

Facteurs d'inquiétante étrangeté dans les tableaux vivants de l'art contemporain. L'apport du récit littéraire

Mélanie Boucher

Volume 44, Number 2, 2019

Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant
Stay Still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1068327ar>
DOI: <https://doi.org/10.7202/1068327ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boucher, M. (2019). Facteurs d'inquiétante étrangeté dans les tableaux vivants de l'art contemporain. L'apport du récit littéraire. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 44(2), 183-198.
<https://doi.org/10.7202/1068327ar>

Article abstract

This article considers three central components of tableaux vivants — the transfers of medium that characterize them; their inscription in various disciplines whose codes they partly adopt; and the imperfect immobility they present — that make the expression of the uncanny possible in contemporary art tableaux. Unlike historical and popular tableaux vivants or those related to other disciplines, contemporary art tableaux tend to reproduce not one, but several historical sources and to link them to aspects of personal life. In addition, they tend to exploit different strategies to integrate motion with immobility, which amplifies the effect of the uncanny. This article draws additionally on literary works that feature narratives of tableaux vivants and related practices to investigate the uncanny in contemporary art tableaux.

Facteurs d'inquiétante étrangeté dans les tableaux vivants de l'art contemporain. L'apport du récit littéraire

Mélanie Boucher

This article considers three central components of tableaux vivants—the transfers of medium that characterize them; their inscription in various disciplines whose codes they partly adopt; and the imperfect immobility they present—that make the expression of the uncanny possible in contemporary art tableaux. Unlike historical and popular tableaux vivants or those related to other disciplines, contemporary art tableaux tend to reproduce not one, but several historical sources and to link them to aspects of personal life. In addition, they tend to exploit different strategies to integrate motion with immobility, which amplifies the effect of the uncanny. This article draws additionally on literary works that feature narratives of tableaux vivants and related practices to investigate the uncanny in contemporary art tableaux.

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

Dans *L'inquiétante étrangeté*, Sigmund Freud entreprend de déterminer ce qui provoque chez l'individu le sentiment d'inquiétante étrangeté en revenant sur l'article «On the Psychology of the Uncanny» d'Ernst Jentsch.¹ Contrairement à ce qu'avance Jentsch dans son article, dans le conte *L'homme au sable* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann l'inquiétante étrangeté ne serait pas causée par l'automate auquel le protagoniste Nathanaël prête une âme. Elle serait causée par l'ensemble des choix littéraires de Hoffmann. Ceci expliquerait, selon Freud, pour quelle raison un même élément paraît ou ne paraît pas étrangement inquiétant selon le contexte auquel il est intégré.² Le sentiment d'inquiétante étrangeté qui est tiré de sources esthétiques est le résultat de choix singuliers, d'après Freud, qui considère pourtant des représentations qui sont propices à susciter ce sentiment. Étonnamment, ce sont des représentations dont Jentsch a relevé l'intérêt: les mannequins, les dédoublements, l'œil. L'automate ne serait donc pas en lui-même une source d'inquiétante étrangeté, mais il serait susceptible de faire émerger cette sensation, selon Jentsch, comme le seraient l'ensemble des représentations qui se situent aux frontières du vivant et de l'inanimé:³

Among all the physical uncertainties that can become a cause for the uncanny feeling to arise, there is one in particular that is able to develop a fairly regular, powerful and very general effect: namely, doubt as to whether an apparently living being really is animate and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate...

Dans *Théorie de l'acte d'image*, Horst Bredekamp considère le pouvoir effectif des choses. La perception que certaines d'entre elles sont vivantes leur octroierait un pouvoir sur l'individu et l'environnement, sur la sensation, la pensée et l'action.⁴ Cette façon d'envisager les choses ou *images*, d'abord théorisée au siècle des Lumières, mène l'auteur à les classer en trois groupes: d'abord, les images substitutives, qui suggèreraient une transposition du sujet sur l'objet (par exemple, les empreintes corporelles); ensuite, les images intrinsèques, dont les composantes formelles évoqueraient le corps (œil, main, pied, etc.) ou emploieraient ses matériaux (cheveux, fluides corporels, etc.); et, enfin, les images schématiques. Les images substitutives et intrinsèques regrouperaient ce qui tient en lieu et place du vivant, comme les fétiches, les icônes, les reliques ou le patrimoine détruit pour l'élimination d'individus ou de communautés. Contrairement aux images dans lesquelles le vivant est perçu dans l'inerte, celles dites schématiques seraient «vraiment vivantes». Elles seraient incarnées, de la manière dont Platon le premier les conceptualise

1. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, 1^{re} éd. 1919, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2001.

2. *Ibid.*, p. 53, 55, 127–139.

3. Ernst Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny*, trad. Roy Sellars, 1906, www.art3idea.psu.edu/locus/jentsch_uncanny.pdf (consulté le 29 septembre 2017).

4. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, 1^{re} éd. 2010, Paris, Éditions de la découverte, 2015.

dans *Cratyle*, en définissant les *schèmata*. Ces enchaînements de mouvements stéréotypés auraient été exécutés de manière à faire voir avec le corps une réalité n'étant pas strictement corporelle. Les images schématiques pourraient être composées de matières vivantes (le bio-art, par exemple), représenter un humain animé (l'automate) ou encore, être formées par des individus qui adoptent des poses à des fins de figuration. Cet article s'intéresse à ces postures humaines qui font voir une réalité extracorporelle, qui sont exécutées dans les tableaux vivants, dont l'adoption suggère la sculpture ou le tableau et qui suscitent un sentiment d'inquiétante étrangeté.

À l'heure de la convergence entre l'image fixe et en mouvement,⁵ ces figurations corporelles qui se situent à la frontière du vivant et de l'inanimé sont d'actualité. Les *selfies* initiés par les visiteurs des musées ou par les institutions mêmes en sont de bons exemples. Ils mènent à dénicher dans les œuvres un sosie, ou à mimer les expressions et les postures représentées. Sur le web, abondent aussi les *mannequin challenges*, tandis que sur les grandes places, qui sont souvent à proximité des musées, les amuseurs publics miment des sculptures de pierre ou de bronze qui s'animent brièvement pour provoquer l'étonnement. Découvrir, stupéfier, tromper, retenir l'attention motivent le plus souvent ces amusements. La pratique actuelle qui tend le mieux à susciter l'effet d'inquiétante étrangeté traduit, quant à elle, en général d'autres intentions: le tableau vivant en art contemporain formerait aujourd'hui l'expression la plus aboutie de la figuration corporelle. Sa distinction d'avec les amusements n'est toutefois pas toujours aisée à établir. Car le tableau vivant est un genre versatile, voire «un genre faux en soi»,⁶ étant historiquement ancré dans plusieurs disciplines comme dans la culture populaire. Cet article ne cherchera pas clairement à établir cette distinction. Les principaux éléments qui favorisent l'expression de l'inquiétante étrangeté dans les tableaux vivants de l'art contemporain seront cernés. Pour ce faire, l'approche littéraire adoptée par Jentsch et par Freud sera utile,⁷ comme le roman qui éclaire l'art contemporain dans une approche dialogique profitant également des apports théoriques sur le tableau vivant et les pratiques apparentées. Les premières productions théoriques (Holmström, Meisel, Bajac, Vouilloux, Hovet⁸) sur le tableau vivant ont reconnu son histoire sociale ainsi que l'apport de son concepteur et sa valeur artistique. Le récit littéraire qui raconte le tableau vivant a pour sa part porté un regard réflexif sur l'art et le divertissement. Il révèle le plus souvent le malaise dans l'histoire vécue par les personnages qui font de leur corps une statue, ce qui en quelque sorte a pour effet d'inclure leur vie intime à la représentation, favorisant ainsi l'effet d'inquiétante étrangeté. Cette perspective du performeur dans le roman sera transposée aux pratiques d'aujourd'hui, afin de saisir de manière empirique l'effet d'inquiétante étrangeté que celles-ci sont propices à susciter.

Dans le récit littéraire et l'art contemporain: le dédoublement de sens

À l'origine, le tableau vivant était surtout considéré être un divertissement populaire,⁹ sauf en Allemagne où il était jugé être une forme d'art à part entière. Johann Wolfgang von Goethe joua un rôle fondamental dans cette optique particulière. Son roman *Les affinités électives* (1809), qui est le premier

5. Laurent Guido et Olivier Lugon, dir., *Between Still and Moving Images*, New Barnet, John Libbey Publishing Ltd., 2012, p. 1; André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 110.

6. Je reprends ici la formulation de Carole Halimi dans «Le tableau vivant, un genre faux en soi? Diderot, Klossowski, Ontani», *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 2015, p. 132–149.

7. David Farrell Krell considère par ailleurs étrangement inquiétante l'approche freudienne. Si toutes les sources de Freud pour expliquer l'effet d'inquiétante étrangeté en esthétique sont littéraires, la partie autobiographique forme aussi un récit («beautifully crafted pieces of writing»). Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 52.

8. Kirsten Gram Holström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770–1815*, Stockholm, Almqvist et Wiksell, 1967; Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton, Princeton University Press, 1983; Quentin Bajac, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victorienes (1840–1880)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999; Bernard Vouilloux, *Le tableau Vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, coll. «Champs arts», 2002; Grace Ann Hovet et Theodore R. Hovet Sr., *Tableaux Vivants: Female Identity Development through Everyday Performance*, Bloomington, Xlibris, 2009.

9. Dans *Choses vues*, Victor Hugo décrit un spectacle londonien qui fit fureur à Paris en 1846, et révèle le peu de valeur qu'il accorde au divertissement.

historiquement à offrir une représentation de tableaux vivants, est toujours reconnu comme un texte déterminant à l'étude du sujet.¹⁰ Le dénouement des *Affinités électives* s'articule principalement à l'aide de trois tableaux vivants reproduisant des œuvres françaises de la deuxième moitié du XVIII^e et du début du XIX^e siècles: *Phèdre et Hippolyte* (1802) de Pierre-Narcisse Guérin ainsi que *Bélisaire demandant l'aumône* (1780) et *Le Serment des Horaces* (1785) de Jacques-Louis David. Leurs descriptions satisfont à la définition du tableau vivant qui est encore la plus répandue: «la reproduction, au moyen de personnes réelles mais figées, d'images tirées des arts visuels, mais aussi de récits historiques ou littéraires».¹¹ Plus important ici: elles satisfont aussi à la définition de l'inquiétante étrangeté. Ce sentiment «remonte, écrit Freud, au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier».¹² L'effet dominant de ces tableaux vivants ne serait pas l'amour filial, la séduction, la jalousie, la pitié ou la vengeance, pourtant présents dans les tableaux comme dans le roman, qui porte sur les rapports d'attraction et de répulsion entre hommes et femmes. Comme l'auraient fait les tableaux vivants qui étaient montrés à l'époque en Allemagne, ceux des *Affinités électives* auraient incorporé, selon l'historienne de l'art Caroline van Eck, «la terreur ressentie lors de l'invasion française» afin d'en «maîtriser l'effroi» à l'aide de représentations connues.¹³ Ils traduiraient «la situation politique contemporaine [...], dépassant largement le simple plaisir esthétique ou le divertissement théâtral».¹⁴ Les tableaux vivants de Goethe serviraient, suggère van Eck, la révélation d'une réalité concrète «effrayante», ce qui trouve un écho dans d'autres romans modernes exploitant également le malaise qui émane du familier. La protagoniste de *La curée* (1871–1872) d'Émile Zola, par exemple, s'interroge au sortir d'une représentation dans laquelle sa performance a été saluée, sur son absence de détermination: «C'était insupportable, on ne pouvait plus réfléchir chez soi», «Qui donc l'avait marquée ainsi?», «Qui l'avait mise nue?»¹⁵ *Chez les heureux du monde* (1905), d'Edith Wharton, c'est l'artificialité new-yorkaise du XIX^e siècle qui est mise en contraste avec la sincérité de la protagoniste, qui se révèle à elle-même après avoir maintenue la pose. En somme, dans l'exercice du tableau vivant, les personnages des romans de Zola et Wharton semblent expérimenter une déréalisation, avec laquelle le monde paraît soudain étrange.

Freud considère, dans le champ esthétique, l'effet d'inquiétante étrangeté vécue par le récepteur en adoptant la perspective du lecteur. Il cherche à déterminer quels sont les éléments de *L'homme au sable* qui provoquent en lui cet effet. Cela expliquerait notamment qu'il néglige l'apport de l'automate au profit du style littéraire. L'automate servirait à camper l'effet d'inquiétante étrangeté qu'expérimentent les personnages dans le conte, comme le tableau vivant servirait à cette fin chez Goethe, Zola et Wharton. Autrement dit, l'apport de l'automate et des tableaux vivants aux récits aiderait, non pas à susciter l'effet cherché par Freud, mais à le définir, en décrivant l'expérience des personnages. Ce faisant, les deux réalités télescopées (la représentation connue et le vécu intime) agiraient dans l'instabilité des images qu'ils incarnent—ce qui expliquerait leur potentiel effectif.

L'instabilité, nous y reviendrons, est très présente dans les tableaux vivants de l'art contemporain, tandis qu'elle l'est très peu dans les divertissements populaires qui tendent à reproduire fidèlement des œuvres connues, comme

10. Arnaud Rykner, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages suivi de Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, coll. «Universités/Comparaisons», 2014, p. 109–110.

11. Julie Ramos, «Affinités électives du tableau vivant: une ouverture, dans les pas de Goethe», dans Julie Ramos avec la collaboration de Léonard Pouy, dir., *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national d'histoire de l'art et Mare & Martin, 2014, p. 13.

12. *Ibid.*, p. 31.

13. Caroline van Eck, «La présence du réel, l'apparence de l'art et l'effroi qu'elles causent. Tableaux vivants, distance esthétique et incarnation chez Goethe et Warburg», dans Ramos et Pouy, *op. cit.*, p. 175.

14. *Ibid.*

15. Émile Zola, *La curée*, 1^{re} éd. 1871, Paris, Fasquelle, coll. «Le livre de poche», 1967, p. 391–392.

le *Festival of Arts Pageant of the Masters*. Chaque année, à Laguna Beach, des faux finis de marbre ou d'empatement y couvrent les chairs, dans des costumes et des décors qui reprennent aussi les traitements formels, les compositions, les jeux d'ombres, les perspectives et les cadres des œuvres reproduites, le tout ajusté au format d'une scène en extérieur. L'art contemporain, au contraire de Laguna Beach, ne cherche à peu près jamais à reproduire à l'identique. Il bricole, en combinant les références, générant de ce fait une rencontre de l'intime avec l'image connue et le savoir partagé, comme le font les récits modernes considérés dans cet article. Ces associations, qui infléchissent en art contemporain le sens et la portée des sources, procèdent le plus souvent de la déconstruction.

À cet égard, la production du Canadien Daniel Olson (né en 1955) est élogieuse. Depuis une trentaine d'années, Olson multiplie les projets performés dans lesquels il prend la peau de proches, de personnalités ou de personnages peints en tableaux. Ces productions diffèrent en divers points des tableaux vivants historiques, desquels nous retiendrons pour le moment la composante biographique. Olson ne cherche pas uniquement à incarner les individus dont il revêt des attributs. Il cherche à révéler la coexistence de sa personne et de ces personnages, par truchements visuels et langagiers qui troublent les identités. Dans une rétrospective intitulée à propos *Hors de moi* (2008), par exemple, l'œuvre *Olson-Welles* (2006) | fig. 1 | superposait à un portrait photographique du maître de l'imposture une vidéo d'Olson qui fumait un cigare. La vidéo en couleur de 30 minutes, jouée en boucle, dans laquelle la physionomie composite fantomale ainsi produite se découpait sur un fond noir, exploitait les frontières médiales, du vivant et de l'inanimé ainsi que de l'identité. Départager les deux artistes était chose vaine; tenter d'y voir une troisième entité l'était aussi, ce qui entravait toute possibilité d'identification claire ou de comparaison.

L'œuvre la plus récente d'Olson atteint à cet égard un haut niveau de complexité. Ce ne sont pas deux ou trois sources, mais plus de vingt-cinq sources visuelles, musicales et littéraires que l'artiste associe à son histoire personnelle et à ses œuvres aux fins d'une production en six «tableaux» d'une heure chacun, les trois derniers formant des inversions aux trois premiers. *Diamond in the Rough* (2017),¹⁶ | figs. 2–4 | a plus précisément été tourné dans le bureau de l'artiste en s'inspirant de trois images: un autoportrait photographique de jeunesse d'Olson en train d'étudier (1984), l'huile sur toile *Le jeune élève* (1894) d'Ozias Leduc et l'huile sur bois *Saint Jérôme dans son cabinet* (vers 1475) d'Antonello de Messine. Suivant un protocole basé en bonne partie sur l'effet du hasard (jeu *pile ou face*), dans lequel domine l'enchaînement des poses et actions, Olson incarne à tour de rôle les individus des images, télescopant son passé aux réalisations d'artistes et d'intellectuels qui l'ont marqué. Il récite, par exemple, son «premier livre d'artiste *Le livre de Daniel* (2016), dans lequel tous les mots du «Livre de Daniel» de la Bible sont retranscrits, en anglais (pile) puis en français (face)»; il «active en alternance deux boîtes à musique, avec la main gauche (pile) puis avec la main droite (face), afin de figurer une lemnicate—les boîtes à musique jouent *It's a Small World After All* et *When You Wish Upon a Star*»; il «garde le silence, puis lit à voix haute en anglais (face) un extrait du livre *L'Anatomie de la mélancolie* (1621) de Robert Burton».¹⁷

16. Les informations sur cette œuvre sont tirées de mes entretiens avec l'artiste, de l'hiver 2015 à l'automne 2017, en vue de l'exposition *Diamond in the Rough*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 15 au 22 février 2017 et dont j'ai assumé le commissariat.

17. Extraits de la «liste des activités» mise à la disposition du visiteur dans le cadre de l'exposition de l'œuvre au Musée d'art contemporain. Liste non publiée.

Figure 1. Daniel Olson,
Olson-Welles, 2006, vidéo
stéréophonique en couleur,
édition de 10, 23 min 0 s.



Figure 2. Daniel Olson, *Diamond in the Rough* [*Ne jamais s'imaginer soi-même*, texte de Lewis Carroll], 2016–2017, vidéo couleur, son, 6 h.



Figure 3. Daniel Olson, *Diamond in the Rough* [*Voyager avec Ludwig* (nos 575 et 576), texte de Ludwig Wittgenstein], 2016–2017, vidéo couleur, son, 6 h.



Figure 4. Daniel Olson, *Diamond in the Rough* [*Regard/Shades*, textes de James Joyce et Jules Verne], 2016–2017, vidéo couleur, 6 h.



Dans *Diamond in the Rough* et ailleurs chez Olson, un dédoublement non seulement de personne et de médium, mais de pensée est mis de l'avant, favorisant l'expression d'une inquiétude face aux activités de l'esprit. Les jeux référentiels sont continuels, empêchant toute forme de classification opérante, ce qui est paradoxal bien sûr puisque les œuvres sont basées sur des protocoles. L'apport de l'inquiétude intellectuelle a été reconnu par Jentsch, mais contesté par Freud pour qui elle ne serait «d'aucun secours» à la compréhension de l'inquiétante étrangeté.¹⁸ Selon Nicholas Royle, Freud aurait cherché par cette affirmation à discréditer Jentsch: «Freud's reading of "The Sandman" is a violent attempt to reduce or eliminate the significance of Jentsch's work on the uncanny, and in particular the importance of the figures of the doll and automaton for an understanding of the uncanny».¹⁹ Dans *L'homme au sable*, l'incertitude serait de fait forcément intellectuelle, puisque le questionnement omniprésent est ontologique. La femme automate est-elle vivante ou inanimée? Le protagoniste aime-t-il cette automate ou sa promise? Voit-il en elles ce qu'elles sont ou en perçoit-il des portraits déformés? Qui est l'homme au sable? L'horifiant collègue du père ou l'insistant vendeur de lunettes? Chez Olson, par ailleurs, cette incertitude intellectuelle est avant tout artistique, interrogeant ce qui informe la création et ce à quoi elle contribue—par exemple, le jeu *pile ou face*. En somme, les tableaux vivants de Daniel Olson opéreraient par ruse, doubles sens, contresens, déplacements, allitérations et emplois multiples de toute sortes, c'est-à-dire par l'ébranlement de la structure dont traite Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* et à laquelle Laguna Beach tente plutôt de se conformer.

Le genre du tableau vivant: entre les médias et les disciplines

Si l'art doit investir la représentation pour que surgisse du beau et du connu «une étrangeté», écrit Arnaud Rykner, la mise en relation des éléments hétérogènes propres au tableau vivant servirait à créer cette étrangeté. Le tableau vivant susciterait l'incertitude, ou instabilité, parce qu'il est «mi-corps/mi-code; mi-réalité/mi-fiction; mi-chair/mi-tableau».²⁰ À cet égard, *The Raft of the Medusa (100 Mile House)* (2009) | **figs. 5–8** | d'Adad Hannah qui reproduit le célèbre tableau de Géricault²¹ offre un très bon exemple. Les performeurs sont bien choisis, leurs poses sont bonnes, comme les décors et les costumes (composition, couleurs). Néanmoins, l'écart dans le traitement expressif du ciel et de l'eau tranche avec le réalisme des chairs, des habits et du radeau qui est constitué de bois, de textile et de cordes véritables. Les quatre vidéos tirées de ce tableau vivant, d'une durée d'environ 4 à 7 minutes chacune, révèlent sous des angles divers l'incapacité des performeurs à maintenir la pause. Les dos se redressent, les bras vacillent, les mouvements surgissent de la fixité, là où ils ne peuvent être attendus. D'avoir tiré quatre vidéos et aussi neuf photographies de ce tableau vivant contribue à l'étrangeté dégagee de la tension entre semblable et dissemblable. Les points de vue sont divers, mais également les prises, même qu'une photographie montre le décor sans figurants. Bien que l'unité de l'ensemble formé par le tableau vivant ne fasse aucun doute, elle ne peut pleinement être reconstituée quand les images sont montrées côte à côte.

En 2016, dans le cadre du 200^e anniversaire des événements tragiques rattachés au naufrage de la frégate *La Méduse*, Hannah revisite à nouveau le tableau

18. Les propos de Freud à cet effet portent sur *L'homme au sable*. *Op. cit.*, p. 67.

19. Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 41.

20. Rykner, *op. cit.*, p. 119.

21. L'œuvre d'Adad Hannah a servi en couverture du livre *Le tableau vivant ou l'image performée*. Ramos et Pouy, *op. cit.*

de Géricault dans *The Raft of the Medusa (Saint-Louis)* (2016).²² | **fig. 9** | Il se rend à Saint-Louis au Sénégal, où échoua la frégate. Le décor est cette fois fait avec des matériaux chinés sur place, morceaux d'épaves, retailles textiles, grâce au concours de la population locale qui revêt la peau des naufragés français. L'écart entre l'œuvre originale et sa reproduction est donc plus prononcé. L'étrangeté du rendu résulte également des tensions matérielles, politiques et raciales qui sont ainsi générées, révélant l'étendue de l'intérêt de l'artiste à produire plusieurs «interprétations» à partir d'une même œuvre, comme l'écrit Lynn Bannon dans ce dossier. Cette observation s'applique à la pratique d'Adad Hannah en général: aux tableaux vivants qui recomposent des œuvres rendues célèbres ainsi qu'aux autres, qui ne revisitent pas d'œuvre, d'histoire ou d'événement précis, mais dans lesquels l'inquiétante étrangeté demeure. Elle ne découle pas strictement des écarts entre l'original et la reproduction. L'effet combinatoire des images fixes et en mouvement et des versions nombreuses y contribue ici, l'artiste revisitant, décomposant ainsi les caractéristiques «propres au tableau vivant».

Quelles sont ces caractéristiques? Rykner les considère comme formant des polarités, mais le corps et la chair, le code et le tableau sont des notions qui se recoupent, et les polarités qu'elles forment ne sont pas expliquées. Selon Bernard Vouilloux, le tableau vivant possède deux attributs: il est un genre versatile et un dispositif réflexif. Considérons d'abord le premier attribut, le «genre versatile», qui le serait pour quatre raisons:²³ le tableau vivant est étroitement lié aux arts de la scène; il devient une forme de divertissement pour l'élite; il fait référence au connu; enfin, il est récupéré en photographie, au cinéma et en art contemporain.

La troisième raison, la référence au connu, ou au savoir partagé, permet d'envisager l'hétérogénéité de la reprise au-delà du bricolage des sources, une hétérogénéité qui est par ailleurs déterminante dans les pratiques artistiques postmodernes. Le tableau vivant est un moyen qui est adopté dans une visée postmoderne, comme Carole Halimi l'avance dans ce dossier, pour faire des œuvres à partir de sujets, d'objets et de matériaux recomposés, et qui a ceci de particulier: il suppose l'identification des différences que génère la transposition médiale. Même les reproductions relativement fidèles impliquent un passage de la toile à la chair, avec lequel la réalité de l'original se fictionnalise, produisant une image intermédiaire au sens où l'entend Hans Belting.²⁴ L'intermédialité qui est le résultat combinatoire de médias ou médiums repose-rait, selon l'auteur, sur la production mentale du récepteur, ici regardeur ou lecteur, qui sédimenterait ce résultat à partir de sa propre expérience. L'image ainsi produite l'inciterait à relever la présence de médiums divers, pour produire une synthèse transcendant leurs limites respectives: «L'image qui se produit ainsi chez le spectateur transgresse les limites médiales et se constitue par une synthèse entre image perçue et image remémorée. Les médiums primaire et secondaire (la photo effective et le tableau cité) affranchissent l'image de son conditionnement mental».²⁵ L'effet du tableau vivant, d'après Belting, se construirait ainsi en sollicitant la mémoire de l'individu qui en fait l'expérience, ce qui s'appliquerait à toutes les sortes de productions, même aux divertissements de Laguna Beach, qui ne sont pourtant pas typiquement inquiétants. La raison de cette différence serait sans doute intentionnelle.

22. Les informations sur cette œuvre sont tirées de la conférence de l'artiste «History Never Stands Still: *The Raft of the Medusa Saint-Louis*», livrée le 17 février 2017 au Musée d'art contemporain de Montréal, dans le cadre du colloque *Stay Still, Translate. Performance, présentation, conservation du tableau vivant au Canada*, <https://macm.org/activites/stay-still-translate/> (consulté le 9 août 2018).

23. Bernard Vouilloux, «Le tableau vivant entre genre et dispositif», dans Christine Buignet et Arnaud Rykner, dir., *Entre code et corps: Tableau vivant et photographie mise en scène, Figures de l'art 22, Revue d'études esthétiques*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012, p. 91–103.

24. Hans Belting, «Images intermédiales», dans *Pour une anthropologie des images*, trad. Jean Torrent, 1^{re} éd. 2001, Paris, Gallimard, 2004, p. 282–287.

25. *Ibid.*, p. 284–285. Sur l'intermédialité du tableau vivant, voir Carole Halimi, «Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (xx^e-xxi^e siècles)», Thèse de doctorat, Université Paris 1, 2011, p. 52–62.

Figure 5. Adad Hannah, *The Raft of the Medusa (100 Mile House)*
Video 1, édition de 5, 2009,
vidéo HD, 4 min 47 s.



Figure 6. Adad Hannah, *The Raft of the Medusa (100 Mile House)*
Video 3, édition de 5, 2009,
vidéo HD, 5 min 59 s.



Figure 7. Adad Hannah, *The Raft of the Medusa (100 Mile House)* 6, 2009, photographie couleur, édition de 5, 100,5 × 133,5 cm.



Figure 8. Adad Hannah, *The Raft of the Medusa (100 Mile House)* 9, 2009, photographie couleur, édition de 5, 100,5 × 133,5 cm.



Figure 9. Adad Hannah, *The Raft of the Medusa (Saint-Louis)* Video 1, 2016, vidéo couleur, 7 min 26 s.

Contrairement aux pratiques populaires, qui cherchent à tromper le regard, la reconstitution de l'art contemporain implique «une reprise conséquente de la même chose ayant déjà été effectuée».²⁶ Elle découle d'une intention constitutive de nature artistique qui ne veut pas tant induire en erreur, que faire dire autre chose à l'objet de la reprise. Cette intention aurait pour effet d'amplifier les déplacements de sens intermédiaires qui sont propices à susciter l'inquiétante étrangeté. La photographie d'Orson Welles sert ainsi, non pas seulement à incarner le personnage, mais à s'appropriier son imposture, tandis que le contexte sénégalais met de l'avant les inégalités liées au colonialisme, non plus seulement un drame français.

Les trois autres raisons énoncées par Vouilloux, faisant du tableau vivant un genre versatile, portent sur les champs d'activités variés où il s'exerce, révélant l'instabilité des «codes» qui sont rejoués selon qu'il est présenté sur une scène, dans une demeure ou au musée ou qu'il est capté par la caméra. Les vidéos de la série *The Passions* de Bill Viola dans lesquelles les modèles bougent à peine ou demeurent immobiles sont un exemple pertinent à ce sujet parce qu'elles possèdent des qualités cinématographiques incontestables. La première de la série, *The Greeting* (1995), | fig. 10 | adapte par exemple la composition de la *Visitation* (1529) de Pontormo en ne conservant que trois des quatre personnages, qui sont intégrés à un décor de plateau reproduisant la distorsion dans la perspective de l'œuvre historique. La rencontre de ces trois personnages qui est filmée en 45 secondes est présentée au ralenti, de manière à produire une vidéo d'une dizaine de minutes qui n'est pas sans rappeler la vidéo *See You Later / Au Revoir* (1990), | fig. 11 | de Michael Snow—dans laquelle une scène de salutation de 30 secondes est étirée sur plus de 15 minutes, suscitant l'impression paradoxale de mouvements statufiés. Les variations très subtiles, qui sont également perceptibles dans les expressions et l'éclairage, sont magnifiées chez Viola, ce qui charge l'œuvre d'un sens ambigu.²⁷ «Quand, finalement, le thème iconographique a été recomposé et que les images semblent s'arrêter, écrit Giorgio Agamben, elles se sont en réalité chargées de temps au point de quasiment exploser, et c'est justement cette saturation kaïrologique qui leur imprime une sorte de tremblement, qui leur donne leur aura particulière».²⁸

Les vidéos de Viola provoquent un «tremblement», à l'aide d'une iconographie connue, parce qu'ils exploitent en outre les codes du cinéma (qualité des images, matériel et professionnels pour le tournage), sans par ailleurs en être. Le cinéma est narratif, il raconte des histoires en enchaînant les plans. Ainsi, les tableaux vivants intégrés aux films de Buñuel, Pasolini ou Godard, ont pour trait commun d'imposer un arrêt dans le récit. Il s'agit d'une spécificité du tableau vivant lorsqu'il est repris par le cinéma. Celui-ci s'enclasse dans une histoire. Dans les tableaux vivants de Viola (ou dans celui de Michael Snow), par contraste, aucun fil d'événements n'est stoppé ou repris. La salutation, qui normalement marquent un début, une fin, ou en tout cas un moment dans l'histoire, n'est ici liée à aucune histoire. L'œuvre révèle l'instabilité des codes qui sont dans le cas présent tirés de la peinture et de l'art contemporain, ainsi que du récit et du cinéma.

Tous les tableaux vivants sont versatiles, ils exploitent l'instabilité de codes médiaux, à commencer par la transposition scénique et incarnée, donc

26. Les propos de Lageira portent sur le *reenactment*. Jacinto Lageira, «Reenactment. Fausse évidence et dangers», *esse arts+opinions*, dossier «Reconstitution», n° 79, automne 2013, p. 15.

27. John G. Hanhardt, «1990s: Embodying Emotion on Video», dans Kira Perov, dir., *Bill Viola*, Londres, Thames & Hudson, 2015, p. 164.

28. Giorgio Agamben, «Aby Warburg et la science sans nom», *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza et Gilles A. Tiberghien, Paris, Desclée de Brouwer, coll. «Arts et esthétique», p. 39.

théâtrale, de la peinture ou de la littérature dans les tableaux vivants historiques au xviii^e siècle. Il n'y a rien d'étonnant, selon Michael Fried,²⁹ à ce que le tableau vivant ait intéressé le Paris de l'époque, qui était la référence culturelle, en raison du changement paradigmatique qui s'y opérait à la fois dans les champs du théâtre et de la peinture. En peinture, le refus d'engager le regardeur dans la composition aurait poussé les artistes et critiques, Diderot en tête, à privilégier les paysages ainsi que les œuvres dans lesquelles l'ensemble des éléments concourent à l'expression d'un moment prégnant dans lequel sont pleinement engagés les personnages. Fried nomme «absorption» cet état d'être des personnages occupés à une même histoire, évoluant dans des scènes qui n'excèdent jamais la limite du cadre, qui sont claires et sans ambiguïté. Au théâtre, Diderot conceptualise le «quatrième mur», en tant que mur imaginaire «au travers» duquel les spectateurs voient les acteurs jouer, et le principe de l'«absorption» y aurait été transposé. Plusieurs tableaux vivants joués au théâtre revisitaient ainsi des canons de l'époque, de Greuze, David ou autres, dans le but de présenter des scènes émouvantes qui étaient sans ambiguïté, très différentes, donc, des scènes présentées en Allemagne.

En art contemporain, la remédiation poursuivrait une autre intention. Elle aurait pour effet d'être opacifiante, selon Gabrielle Desgagné-Duclos qui applique au tableau vivant l'opacification médiatique de Bolter et Grusin.³⁰ L'opacification médiatique provoquerait une oscillation constante de la perception, entre l'objet qui est représenté et le média qui est utilisé afin de le représenter, de sorte à révéler leur présence combinée. Comme les tableaux vivants de l'art contemporain ont une propension particulière aux emprunts servant les reprises conséquentes, l'«oscillation», le «tremblement», ou l'«incertitude» s'en trouverait amplifiés.

Le dispositif du tableau vivant: entre le vivant et l'inanimé

Considérons maintenant le deuxième attribut dégagé par Bernard Vouilloux, soit le dispositif. Le tableau vivant envisagerait de manière constitutive l'idée du dispositif,³¹ soit ce qui capture, oriente, détermine, intercepte, modèle, contrôle et assure les composantes et les conduites y étant rattachées. Giorgio Agamben définit un dispositif en trois points,³² qui aident à traduire l'amplitude de l'instabilité pouvant être produite par le tableau vivant. Le dispositif aurait une fonction stratégique concrète: il serait le résultat d'une combinaison de relations de pouvoir et de savoir, et se composerait d'éléments hétérogènes établis en réseau. Dans le tableau vivant, sa fonction serait de maîtriser l'effroi lié à l'invasion, au déplacement identitaire, ou à la mort si l'on prend des exemples du texte, ainsi que d'inscrire cette peur dans une relation de pouvoir pouvant notamment se traduire dans la confrontation des genres, des peuples ou des idées. Son résultat serait l'effet combinatoire de relations de pouvoir et de savoir, qui unit dans le tableau vivant à l'effroi le savoir partagé de l'œuvre ou du sujet connu. Dans le tableau vivant, les éléments hétérogènes qui sont établis en réseau sont très nombreux, formant trois groupes: le corps, le mouvement (des corps, des enchaînements de tableaux) et les outils indexicaux (costumes, maquillages, rideau, socle ou plateau, lumière, musique).³³ Leur association à l'œuvre ou au sujet connu, qui en infléchit le sens, viendrait donc renforcer l'instabilité des codes exploités.

29. Michael Fried, *La Place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, 1^{re} éd. 1980, Paris: Gallimard, 2010.

30. Gabrielle Desgagné-Duclos, «Le tableau vivant comme dispositif interartiel et stratégie opacifiante. Le cas de Tableaux de Claudie Gagnon», *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université de Montréal, 2015.

31. Vouilloux, «Le tableau vivant entre genre et dispositif», *op. cit.*, p. 95-100.

32. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages, coll. «Rivages poche/Petite Bibliothèque», 2014, p. 10-11.

33. Vouilloux, «Le tableau vivant entre genre et dispositif», *op. cit.*

Figure 10. Bill Viola, *The Greeting*, 1995, installation vidéo, son.
Photo : Kira Perov.



Figure 11. Michael Snow, *See You Later / Au Revoir*, 1990, film couleur 16 mm, son, 18 min 0 s.
Courtoisie de Michael Snow.

Figures 12–13. Claudie Gagnon, *Les Époux Arnolfini*, tiré du cabaret de tableaux vivants *Dindons et limaces*, 2008, tableau vivant mettant en scène deux interprètes, scène et accessoires (costumes, lustre et miroir). Collection du Musée national des beaux-arts du Québec, achat (2009.89). Photo: Jean-Guy Kéroouac, MNBAQ, © Claudie Gagnon.



Figure 14. Claudie Gagnon, *Dindons et limaces*, 2008, tableaux vivants mettant en scène des interprètes, scène et accessoires. Photo: Jean-Guy Kéroouac, MNBAQ, © Claudie Gagnon.



L'élément nouveau qui se rapporte à l'inquiétante étrangeté est le rôle joué par l'immobilité. Dans le tableau vivant, l'immobilité serait au dispositif ce que la reproduction est au genre artistique, soit l'invariant d'une pratique excessive.³⁴ L'immobilité distingue par ailleurs le tableau vivant de l'art contemporain des autres pratiques performatives intégrant la reconstitution. «Est-ce vrai ou est-ce faux? Est-ce capté sur le vif ou figé dans la mort? Est-ce que ça va bouger? Est-ce que ça peut bouger?»³⁵ Cette immobilité ambivalente est «animée»; elle est «grouillante», écrivent respectivement Rykner et Antonin Artaud. Cette fixité du colibri ou du cerf face aux phares n'est pas un abandon dans le sommeil, elle est chargée d'inquiétude, selon Georges Didi-Huberman.³⁷ D'ailleurs, dans *L'homme au sable*, quand Nathanaël observe Olympia par la vitre, il s'en trouve fasciné en raison d'yeux fixes qui le tourmentent: «Elle était placée vis-à-vis de la porte, et je pus contempler l'angélique beauté de son visage. Mais elle, tournée vers moi, semblait ne pas me voir, ou plutôt ses yeux avaient je ne sais quel regard fixe, comme dénué, pour ainsi dire, d'aucune puissance de vision. Elle me faisait l'effet d'une personne qui dormirait les yeux ouverts».³⁸

Les mouvements des yeux trahissent l'immobilité, comme le font aussi la respiration et les oscillations du corps, révélant le simulacre, l'imperfection de la composition dans les tableaux vivants. Et l'art contemporain semble tirer de ces mouvements un supplément servant l'effet d'inquiétante étrangeté. Les alternances chez Olson, les ralentis chez Viola ou chez Snow et les mouvements captés chez Hannah intensifient le malaise du temps suspendu parce que les œuvres nous montrent aussi qu'il ne l'est pas vraiment. Si la recomposition de l'art contemporain ne tend jamais à être identique, le leurre de son immobilité ne tend jamais non plus à être total.

Claudie Gagnon (née en 1964), également reconnue depuis le milieu des années 1990 pour ses tableaux vivants, a pratiquement exploité le registre des associations liant l'immobilité au mouvement—immobilité la plus complète, mouvements impromptus, cycliques ou alternant avec les pauses.³⁹ L'homme et la femme personnifiant les traditionnelles figures de mariés bras enlacés qui se tiennent bien droits dans *Où va le vent quand il ne souffle pas?* (1995) ont le visage couvert d'un masque dont l'impassibilité accentue leurs plus subtils mouvements. Dans *Petits miracles misérables et merveilleux* (2000–2001), la jolie *Dentellière* (1669–1671) de Vermeer, d'abord immobile, lève soudainement les yeux pour révéler un port de lunettes grossissantes. Dans *Dindons et limaces* (2008), les *Glaneuses* (1857) de Millet récupèrent inlassablement leurs récoltes, tandis que les *Époux Arnolfini* (1434) de Van Eyck cherchent vainement à reprendre la pause après chaque interruption. | figs. 12–13 | À ces quelques exemples, typiques de la pratique, s'ajoutent d'autres explorations, comme les variantes déclinées d'une même œuvre, qui peuvent servir d'intercalaires à des tableaux vivants de plus longue durée. Par exemple, un homme demeure immobile, observant le public d'un regard dilaté, le visage peint très expressif, le corps émacié. | fig. 14 | Puis il lève lentement les bras pour apposer ses mains précisément de chaque côté de son visage. Il ouvre grand la bouche, écarquillant les yeux davantage, afin de recomposer le tableau célèbre d'Edvard Munch. Puis un son semble jaillir de l'homme tout entier: un cri, un hennissement, un bruit de klaxon. Les réitérations rejouent ici les précédentes, qui accentuent chaque fois l'ambivalence du tableau vivant.

34. Rykner, *op. cit.*, p. 118–119.

35. *Ibid.*, p. 120.

36. *Ibid.*, p. 105.

37. Georges Didi-Huberman, «Remates ou les solitudes corporelles», *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Paradoxe», 2006, p. 111.

38. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes nocturnes*, Middletown, FB Editions, 2017, p. 15.

39. Entre 2006 et 2009, j'ai travaillé avec Claudie Gagnon à la réalisation de deux rétrospectives et d'une monographie sur son travail, pour lesquels j'ai consulté les documents d'archives sur sa production. La synthèse de ce travail est publiée dans Mélanie Boucher, dir., *Claudie Gagnon*, Saint-Hyacinthe, Joliette et Québec, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, Musée d'art de Joliette et L'Œil de Poisson, 2009.

Revenons à *L'homme au sable*. Nathanaël ne ressent pas d'inquiétante étrangeté tandis qu'il côtoie l'automate Olympia, qui l'émerveille au contraire. Ce sont plutôt l'homme au sable que figure le collègue du père ainsi que le vendeur de lunettes qui l'horrifie. Ce conte illustre l'effet d'étrangeté, mais aussi l'enchantement que suscite l'automate, comme le tableau vivant d'ailleurs, considéré aussi dans les romans pour son pouvoir d'émerveillement. Goethe parle de «grande et merveilleuse beauté artistique», dont «jouissais réellement»⁴⁰ celui qui la reconnaissait. Wharton est explicite à cet effet:

L'effet des tableaux vivants dépend non seulement de l'heureuse disposition des lumières et de l'illusion produite par les couches de gaze interposées, mais aussi de la correspondance établie entre la vision mentale et l'objet: pour les esprits peu meublés, ils demeurent, malgré tout le rehaussement de l'art, comme des figures de cire supérieures; mais pour l'imagination qui sait leur répondre, ils permettent des magiques coups d'œil sur le monde intermédiaire entre le réel et l'idéal.⁴¹

L'enchantement (la réelle jouissance, l'effet magique) se manifesterait en provoquant un ébranlement qui peut s'accompagner d'une forme de peur, écrit Véronique La Perrière M.⁴² Envisagé ainsi, il formerait la face positive de l'effroi suscité par le tableau vivant, doublant ou dédoublant l'effet d'incertitude provoqué par le coutumier. Autrement dit, l'automate figurerait le versant positif et l'homme au sable le versant négatif aux yeux de Nathanaël, dont la perception demeure altérée pour l'essentiel du roman. Cela expliquerait l'attirance exercée par les tableaux vivants, leur magnétisme: d'ailleurs, des drapés diaphanes de vêtements féminins qui se rencontrent chez Bill Viola le remuent magnifiquement, tandis que les maquillages de Claudie Gagnon sont faits pour amplifier les expressions.

Les tableaux vivants sont propices à susciter l'inquiétante étrangeté parce qu'ils supposent une transposition médiale, qu'ils s'inscrivent dans diverses disciplines dont ils adoptent en partie les codes et qu'ils exposent une immobilité nécessairement imparfaite. Ces trois facteurs, partagés par tous les tableaux vivants, génèrent des formes d'ambiguïté, d'ébranlements structurels auxquelles s'ajoute en art contemporain un supplément d'ambivalence. La combinaison des sources mine leur acceptation et leur reconnaissance. Les jeux, conjuguant autrement mouvement et immobilité, renouvellent les rapports au temps, qui n'est plus seulement fixe ou linéaire. Les décalages qui sont ainsi opérés sur une pratique déjà située aux frontières des médiums, des disciplines et du vivant, génèrent une surenchère de doubles et de non-sens suscitant le malaise, l'inquiétante étrangeté, et aussi peut-être son pendant, l'enchantement.

Dans une étude sur le mouvement des statues, Kenneth Gross suggère que la rencontre entre la vie humaine et le monde des objets servirait à franchir les systèmes d'opposés et assurer le maintien de la vie dans la mort.⁴³ Le devenir objet du sujet, qui est magnifié dans les tableaux vivants proposant des rendus fidèles, est cependant mis à mal dans les distorsions de l'art contemporain, ce qui questionne l'intention des artistes d'aujourd'hui dans l'emploi du tableau vivant. Serait-ce d'exposer la survivance dans la mort ou d'exposer la survivance de la mort dans la vie? ¶

40. Johann Wolfgang Goethe, *Les affinités électives*, 1^{re} éd. 1809, Tedington, Scho Library, 2008, p. 125.

41. Edith Wharton, *Chez les heureux du monde*, 1^{re} éd. 1905, Paris, Le livre de poche, coll. «Classiques», 2012, p. 186.

42. La Perrière M. reprend les travaux de Jane Bennett, *The Enchantment of Modern Life*, Princeton, Princeton University Press, 2001, dans l'article «Réenchantement du musée: l'art contemporain au Freud Museum», dans le dossier «La carte blanche dans les collections: une stratégie événementielle», dirigé par Mélanie Boucher et Geneviève Chevalier, *Muséologies: les cahiers d'études supérieures*, vol. 9, n° 2, 2018, p. 97.

43. Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, 1^{re} éd. 1992, University Park, Penn State University Press, 2006, p. 134.