apparence. Ce que les exemples des tableaux par Alcott et Sherman contribuent à montrer, c'est qu'il existe une certaine tendance du tableau vivant remédié qui, en prenant pour cible l'artificialisation dans le cadre d'œuvres présentant des figures de femmes radicales, questionne les conventions liées à la féminité et la construction des genres. Chez Gagnon, de surcroît, l'humour est un procédé de traduction-transformation supplémentaire qui supporte le discours critique qui s'établit dans les écarts. En effet, après quelques instants d'une immobilité quasi parfaite, la sainte Agathe du tableau de Gagnon commence à trembler légèrement, puis de plus en plus, comme si la pose devenait plus difficile à tenir. Les masses gélatineuses tremblotent ostensiblement et semblent émettre un son semblable à celui d'un liquide frémissant. Cumulé à l'expression sérieuse de la sainte, le bruit et le mouvement des prothèses donnent une situation dont le ridicule fait sourire, et même rire. À un moment, la sainte porte le plateau à son nez, renifle les sphères gélatineuses, à moitié intriguée à moitié dégoûtée, puis reprend calmement sa pose... Contrastant avec la dignité austère de l'œuvre de

¹⁰⁶ Même lorsqu'elle est pratiquée à la suite d'une mastectomie, et bien qu'elle puisse alors contribuer à la santé psychologique de l'individu, la mammoplastie est considérée comme une chirurgie plastique de type esthétique, puisqu'elle n'est motivée ni par une pathologie ni par ses séquelles, mais par des disgrâces morphologiques non pathologiques.

¹⁰⁷ « Le sein se rapporte au principe féminin c'est-à-dire à la mesure, dans le sens de limitation ; il n'est mesure, que du fait même de cette limitation. Et cela par opposition au principe mâle qui illimite, le sans-mesure (cf. « Sein » dans Chevalier et Gheerbrant 1982 : 857). »

Zurbarán, cette touche d'autodérision de l'artiste paraît être là pour remettre en question le sérieux de cette représentation ; le sérieux donc, de cette image où le culte de l'apparence, de la jeunesse physique et la possibilité de la chirurgie plastique représente le martyre d'une femme d'âge mûr.

2.3 La théâtralisation comme lieu de traduction-transformation

Nous l'avons dit, la réappropriation du tableau vivant peut être considérée parmi les méthodes de représentation « sans trompe-l'œil », tirant tout particulièrement son efficacité de l'esthétique de l'hypermédiateté à laquelle elle donne lieu (en vertu de la double remédiation). Dans *Tableaux*, l'application de la logique de l'hypermédiateté par Claudie Gagnon a pu être observée en deux lieux de traduction-transformation, à savoir la (double) remédiation *agressive* et l'artialisation *opacifiante*. La théâtralisation, ou la place accordée au spectateur, est à notre avis un troisième lieu où s'exprime dans *Tableaux* une traduction sémantique qui transforme le tableau vivant et l'œuvre picturale citée suivant une logique de représentation opacifiante, qui contribuent à mettre en échec le trompe-l'œil. Afin de voir en quoi la théâtralisation dans *Tableaux* s'avère opacifiante, il convient, dans un premier temps, de revenir brièvement sur la place accordée au spectateur dans le tableau vivant traditionnel.

2.3.1 Le dispositif tableau, le paradoxe de l'absorbement

Dans *La place du spectateur*, Michael Fried soutient que les théories esthétiques dramatisantes de Diderot ont des visées « anti-théâtrales »¹⁰⁸. Fried (2010 : 105) à ce propos,

¹⁰⁸ Il est important de mentionner que dans *La place du spectateur*, la lecture que fait Fried des écrits de Diderot sur le théâtral s'inscrit à l'intérieur de sa propre réflexion sur la notion de théâtralité, qu'il amorçait dans *Art and Objecthood* en 1967. Développée dans le cadre d'une critique moderniste, la notion de théâtralité chez Fried veut qualifier l'effet de présence des œuvres d'art minimal et la place du spectateur dans l'expérience esthétique de celle-ci. Prônant l'autonomie de l'œuvre et des arts les uns par rapport aux autres, Fried critique la théâtralité en raison du danger qu'elle présente pour la valeur d'autonomie de l'art.

Pour le dire très brièvement, chez Fried, la théâtralité (des œuvres minimales) s'explique par le fait qu'elles introduisent l'élément temporel (les œuvres sont perçues dans le temps et l'espace) et qu'elles nécessitent la complicité du spectateur, dans la mesure où ce type d'œuvres prend son sens dans l'expérience perceptive du spectateur. Dans le champ des arts visuels, les œuvres dites « théâtrales » donc, au sens de Fried, sont celles qui sont mises en situation et mises en espace.

explique que pour « exprimer son dégoût du théâtre tel qu'il le connaissait [...] dans ses écrits sur la peinture, [Diderot] prit le terme de théâtral (impliquant la conscience d'être regardé) pour un synonyme de celui de fausseté. L'antonyme du grinçant, du maniéré et du théâtral était le *naïf*. » Cette idée, bien sûr, n'est pas sans importance, puisque comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le tableau vivant dérive directement de l'application de la dramaturgie diderotienne dans les procédés scénographiques. Dans le langage diderotien, la distinction entre le *théâtral* et le *dramatique* – ce dernier étant ultimement, rappelons-le, l'effet esthétique convoité par les réformateurs du théâtre – est ce qui motive l'érection du quatrième mur et ce qui justifie que l'on traite la scène comme une toile de peinture. Cette dernière idée, Diderot la développe à partir de ses réflexions sur la peinture, où il remarque que les œuvres dont l'effet est le mieux réussi sont celles qui présentent des sujets « naïfs », ou « absorbés » à leurs occupations. Les tableaux de Greuze comme *La lecture de la Bible* ou *Un philosophe occupé à sa lecture* loués dans les Salons de 1753 et de 1755, ou encore ceux de Chardin comme *L'étude du dessin* ou *Le jeune dessinateur*, accueillis favorablement par Diderot dans ses comptes-rendus de 1753 et 1759, sont de bons exemples d'œuvres picturales où,

d'où point de vue purement figuratif, tout se passe comme si la présence du spectateur menaçait de distraire les *dramatis personae* de leurs états ou activités ordinaires, contraignant l'artiste à neutraliser la présence du spectateur par l'absorbement de ses personnages dans le seul monde du tableau (Fried 2010 : 63).

En somme, pour instaurer la représentation en tant que telle, l'action dramatique (qu'elle soit sur la toile ou sur la scène) doit se faire naïve et naturelle, se dérouler sous les yeux du spectateur comme s'il était témoin de la chose telle qu'elle se passe dans la réalité, là où il n'y a pas d'audience : l'absorbement présent à même la représentation est responsable, à son tour, de l'absorbement du regardeur à l'intérieur de la fiction. Le tableau fugitif canalisait ponctuellement ce principe – qui autrement était toujours en vigueur à travers le respect du quatrième mur – en le reprenant à la lettre, c'est-à-dire soit en imitant des tableaux présentant des sujets absorbés, soit en composant un « nouveau tableau » en suivant ce principe. Selon Fried, l'absorbement (qui désigne à la fois l'effet sur le spectateur et sa cause) est un principe qui, tout en découlant de l'unité picturale, en manifeste un idéal perfectionniste, qui relèverait, pour ainsi dire, d'un désir de *mimèsis* totale. Ainsi, exclure le spectateur de la représentation, ne pas le faire participer à la fiction permet, paradoxalement, de le captiver, de lui faire voir la

représentation comme s'il regardait sa propre vie à travers une vitre. À cause de ce paradoxe, Carole Halimi soutient qu'il semble abusif de qualifier Diderot d'anti-théâtral dans le sens où l'entend Fried – qui est avant tout relatif à la théâtralité telle qu'il la développe dans ses propres écrits –, dans la mesure où, pour Diderot, la représentation n'est autonome qu'en apparence, et ce, afin précisément de ne pas l'être.

2.3.2 Absorbement et fétichisation de la transparence dans le tableau vivant

Le paradoxe de l'absorbement, indissociable de la définition néoclassique du tableau, nous remarquons qu'il continue d'habiter le tableau vivant une fois ce dernier autonomisé du cadre théâtral qui l'avait vu naître. Il semble en effet que les conceptions dramatisantes de Diderot l'aient suffisamment marqué pour qu'il conserve, dans sa pratique, un intérêt relativement important pour l'imitation d'œuvres picturales qui figurent des sujets absorbés. Notre recherche nous mène à penser que la question du regard – de ceux mis en scène par les tableaux vivants et de celui du spectateur – s'avère être le point déterminant à partir duquel s'élabore (ou se démantèle) ce qui ressemble fort à un reliquat du quatrième mur, dont le tableau vivant aurait hérité¹⁰⁹. Dans le roman *Les Affinités Électives* notamment¹¹⁰, le choix des œuvres présentées sous forme de tableaux vivants par le personnage de Lucienne témoigne nettement de l'impact des idées de Diderot concernant l'absorbement sur les conceptions picturales de Goethe¹¹¹. Dans ces trois tableaux, tous les principaux protagonistes s'offrent au regard des spectateurs alors que leur propre regard est absent : le Bélisaire est aveugle, Esther est évanouie et la jeune femme subissant la réprimande tourne le dos à l'audience. D'ailleurs, l'efficacité de ce dernier motif sur l'attention des spectateurs du tableau vivant, c'est-à-dire de la jolie Lucienne dont le public ne peut apercevoir que la nuque en raison de la composition de Ter Borch, est bien soulignée par Goethe (1980 [1809] : 213) :

¹⁰⁹ « [C]e qui est à voir [...] ne peut être posé comme tel, et vu, que si, anthropologiquement doué de regard, il en fait le sacrifice pour se laisser entièrement absorber par le regard du spectateur [et] s'offre passivement à la saisie visuelle (Vouilloux 2002 : 341). »

¹¹⁰ Une œuvre romanesque que nous avons déjà mentionnée pour son influence dans l'accréditation des tableaux vivants en tant que divertissement de « bon goût »...

¹¹¹ Pour le sujet de chacun des trois tableaux repris en tableau vivant dans *Les Affinités Électives*, cf. § 1, note 22.

On n'en finissait pas avec les rappels, et le désir, tout naturel, de voir également de face une si belle personne, qu'on avait suffisamment vue par-derrière, l'emporta au point qu'un loustic impatient proféra tout haut les mots qu'on a coutume d'écrire parfois au bas d'une page : *Tournez, s'il vous plaît !* et souleva l'approbation générale. Mais les acteurs connaissaient trop bien leur avantage et avaient trop bien saisi la règle du jeu, pour céder à l'appel général.

Bien sûr, la nature éphémère des tableaux vivants rend difficile le recensement historique des sujets iconographiques exploités dans leur exécution, et, de ce fait, également difficile de mesurer la proportion des tableaux repris correspondant à l'esthétique de l'absorbement. Néanmoins, l'on sait toute l'importance que revêtait pour la critique néoclassique le fait que les œuvres de peinture ignorent ou neutralisent la présence du spectateur, de même que l'influence de ces mêmes critiques – dont les commentaires étaient ouvertement prescriptifs – sur la production picturale, ainsi que sur le « goût » artistique de l'aristocratie européenne¹¹². De surcroît, de l'avis de Carole Halimi (2005 : 89-97), le tableau vivant donnait bel et bien à voir « une représentation néo-classique fétichisée », et cela, même lorsqu'il n'est pas inséré dans une pièce de théâtre. L'étude que Mary Chapman (1996) mène sur les manuels de tableaux vivants étasuniens circulant au 19^e siècle montre aussi assez clairement que cette logique de représentation a, pour ainsi dire, gagné en vigueur dans la pratique populaire cependant que de plus en plus de tableaux étaient conçus pour mettre en scène des femmes en tant que principales protagonistes¹¹³. D'absorbés ou dirigés vers une action qui se déroulait à l'intérieur du tableau, les regards mis en scène par ces tableaux vivants plus tardifs dont parle l'auteure sont devenus plus proprement passifs. En prenant pour sources des œuvres de peinture qui décrivent des femmes impuissantes ou encore en composant de tels tableaux à

¹¹² Si, par exemple, David était à un moment le peintre favori des critiques, l'on peut affirmer sans peur de se tromper qu'il l'était aussi de la majorité des amateurs « éclairés » et de ceux qui aspiraient à posséder le même « bon goût » ; conséquemment, la reproduction de ses œuvres sous forme de tableaux vivants était très répandue. D'après Fried (2010 : 136-137), les conceptions esthétiques de Diderot ont trouvé « [leur] plus parfaite expression dans la grande période de la peinture d'histoire qui commence vers 1755 et trouve son apogée avec les chefs-d'œuvre de Jacques-Louis David [...] »

¹¹³ Chapman, cependant, ne faisant aucune mention de l'absorbement dans son article, passe sous silence cette filiation entre le sujet des œuvres proposées pour être reprises en tableaux vivants par les manuels du 19^e siècle et l'origine de cette forme de spectacle dans les théories dramaturgiques diderotiennes valorisant déjà une forme de passivité des regards afin de captiver le regardeur.

partir d'une source littéraire, les manuels proposent des tableaux vivants qui mettent l'emphase sur un moment particulier d'une histoire où la figure féminine est punie¹¹⁴.

Pour Halimi comme pour Chapman donc, le tableau vivant est un dispositif fétichisant ; pour la première, il fétichise une certaine définition du tableau et pour la seconde, il fétichise une certaine conception de la féminité. Pour notre part, et sans nier la justesse de ces deux observations, nous pensons que ce que le tableau vivant fétichise avant toute chose peut-être, c'est l'immédiateté. La transparence miroitante qu'il présente au spectateur, celle-là même qui fonde le jeu du tableau vivant et qui se réalise dans la tension entre réel et facticité, entre transparence et opacité, fait admirer au public la précision de la reconstitution et provoque, au final, la délectation du public pour la *mimèsis*. La contradiction intrinsèque du tableau vivant, qui est celle d'essayer de *faire image* avec le vivant, fait osciller la perception du spectateur entre le contenu de la représentation et son contenant. L'esthétique de l'absorbement dans le tableau vivant ne fait que redoubler à l'intérieur de la représentation la logique de l'immédiateté qui veut faire oublier au spectateur qu'il ne se trouve pas devant la réalité. De notre point de vue, l'absorbement peut être envisagé comme une stratégie supplémentaire à l'« effacement du support et de la surface » – que les auteurs de la théorie de la remédiation identifient comme une des (trois) stratégies permettant d'atteindre la transparence dans la représentation. Mais l'ironie dans l'art du trompe-l'œil, ajoutent aussi les auteurs, c'est que lorsqu'il est parfaitement exécuté, il mène à l'hypermédiateté : « *in fact, the artist's success at effacing his process, and thereby himself, became for trained viewers a mark of his skill and therefore his presence* (Bolter et Grusin 1999 : 25) ». En somme, si le tableau vivant parvient à fétichiser la transparence, c'est qu'il est un spectacle qui tire son pouvoir de fascination précisément de cette ironie du trompe-l'œil.

2.3.3 La Sainte Véronique du Greco par Gagnon

Dans *Tableaux*, plusieurs des réinterprétations vidéographiques faites par Gagnon accordent à la représentation du regard une importance considérable. Bien souvent d'ailleurs,

¹¹⁴ Chapman remarque que le sujet le plus répandue est celui de la femme tuée soit métaphoriquement – alors qu'elle est en train d'être transformée en objet d'art, en figure allégorique ou en la propriété d'un mari –, soit littéralement – dans l'exécution d'une sentence de mort en raison d'un comportement jugé non féminin.

le mouvement des yeux des acteurs est le premier élément à briser l'immobilité, et avec elle le silence (puisque chaque mouvement, ou presque, « engendre » un son). Traditionnellement, l'immobilité et le silence sont les principaux codes esthétiques du tableau vivant. Ce sont eux qui permettent d'encadrer la représentation : comme le cadre de peinture, ils sont des outils rhétoriques de monstration qui appartiennent à la famille des indices, en tant que marqueurs ou indicateurs d'icônes. Leur rôle est de situer la bordure du champ icono-plastique qu'ils délimitent et d'« assure[r] la conversion de la perception visuelle dans l'élément de la contemplation (Vouilloux 2002 : 300) ». Rompre l'immobilité et le silence, revient en fait à empêcher la fétichisation de la représentation, tout comme la fétichisation de son contenu. Il en va de même pour l'abandon, voire la négation, de l'esthétique de l'absorbement qui advient lorsque le regard des personnages devient actif et qu'il se retourne vers le spectateur.

Plus que de simples clignements de paupières, ces mouvements oculaires sont dans l'œuvre de Gagnon une voie de communication, entre les acteurs à l'intérieur même de la représentation d'une part, et d'autre part, entre la représentation elle-même et le spectateur. Dans *Tableaux* d'ailleurs, les regards que l'on appelle en langage cinématographique « regards caméra » sont omniprésents. Le tableau vidéographique réalisé d'après la toile du Greco, *Sainte Véronique tenant le saint linceul* [fig. 2.13], est un bon exemple du travail de théâtralisation des œuvres-sources qu'effectue Gagnon à partir de la mise en scène des regards. De plus, nous pensons que la reprise par Gagnon d'une œuvre ayant pour sujet le voile Véronique, un thème iconographique qui concerne précisément la question de l'image et de sa source, s'avère être un terreau fertile pour une réflexion portant sur les logiques de représentation dans le tableau vivant, de même que sur les œuvres qui se le réapproprient.

Selon la légende, Véronique aurait offert au Christ marchant vers le Golgotha le voile qui lui couvrait la tête afin qu'il essuie son visage sali de sueur et de boue. Le tissu qu'il lui a ensuite rendu aurait gardé la trace de son visage, formant une image devenue l'archétype d'une série de copies, reliques de tissu et œuvres picturales (représentant la sainte tenant le linceul). Dérivée de différentes sources textuelles, l'histoire de la sainte est vraisemblablement une adaptation survenue au fil du temps de celle d'une femme connue sous le nom de

Bérénice¹¹⁵. En latin, l'expression « *vera icon* », devenue dans la langue courante « *veronica* », signifie « image vraie » ou « authentique », ce qui fait penser que le nom de la sainte est plus probablement une déformation à partir de l'expression servant à désigner le linceul lui-même. Le thème du voile de Véronique est donc lié à la croyance en l'existence d'images miraculeuses dites achéropoïètes, ce qui signifie littéralement « non faites de main d'homme ». Ces représentations du Christ (les « Saintes Faces ») prennent leur importance dans l'histoire de la représentation occidentale en raison surtout de la querelle iconoclaste ; venant s'ajouter au dogme de l'Incarnation en tant que justification théologique à la production d'images du Christ, les images achéropoïètes, d'immanence divine, autorisent en elles-mêmes la représentation de l'image du Fils de Dieu, de même que l'iconodoulie¹¹⁶.

La version de la *Sainte Véronique* du Greco par Gagnon présente, d'un point de vue compositionnel, relativement peu d'écarts avec l'œuvre originale. Elle en reprend la palette sombre, la luminosité, l'organisation et un grand soin a été apporté à la reconstitution du costume de la sainte et de sa pose, surtout dans la position des mains tenant le tissu. Les plis et dorures de ce dernier sont eux aussi rendus de manière fidèle. L'image de la tête du Christ apparaît sur le tissu montré par Véronique grâce au procédé d'incrustation vidéo. Le visage filmé de l'acteur personnifiant Jésus est transposé à l'intérieur d'un dessin qui recrée les boucles de ses cheveux, sa barbe et sa couronne d'épines ; l'image ainsi obtenue en mixant les médiums a été rajoutée en postproduction par-dessus celle du linceul, vide lors de la captation de « la sainte » en studio. Quand débute la *Sainte Véronique* de Gagnon dans *Tableaux*, les deux personnages sont immobiles et silencieux, et l'imitation est fort convaincante. Les yeux du Christ sont dirigés vers l'objectif de la caméra et ceux de Véronique sont baissés. Mais c'est lorsque le tableau s'anime, suivant le processus de théâtralisation des regards, que la traduction-transformation effectuée par Gagnon se dévoile au spectateur. Rompant la fixité de

¹¹⁵ L'origine du thème du voile de Véronique s'avère nébuleuse. Certaines légendes de la tradition byzantine remontant au 4^e siècle (dont des versions sont racontées dans *l'Historia Ecclesiastica* d'Eusebius et dans l'Évangile de Nicomède) parlent d'une femme qui aurait été guérie par un contact avec des vêtements du Christ – celle-ci est parfois appelée Bérénice (ou Beronike), un nom d'origine grecque dont la forme latine est Véronique. Dans la tradition catholique romaine cependant, le nom de Véronique a connu, pour ainsi dire, une vie qui lui est propre. Par exemple, des écrits du 13^e siècle (dont *l'Otia Imperialia* de Gervais de Tilbury) utilisent le mot « *veronica* » pour désigner le voile sur lequel la Sainte Face s'est imprimée.

¹¹⁶ Sur le thème du voile de sainte Véronique et les images achéropoïètes, cf. Joseph Doré, Pierre Geoltrain, Jean-Claude Marcadé, « JÉSUS ou JÉSUS-CHRIST », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 14 avril 2015. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jesus-jesus-christ/>

l'ensemble, le Christ soudainement écarquille les yeux et jette des coups d'œil autour de lui, levant les sourcils avec emphase, comme s'il cherchait à connaître le lieu où l'on avait transporté son image... Les petits sons qui accompagnent chacune de ses grimaces mettent en évidence l'expressivité de la figure – une stratégie rappelant le genre de bruitages fréquemment utilisé dans les dessins animés ou le théâtre pour enfants. L'effet général est assez comique, puisque Gagnon surenchérit à la dimension miraculeuse de l'image, et l'audience réagit favorablement lorsque le Christ, croisant de ses yeux le regard intrigué de Véronique, s'étant aperçue que l'image avait pris vie, lui rend un sourire des plus benêts alors que ses yeux s'en retournent fixer l'objectif de la caméra. La théâtralisation du regard du Christ donc, puisqu'elle permet de prendre le spectateur pour complice, a pour conséquence de porter à la conscience de ce dernier le poids de son propre regard. C'est là le principe de l'identification cinématographique, un des effets du dispositif-cinéma dont nous disions au début de ce chapitre qu'il était en action dans *Tableaux*. Cette notion est développée par Christian Metz (1975) à partir du concept psychanalytique de l'identification primaire tel qu'énoncé par Jacques Lacan en 1936 dans ce que ce dernier nommait « le stade du miroir ». Favorisé en grande partie par l'obscurité de la salle de cinéma et la sous-motricité qui normalise l'attitude du spectateur de cinéma averti, ce type d'identification correspondrait au mécanisme par lequel le spectateur assimilerait son regard à celui de la caméra¹¹⁷.

Mais le comique de la saynète, son côté absurde, tient surtout du fait que Gagnon réalise un tableau vivant aussi du *tableau dans le tableau* et s'amuse à imaginer le résultat de l'incarnat d'une image qui serait celle d'une tête sans corps ni réelle tridimensionnalité, flottant dans un espace de représentation vide. Quoique le motif des têtes flottantes soit loin d'être absent de l'histoire du tableau vivant¹¹⁸, il faut convenir qu'il présente dans la reproduction *vivante* des difficultés techniques non négligeables qui font assurément du voile de Véronique un thème inédit dans la pratique. La reprise de ce thème spécifique par Claudie Gagnon manifeste, à notre avis, une conscience certaine de l'artiste pour les enjeux qui lui associés et,

¹¹⁷ Pour Metz, c'est parce que le spectateur de cinéma a déjà dépassé le stade du miroir – c'est-à-dire que, grâce à l'image de l'Autre, son « je » s'est constitué et consciemment unifié – qu'il est en mesure de se reconnaître dans un monde d'objets qui ne contient pas sa propre image.

¹¹⁸ Les tableaux vivants, précédemment discutés, basés sur le thème de Judith et Holopherne en sont des exemples, mais également, ceux basés sur l'histoire de la septième femme de Barbe Bleue, un récit couramment repris comme source par les manuels du 19^e siècle, en est un autre. L'effet spectaculaire de la reprise de ce motif valait généralement à ces tableaux un grand succès populaire (cf. Chapman 1996).

possiblement, le projet de faire ceux-ci se confronter avec le tableau vivant traditionnel, en tant que fétiche de l'immédiateté. En effet, il ne faudrait pas manquer de spécifier qu'il y a dans le traitement pictural d'un tel sujet en peinture, une hardiesse d'intention pour le moins significative de la part de l'artiste en ce qui a trait à la *mimèsis*. Dans la mesure où l'image achéropoïète est de provenance divine, on peut penser qu'elle incarne une certaine perfection sur le plan de la représentation ; qu'elle est, vu qu'aucune technique (artistique ou non) n'est impliquée dans sa création, un symbole de l'ultime transparence médiatique. Au sens peircien, l'image achéropoïète est un type d'icône singulier en raison du rapport qu'il entretient avec son objet – semblable à la photographie indicielle et analogique. Il est pour ainsi dire un « indice miraculeux », en vertu des modifications (et des qualités) qu'il a obtenu dans sa relation à l'objet qu'il représente. En terme d'idéal mimétique donc, le peintre qui représente (pour ne pas dire « remédie ») une image de ce genre particulier – qui est en occident *le* modèle de toute image – tente en quelque sorte de rivaliser avec le divin. De notre point de vue donc, la traduction-transformation par Gagnon de l'image christique du linceul en un tableau vivant vidéographique participe à ironiser l'immédiateté supposée de cette image, et à questionner par l'humour l'institution de l'image, et, par le fait même, de toutes images, en icône. En somme, non seulement la reprise de Gagnon produit un effet inverse à l'absorbement – en rendant le spectateur conscient de sa propre posture devant l'image –, mais ce revirement des effets survenant dans le cadre de la remédiation en tableau vidéographique d'une image achéropoïète, raffermirait encore davantage notre assertion selon laquelle dans *Tableaux*, l'esthétique de l'hypermédiateté est employée pour soutenir un discours qui porte sur l'acte de représentation lui-même.

CONCLUSION

En tant qu'objet d'étude, le tableau vivant présente au chercheur d'indiscutables défis. L'évolution constante qui marque son histoire et ses paramètres définitionnels nécessite des opérateurs théoriques suffisamment souples pour permettre à la fois de l'observer à des moments déterminés de son histoire et de le penser toujours de manière diachronique. Une chose d'ailleurs que sa mobilité géographique et sa porosité disciplinaire aggravent encore, faisant de lui un nœud de relations qu'il faut, afin de l'examiner vraiment, déplier avec patience et prudence, pour ne pas s'y perdre et afin de revenir à lui davantage éclairé. Les œuvres d'arts visuels contemporaines qui se réapproprient le tableau vivant, présentent elles aussi une complexité semblable. L'accumulation de couches médiatiques et citationnelles dont elles sont composées, il importe que le chercheur la creuse en profondeur de l'image, en même temps qu'il situe toujours cette dernière dans sa propre synchronie. C'est, en fin de compte, l'approche théorique que nous avons choisie pour le tableau vivant qui a déterminé celle prise aussi pour réfléchir au cas de *Tableaux*. Consciemment, nous avons décidé de faire de l'œuvre de Claudie Gagnon un cas exemplaire et de faire intervenir son analyse dans le cadre d'une exploration qui soit d'abord celle du tableau vivant. Il aurait bien sûr pu en être autrement, auquel cas, les tableaux vidéographiques abordés auraient certainement été plus nombreux et le résultat de notre recherche se serait peut-être mieux inscrit à l'intérieur du travail monographique déjà entamé sur la production de l'artiste. Néanmoins, il nous a semblé qu'une analyse adaptée à *Tableaux* devait être informée sur le tableau vivant et ne pas qu'en mentionner la relation avec cette pratique, en se contentant de constater la « complexité » de l'œuvre, sans jamais en questionner le corps pour en identifier la source. De notre point de vue, dire la complexité de *Tableaux* signifiait prendre en compte la nature citationnelle de l'œuvre et identifier le tableau vivant comme sa forme esthétique originelle, la source de ses intrications médiatiques et son sujet principal.

Le rapport singulier entretenu par le tableau vivant avec la peinture allait, nous semblait-il, bien au-delà de la simple citation de tableaux célèbres. La théorie de la remédiation de Jay

David Bolter et de Richard Grusin a offert à notre analyse quelques concepts clefs qui nous ont lancé dans un travail de repérage des relations en acte à *l'intérieur* de notre objet. La remédiation s'est révélée être une idée appropriée pour parler de la reprise d'une représentation conçue dans le médium pictural par le tableau vivant – une « pratique culturelle » qu'il a fallu, dès lors, tenter d'envisager sous l'angle du média, en cherchant à en préciser la matérialité. Mais rapidement, les relations qui existaient également *autour* de notre objet se sont révélées être tout aussi déterminantes pour une bonne compréhension des configurations spécifiques du tableau vivant. Le concept de l'interartialité développée par Walter Moser nous a permis de constater qu'avec la remédiation venait bien souvent aussi des considérations esthétiques, dont la théorie de la remédiation par ailleurs ne s'occupait pas tellement. Concevoir la complexité du tableau vivant nécessitait de prendre en compte des transactions qui incluaient la question des relations médiales, mais dans un cadre qui soit plus spécifiquement lié aux arts. Le tableau vivant, constations-nous, remédiait la peinture selon une définition du « média » plus large que celle développée par les auteurs de la théorie de la remédiation et conformément à la redéfinition de ce concept proposée par le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI 2003), « qui comprend non seulement les dispositifs de communication, mais aussi les différentes disciplines artistiques ou pratiques culturelles, les “médiums” au sens communément établi en histoire de l'art, soit la matière d'expression, ainsi que les “matérialités” diversement impliquées dans la production culturelle et discursive ». À l'intérieur de notre objet, la peinture se voyait mobilisée à la fois par la citation d'œuvres spécifiques, mais aussi par la reprise d'effets picturaux (propres à la matière, au support et aux contraintes médiales) et le transfert d'effets esthétiques (relatifs au « tableau » entendu comme dispositif esthétique). Ainsi, convenait-il avant tout de replacer ses origines conceptuelles en contexte d'interartialité, dans le champ de la peinture « déplacée ». En nous interrogeant sur les fonctions de la remédiation en art, nous avons aussi cherché à vérifier si la remédiation du tableau vivant dans les arts visuels contemporains ne pouvait pas être considérée en tant que stratégie esthétique d'opacification.

En envisageant le tableau vivant comme un « site fécond de carrefour entre les médias et les arts », nous avons entrepris au cours de notre premier chapitre d'en explorer l'interartialité, passant d'une synchronie à une autre en espérant parvenir à en dresser un portrait d'ensemble

qui soit consistant. Conformément aux allégations de Moser, de Bolter et de Grusin concernant les vertus heuristiques des dispositifs interartiaux et des actes de remédiations en matière de médialité et d'art, notre travail nous a permis de formuler des propositions quant à la nature médiale du tableau vivant et de quelques uns de ses effets esthétiques.

Aborder l'histoire précoce du tableau vivant nous a permis d'identifier dans l'esthétique « dramatisante » prônée par les réformateurs du théâtre néoclassique, les fonctions premières de la remédiation de la peinture, à l'origine du médium. Nous avons pu identifier (et définir) le tableau en tant que dispositif, par lequel l'esthétique de la peinture pouvait être transférée dans d'autres médiums artistiques pour créer des œuvres qui tirent profit de cette collaboration. Après nous être brièvement intéressés aux facteurs culturels ayant joués un rôle dans l'autonomisation des tableaux vivants du cadre théâtral, il a été question de la remédiation littéraire du tableau vivant dans certains ouvrages de fiction. L'exploration de ce terrain interartial a permis de formuler des hypothèses quant aux fonctions de cette reprise dans le récit, de même que dans l'écriture elle-même, nous donnant l'occasion de mieux cerner le tableau vivant en tant que dispositif esthétique. Enfin, discuter des tableaux photographiques nous a fait prendre conscience de l'adéquation de ce dispositif esthétique avec la sensibilité postmoderne. Nous avons proposé de situer la remédiation du tableau vivant par les arts visuels contemporains parmi les méthodes dites « appropriationnistes » en art, et avons suggéré que l'hypermédiateté qui en découlait faisait aussi de celle-ci une stratégie opacifiante, appropriée à la mise en échec du « trompe-l'œil » de la représentation.

Reprenant à partir cette idée, le second chapitre, plus expérimental, a été l'occasion d'étudier dans ses intrications médiales l'œuvre *Tableaux* de Claudie Gagnon, à partir de trois tableaux vidéographiques choisis. L'étude de chacun d'eux a été l'occasion d'isoler un procédé particulier de traduction médiale, « poétique » et producteur d'altérations sémantiques. La mise en évidence des écarts entre les tableaux-sources et leur nouvelle version par Gagnon a servi à vérifier notre hypothèse selon laquelle la remédiation du tableau vivant dans *Tableaux* pouvait être considérée comme une méthode de représentation « sans trompe-l'œil ». Ciblant l'écran en tant que lieu de rencontre entre les différents dispositifs esthétiques et leurs temporalités respectives, notre analyse du tableau vidéographique réalisé d'après Otto Dix a rendu compte de la remédiation *agressive* comme l'une des opérations de

traduction-transformation utilisée par Gagnon dans *Tableaux*. Par la suite, l'analyse du tableau vidéographique basé sur la *Sainte Agathe* de Zurbarán a été mobilisée afin d'en démontrer l'inscription dans une certaine tradition féministe du tableau vivant remédié, où l'artialisation est le lieu principal de la traduction-transformation. Finalement, examiner plus avant la version de Gagnon de la *Sainte Véronique* du Greco a été l'occasion de discuter de la place du spectateur dans le tableau vivant traditionnel et dans le tableau vivant remédié. Considérant l'importance de l'esthétique de l'absorbement dans la pratique du tableau vivant, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle la transparence miroitante de ce type de représentation avait traditionnellement pour effet de fétichiser l'esthétique de l'immédiateté. En comparaison, nous avons proposé d'envisager la théâtralisation des regards accomplis par Gagnon comme une ironisation de l'idéal d'immédiateté – une opération de traduction-transformation participant, encore une fois, de la mise en échec du trompe-l'œil de la représentation.

Notre choix d'orienter ce travail vers le rapport singulier du tableau vivant à la peinture a entraîné un passage obligé vers une bonne compréhension du tableau vivant. Ainsi, dans sa tentative d'appliquer à un nouvel objet les théories de la remédiation et de l'interartialité, ce mémoire produit peut-être la première lecture proprement interartiale du tableau vivant. Nous pensons que cette démarche a rendu possible l'énonciation d'un vocabulaire approprié pour analyser l'œuvre *Tableaux* de Claudie Gagnon – une artiste dont les tableaux vivants, d'ailleurs, n'avaient auparavant jamais été abordés sous l'angle de la remédiation. Certes, la nature vidéographique des tableaux vivants choisis comme cas d'étude semblait, pour ainsi dire, justifier en elle-même le recours à des opérateurs issus de la théorie de la remédiation. Néanmoins, pour approcher les tableaux vivants dans les arts visuels contemporains qui s'actualisent dans une performance éphémère, devant public¹¹⁹ – et non pas dans un médium supplémentaire, comme la vidéo ou la photographie –, nous sommes d'avis qu'il s'agit, là encore, d'un cadre théorique approprié. Si qualifier « d'art-performance » ou « d'art-action » le tableau vivant traditionnel s'avère pour le moins anachronique, il faut convenir que c'est en vertu de l'avènement récent de cette pratique dans le champ de l'art que le tableau vivant réapparaît de nos jours. En effet, nous aimerions ici avancer l'idée que, si l'on peut

¹¹⁹ À l'instar des autres œuvres de tableaux vivants de Claudie Gagnon, par exemple.

aujourd'hui parler de l'existence d'une forme de « tableau vivant contemporain » qui relève des arts visuels, ce n'est pas en raison d'un changement de statut du tableau vivant – qui l'aurait fait passer d'un divertissement populaire à une pratique artistique en soi –, mais bel et bien en vertu de la remédiation dont le tableau vivant est l'objet par le médium artistique de la performance, de la même façon que pour la photographie et la vidéo.

L'intérêt que suscite aujourd'hui le tableau vivant dans la recherche se situe très nettement dans un mouvement de décloisonnement disciplinaire. À cet égard, le plus récent ouvrage paru sur la question, *Le tableau vivant ou l'image performée* – dirigé par Julie Ramos avec la collaboration de Léonard Pouy (2014) – fournit d'ailleurs un exemple parfait. Il semble que l'on doive effectivement envisager le tableau vivant sous l'angle d'un dispositif interartiel ; invoqué dans la recherche tout comme dans la pratique de différentes disciplines, il est une forme servant à penser les disciplines de l'image, non pas dans leurs spécificités, mais dans leur convergence. D'ailleurs, les études récentes sur le tableau vivant – celles qui exploitent l'angle anthropologique notamment – s'inscrivent plus précisément dans un élargissement de l'entendement de l'art, plutôt que dans une pensée de la réarticulation de ses catégories médiales.

À notre avis, deux grandes voies présentement en développement dans la recherche méritent une attention particulière et constituent les perspectives les plus fertiles. La première, est celle qui s'intéresse aux questions que pose le tableau vivant remédié (et son immobilité constitutive) quant aux relations de l'image au mouvement et à la stase. Pour ce faire, nous pensons que les opérateurs théoriques issus des théories esthétiques du cinéma sont peut-être les plus adéquats¹²⁰ et que la multiplication des tableaux vidéographiques dans l'art actuel devrait faire l'objet d'une observation plus attentive¹²¹. De plus, beaucoup reste encore à faire concernant l'exploration des liens entre le tableau vivant et le cinéma¹²² – quoique certaines

¹²⁰ Dans son article « Sur le seuil. Tableau vivant et cinéma », Jérémie Koering interroge le paradoxe d'un retour au tableau vivant et à la stase au cinéma, en relation au rêve d'animation des images de l'héritage cinématographique (cf. Ramos et Pouy 2014 : 305-320).

¹²¹ *Tableaux* pourrait faire partie d'un corpus qui comprendrait, pour ne mentionner que quelques exemples, la série *Passions* (2000-2002) de Bill Viola, les installations vidéo d'Adad Hannah et les œuvres vidéo de Bettina Hoffmann.

¹²² Une thèse de doctorat par Valentine Robert présentement en cours (sous la direction du professeur François Albera, Université de Lausanne) est consacrée à la relation entre le cinéma des premiers temps et les tableaux vivants. Un article de la même auteure qui s'inscrit dans le cadre de cette recherche est récemment paru (cf. « Le tableau vivant ou l'origine de l' "art" cinématographique » dans Ramos et Pouy 2014 : 263-283).

études de cas existent¹²³. La seconde – peut-être la voie la moins investie pour le moment, mais aussi la plus pertinente en ce qui nous concerne – elle celle qui touche au retour du tableau vivant dans l’art performatif, et que Carole Halimi (2014 : 340), en conclusion de l’article qu’elle fait paraître dans cet ouvrage dirigé par Julie Ramos, propose de voir

comme symptomatique d’une nouvelle manière d’envisager la performance. Non plus comme à l’époque de l’émergence des *happenings*, pour s’émanciper du cadre des beaux-arts et des médiums traditionnels, mais pour utiliser les vertus physiques de la performance dans un cadre reconstruit de représentation illusionniste [...] pour partager une connaissance physique des images [et permettre], au moyen du corps, de travailler les représentations, les apparences, les images, les imaginaires, de l’intérieur sur un mode critique de connaissance et d’interprétation.

Mais, enfin, en procédant à l’exploration de cette nouvelle voie, il ne faudra pas manquer d’envisager le tableau vivant avant tout pour ce qu’il est lorsqu’il paraît dans le champ de l’art, à savoir un dispositif interartiel, tout aussi instructif en ce qui a trait à la médialité des images, que productif en matière de connexions sémantique et esthétique.

¹²³ Xavier Vert, notamment, s’intéresse au tableau vivant dans les films de Passolini, dont *La Ricotta*, en tant qu’un dispositif que le cinéma utilise pour « s’éprouver » lui-même – semblablement aux remarques de Walter Moser (que nous rapportons au premier chapitre) sur le film de Godard, *Passion* et les fonctions de la remédiation en contexte d’interartialité (cf. « L’hypothèse du tableau vivant. Stances cinématographiques et visio obliqua » dans Ramos et Pouy 2014 : 285-303).

Bibliographie

- ALCOTT, Louisa May (1975 [1866]). « Behind a Mask, or A Women's Power », *Behind a Mask : the unknown thrillers of Louisa May Alcott*, introduction et textes réunis par Madeleine Stern, New York : Morrow. [1866].
- ALTICK, Richard Daniel (1978). *The Shows of London*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- ARBOUR, Rose-Marie (1990). « Quelques remarques sur l'appropriation sans trompe-l'œil en arts visuels », *Illudere ou se jouer du trompe-l'œil*, Montréal : NBJ/GRAFF, p. 41-52.
- BAJAC, Quentin (1999). *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*. Paris : Réunion des musées nationaux.
- BARTHES, Roland (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire - Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma.
- BAUDRILLARD, Jean (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard, cité par Carole HALIMI (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe-XXIe siècles)*, Ph. D., Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
- BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, cité par Carole HALIMI (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe-XXIe siècles)*, Ph. D., Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
- BÉLANGER, Claude, André DAIGLE et Alexandre DAVID (2003). *Manif d'art. Première édition*. Québec : Manifestation internationale d'art de Québec.
- BÉLISLE, Julie (2007-2008). « Claudie Gagnon. La prose des objets », *ETC*, vol. 21, n° 80, p. 54-58.
- BÉLISLE, Julie (2009). « L'Œuvre d'accumulation », dans Mélanie Boucher, *Claudie Gagnon*, Saint-Hyacinthe : Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, p. 89-97.
- BÉLISLE, Julie, Mélanie BOUCHER et Audrey GENOIS (2008). *Basculer*. Montréal : Galerie de l'UQÀM.
- BELLOUR, Raymond (dir.) (1990). *Cinéma et peinture. Approches*. Paris : Presses universitaires de France.
- BELTING, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard. [2001].
- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- BOUCHER, Mélanie (2005). *Orange. L'évènement d'art actuel de Saint-Hyacinthe*. Saint-Hyacinthe : Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.
- BOUCHER, Mélanie (2011). *Des conduites créatrices à une esthétique sensorielle : l'usage de l'aliment dans l'art performatif*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Montréal : Université du Québec à Montréal.
- BOUCHER, Mélanie (éd.), Julie BÉLISLE et Mariette BOUILLET (2009). *Claudie Gagnon*. Québec : Expression Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, L'Œil de Poisson, Musée d'art de Joliette.
- CHAPMAN, Mary (1996). « "Living Pictures" : Women and Tableaux Vivants in Nineteenth-Century American Fiction and Culture », *Wide Angle*, vol. 18, p. 22-52.

- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.
- CÔTÉ-BRUNELLE, Laurence (2004). *De la complexité chez Claudie Gagnon. Dialogues entre deux approches analytiques pour ses tableaux vivants*, Mémoire de maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec : Université Laval.
- CRI – Centre de recherche sur l'intermédialité (2003). *À propos du CRI. Champ principal*, [En ligne], http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/recherches_champ_principal.asp. Consulté le 23 avril 2015.
- DANTO, Arthur C. (1991). *Cindy Sherman. History Portraits*. New York : Rizzoli.
- DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*. Paris : Minuit, cité par Carole HALIMI (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe-XXIe siècles)*, Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
- DELEUZE, Gilles (1983). *L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DIDEROT, Denis (2005). *Entretiens sur le fils naturel ; De la poésie dramatique ; Paradoxes sur le comédien*. Paris : Flammarion. [1757 ; 1758 ; 1830]., cité par Michael FRIED, (2010). *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, Coll. « Nrf essais ». [1980].
- DISDÉRI, Eugène (2003). *Essai sur l'art de la photographie*. Paris : Éditions Séguier. [1862].
- FISHER, Jennifer et Jim DROBNICK (2002). *CounterPoses : re-concevoir le tableau vivant*. Montréal : Oboro et Display Cult.
- FRANTZ, Pierre (1998). *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France.
- FRASER, Marie (2001). « Attitudes ludiques en art contemporain », dans Marie Fraser et Jacinto Lageira, *Le ludique*, Québec : Musée du Québec, p. 11-93.
- FRASER, Marie et al. (2011). *La Triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- FRIED, Michael (1967). « Art and Objecthood », *Artforum*, vol. 5, n° 10, p. 12-23.
- FRIED, Michael (2010). *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, Coll. « Nrf essais ». [1980].
- GARRARD, Mary D. (1989). *Artemisia Gentileschi : The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton : Princeton University Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1980). *Les Affinités électives*. Traduit de l'allemand par Pierre du Colombier, Paris : Gallimard. [1809 ; 1810 pour les deux premières traductions françaises].
- GRANGE, Marie-France et Éric VANDECASTEELE (1998). *Arts plastiques et cinéma. Les territoires du passeur*. Paris : L'Harmattan.
- HAGSTRUM, Jean H. (1958). *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry*. Chicago : Chicago University Press, cité par Walter MOSER (2007). « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller, *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Munster : Nodus, p. 69-92.
- HALIMI, Carole (2011a). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe-XXIe siècles)*, Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
- HALIMI, Carole (2011b). « Résurgence du tableau vivant dans les œuvres de Yinka Shonibare MBE : la séduction des apparences », *Pied-à-terre*, n° 2, p. 43-50.

- HALIMI, Carole (2014). « Le tableau vivant contemporain. Une performance aux frontières de la représentation », dans Julie Ramos (dir.) et Léonard Pouy, *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris : Mare & Martin ; Institut national d'histoire de l'art, p. 323-340.
- HOLMSTRÖM, Kristen Gram (1967). *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*. Stockholm : Almqvist & Wiksell.
- JAMESON, Fredric (1984). « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, n° 146, p. 53-92., cité par MOSER, Walter et Régine ROBIN (1989). « Réflexion critique sur l'hétérogène », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, p. 155-161.
- JONES, Amelia (2005), « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », dans Amelia Jones et Tracy Warr, *Le corps de l'artiste*, Paris : Phaidon.
- JOST, François (2005). « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », *Intermédialités. Histoire et théories des arts, des lettres et des techniques*, p. 109-119.
- KLUCINSKAS, Jean (dir.), Walter Moser (dir.) (2004). *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*. Ottawa : Les presses de l'Université d'Ottawa.
- KRAUSS, Rosalind (1976). « Video : The Aesthetic of Narcissism », *October*, vol. 1, p. 50-64.
- KRAUSS, Rosalind (1979). « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8, p. 30-44.
- KRAUSS, Rosalind (1993). « Cindy Sherman Untitled », *Cindy Sherman*, New York : Rizzoli.
- LAMOUREUX, Johanne (1985). « Lieux et non-lieux du pittoresque », *Parachute*, n° 39, p. 10-19.
- LAMOUREUX, Johanne (2000). « Cris et médiations entre arts : de Lessing à Bacon », *Protée*, vol. 28, p. 13-21.
- LAVENDER, Catherine J. (1998). « Notes on The Cult of Domesticity and True Womanhood », *Prepare for Students in HST 386 : Women in the City, Department of History, The College of Staten Island/CUNY (1998)*, [En ligne], <https://csivc.csi.cuny.edu/history/files/lavender/386/truewoman.pdf>. Consulté le 4 avril 2015.
- LEE, Rensselaer W. (1991). *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe-XVIIIe siècle*. Paris : Macula, cité par Walter MOSER (2007). « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller, *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Munster : Nodus, p. 69-92.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1984). *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Paris : Hermann. [1766]., cité par Walter MOSER (2007). « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller, *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Munster : Nodus, p. 69-92.
- LODGE, David (1977). *The Modes of Moderne Writing, Metaphor and Typology of Literature*. Ithaca : Cornell University Press., cité par MOSER, Walter et Régine ROBIN (1989). « Réflexion critique sur l'hétérogène », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, p. 155-161.
- MARTIN, Paryse (2007). *Manœuvres Exquises : Modes opératoires baroques en arts visuels*, Québec : Université du Québec à Montréal.
- MCQ, Musée de la civilisation (2001). « Métissage » racontée par ses artisans. Québec : Musée de la civilisation.

- METZ, Christian (1975). « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n° 23, p. 3-55.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago : University of Chicago Press.
- MOSER, Walter (1985). « Les pulsations de la traduction », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 30, p. 7-18.
- MOSER, Walter et Régine ROBIN (1989). « Réflexion critique sur l'hétérogène », *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, p. 155-161.
- MOSER, Walter (2000). « “Puissance baroque” dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, p. 39-63.
- MOSER, Walter (2007). « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller, *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Munster : Nodus, p. 69-92.
- PAULI, Lori (éd.) (2006). *La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel*. Ottawa : Musée des beaux-arts d'Ottawa.
- PEARS, Iain (1988). *The Discovery of Painting : The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*. New Haven : Yale University Press.
- PILES, Roger De (1775). *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*. Paris : [s.n.], cité par Michael FRIED (2010). *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris : Gallimard, Coll. « Nrf essais ». [1980].
- RAMOS, Julie (dir.) et Léonard POUY (2014). *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris : Mare & Martin ; Institut national d'histoire de l'art.
- RAMOS, Julie (2014). « Affinités électives du tableau et du vivant. Une ouverture, dans les pas de Goethe » dans *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris : Mare & Martin ; Institut national d'histoire de l'art, p. 13-33.
- ROCKEY, David (1995), « Transforming Mirrors : Subjectivity and Control in Interactive Media », dans Simon Penny, *Critical Issues in Electronic Media*, Albany : State University of New York Press, p. 133-158, cité par Jay David BOLTER et Richard GRUSIN (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- ROGER, Alain (1978). *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art*. Paris : Aubier, cité par Carole HALIMI (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe-XXIe siècles)*, Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
- SANDLER, Irving (1996). *Art of the Postmodern Era from the Late 1960's to the Early 1990's*. New York : IconEditions, cité par Carole HALIMI (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe-XXIe siècles)*, Ph. D., Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
- STRAUSSMAN-PFLANZER, Eve (2013). *Violence and Virtue : Artemisia Gentileschi's Judith Slaying Holophernes*, Chicago : The Art Institute of Chicago.
- VIGÉE-LEBRUN, Louise-Élizabeth de (1984). *Souvenirs*. Paris : Des femmes. [1836].
- VOUILLOUX, Bernard (2002). *Le tableau vivant. Phrynée, l'orateur et le peintre*. Paris : Flammarion.
- WHARTON, Edith (1985). *The House of Mirth*. New York : Penguin Book. [1905].
- ZOLA, Émile (1981). *La curée*. Paris : Gallimard. [1871]., cité par Carole HALIMI (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe-XXIe siècles)*, Ph. D., Paris : Université de Paris 1 - Panthéon-

Sorbonne.

Annexe

Description du déroulement des tableaux vidéographiques basés sur *À la beauté* dans *Tableaux*.

Scène n°2 :

Ouverture au noir.

Plan fixe. Gros plan sur le visage d'un homme qui fixe l'objectif de son regard bleu. L'éclairage vient de la droite et laisse le côté opposé de la tête dans l'ombre. Le fond sonore est constitué de différents bruits dont on pourrait croire qu'ils proviennent d'une jungle, ainsi que de sons de batterie rappelant la musique jazz. L'arrière-plan est indistinct, flou.

Le visage de l'homme est maquillé de façon à lui créer un teint livide, des pommettes rosies et des cernes creusés. Il a les cheveux roux coupés très court – une observation plus attentive permet de comprendre que le crâne de l'homme est en fait rasé de près et que sa chevelure a été peinte directement dessus. Il porte un complet gris sur une chemise blanche. Rien ne bouge, mis à part qu'il cligne parfois des yeux.

Des cris animaux se font entendre, des singes peut-être. L'homme détourne alors son regard au loin, vers sa gauche et paraît chercher hors-champ d'où viennent les cris. Ses yeux se promènent. Sourcils froncés, il fait la moue, intrigué.

Les cris se calmant enfin, l'homme reprend sa pose initiale ; son visage est sérieux et sa mimique peu convaincante.

Fermeture au noir.

Scène n°4 :

Ouverture au noir.

Plan rapproché, fixe, pris en légère plongée d'une femme âgée portant une robe de soirée brillante dans les tons de crème. Une rose est attachée à son corsage, elle porte plusieurs bijoux clinquants. Ses cheveux roux bouclés sont montés en un chignon dont l'extravagance laisse croire qu'il s'agit d'une postiche. Celle-ci tient un verre de champagne en fixant l'objectif des yeux, sans bouger et dans une expression de profonde lassitude. Le maquillage abondant sur son visage lui fait des yeux noircis, des cernes rougeâtres et un teint livide. L'éclairage qui la baigne paraît provenir d'un projecteur « de poursuite » ; provenant de la droite, il projette des ombres sur le côté gauche de son corps. L'arrière-plan semble d'ailleurs constitué d'un rideau de spectacle.

L'ambiance sonore s'apparente à celle d'une jungle la nuit ; des insectes chantent et certains des sons sont assimilables à ceux produits par un instrument de type kalimba, très rependu dans les musiques traditionnelles d'origine africaine. Puis, après un long moment d'inaction,

la femme porte la coupe à sa bouche et boit bruyamment, du bout des lèvres. Quelques secondes passent et elle cesse de boire, reprenant sa pose initiale.

Fermeture au noir. Le son persiste sur la scène suivante en un fondu de fermeture asynchrone.

Scène n°7 :

Ouverture au noir.

Plan d'ensemble, fixe. Les figures du deuxième et du quatrième tableau sont toutes deux présentes au premier plan de l'image. L'ambiance sonore est d'ailleurs la même que dans ces précédents tableaux ; des bruits semblables à ceux d'une jungle la nuit et des percussions. L'arrière-plan est un décor de club de jazz, une pièce qui ressemble à la salle de réception d'un hôtel (plafonds hauts, moulures, colonnes, marqueterie). Il s'agit visiblement d'un dessin – le trait de crayon est jaune alors que le fond est noir – sur lequel, au moyen d'un montage, ont été insérées des images provenant de différentes sources. L'effet visuel sur la perception de l'espace en est un d'aplanissement.

Debout au centre de l'image, l'homme roux garde une main dans sa poche de veston et tient de l'autre le combiné d'un téléphone. À gauche de ce dernier et plus bas dans l'image (comme si elle était assise), est présente la femme en robe de soirée, toujours avec sa coupe de champagne.

Au plan suivant, derrière l'homme roux donc, un joueur de batterie, noir, fait un solo de jazz. La couleur foncée de sa peau – il s'agit visiblement d'un maquillage de type « *black face* » – le rend presque invisible dans le décor sombre. La grosse caisse de son *cocktail drum* est ornée de l'image d'un chef amérindien. Le musicien gesticule abondamment et ses mimiques lui donne un air idiot. Pour l'instant, il est le seul personnage qui bouge. Plus à gauche de l'image (derrière la femme), se tient un couple enlacé. Joue contre joue, ils se prennent mollement la main pour danser et regarde vers l'objectif. Le visage de la femme est rosé par du maquillage.

Au plan suivant encore se tient une jeune femme en sous-vêtements de dentelle beige. Ses bras sont suspendus dans les airs comme si elle dansait la valse avec un cavalier invisible ; elle regarde également vers l'objectif. Un serveur se tient de profil un peu plus loin derrière celle, de même qu'un autre homme dont la chemise blanche le fait se découper au loin dans le fond sombre de l'image.

Soudain des cris d'animaux retentissent, de même que des bruits de klaxon. Comme dans le deuxième tableau, l'homme roux cherche le bruit des yeux, intrigué, mais, cette fois, les cris semblent provenir du combiné téléphonique, qu'il approche prudemment de son oreille pour vérifier. Pendant ce temps, le reste des figures s'active. La femme porte la coupe à ses lèvres et boit bruyamment et les bruits qu'elle produit viennent s'ajouter au fond sonore déjà dense. Les amants dansent discrètement en faisant du sur place, de même que la jeune femme au fond. Ce manège se poursuit encore quelques instants cependant que le batteur, halluciné, frappe sur dents immaculés avec ses baguettes.

Fermeture au noir.

Scène n°15 :

Ouverture au noir.

Plan de demi-ensemble, fixe sur le joueur de batterie continuant son solo. Il regarde vers la caméra, toujours en transe.

Fermeture au noir.

Scène n° 18 :

Ouverture au noir.

Gros plan sur le couple de danseur qui bouge à peine, les yeux dans le vide. Le fond sonore est constitué de bruits de jungle et de chants de grenouilles.

Fermeture au noir.

Figures



Figure 1 – Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), *L'Accordée du village*, 1761, huile sur toile, 92 x 117 cm, Musée du Louvre, Paris.

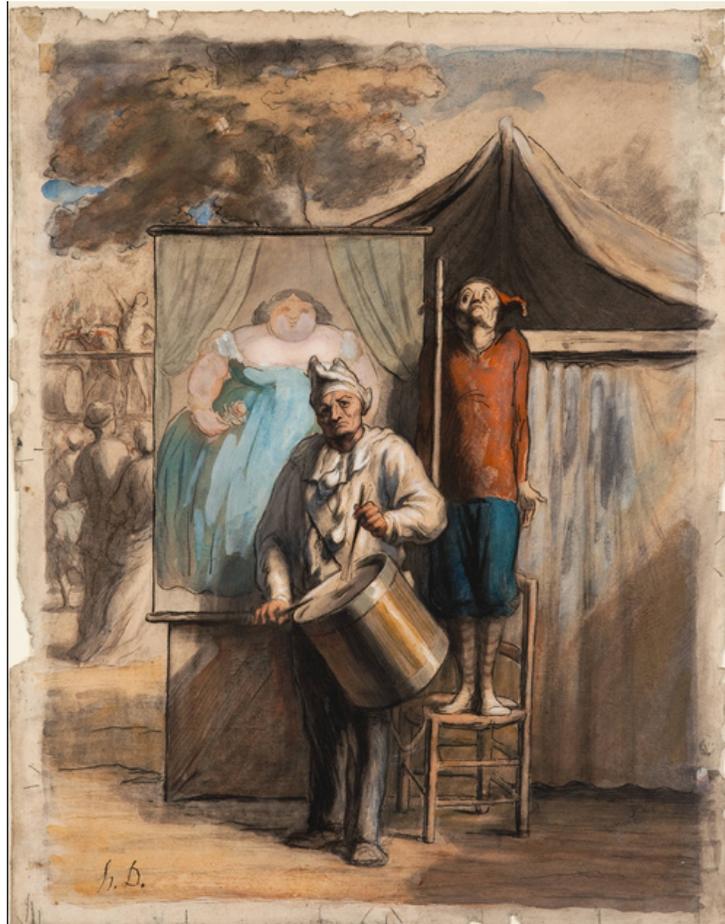


Figure 2.1 – Honoré Daumier (1808-1879), *Parade de saltimbanques* (1865-1866), crayon, gouache et aquarelle sur papier vélin, 43.8 x 33.7 cm, collection privée.



Figure 2.2 – Edvard Munch (1863-1944), *Le Cri*, tempera sur carton, 91 x 73.5 cm, une des 5 versions, Munchmuseet, Oslo.



Figure 2.3 – Edward Hopper (1882-1967), *Blue Night* (1914), huile sur toile, 182.8 x 91.44 cm, Whitney Museum of American Art, New York.



Figure 2.4 – Otto Dix (1891-1969), *À la beauté*, 1922, huile sur toile, 140 x 122 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.



Figure 2.5 – Dorothea Tanning (1910-2012), *Family Portrait* (1954), huile sur toile, 91 x 76.5 cm, Centre Pompidou MNAM-CCI, Paris.



Figure 2.6 – José de Ribera, dit Lo Spagnoletto (1591-1652), *La femme à barbe* (ou *Magdalena Ventura avec son mari*), 1631, huile sur toile, 196 x 127 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Figure 2.7 – Francisco de Zurbarán (1598-1664), *Sainte Agathe*, 1630-1633, huile sur toile, 127 x 60 cm, Musée Fabre, Montpellier.



Figure 2.8 – Domínikos Theotokópoulos dit El Greco (1541-1614), *Véronique tenant le saint linceul*, 1580, huile sur toile, 84 x 91 cm, Musée du Prado, Madrid.



Figure 2.9 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d’après Edvard Munch), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.

Photo : © Musée d’art contemporain de Montréal 2011.

Vue d’installation pour l’exposition *La Triennale québécoise 2011 – Le travail qui nous attend*, Musée d’art contemporain de Montréal. Crédits photographiques : Musée d’art contemporain de Montréal.



Figure 2.10 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d'après Francisco de Zurbarán), (image extraite de la vidéo), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.



Figure 2.11 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d'après José de Ribera), (image tirée de la vidéo), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.



Figure 2.12 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d'après Otto Dix), (image tirée de la vidéo), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.



Figure 2.13 – Claudie Gagnon (1964-...), *Tableaux* (d’après Le Greco), vidéogramme, 20 minutes, Collection Loto Québec, Montréal.
Photo : © Musée d’art contemporain de Montréal.

Vue d’installation pour l’exposition *La Triennale québécoise 2011 – Le travail qui nous attend*, Musée d’art contemporain de Montréal. Crédits photographiques : Musée d’art contemporain de Montréal.