

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE TEMPS D'UNE POSE : LE *TABLEAU VIVANT PHOTOGRAPHIQUE*

VICTORIEN CHEZ JULIA MARGARET CAMERON, HENRY PEACH

ROBINSON ET LEWIS CARROLL

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA

MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

FRÉDÉRIQUE RENAUD

JANVIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier mon directeur de maîtrise, Monsieur Vincent Lavoie, pour son écoute attentive et ses précieux conseils pendant le processus d'écriture de ce mémoire. Je remercie également mes lectrices, Kiev et Élise, pour leur aide et leur patience. Merci également à Félix, pour m'avoir supportée, dans tous les sens que peut prendre ce terme. Merci à mes parents, pour leur soutien et leurs encouragements. Enfin, je souhaite remercier le département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, le *Conseil de recherche en sciences humaines* et le *Fonds de recherche du Québec – Société et culture* pour leur soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	7
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I Mise en contexte : historique et analyse du tableau vivant	16
Levée de rideau : Julia Margaret Cameron, <i>May Day</i> , 1866	16
1.1. Pour un historique des pratiques.....	18
1.1.1. Le tableau vivant : définition	19
1.1.2. Le monodrame et les attitudes.....	23
1.1.3. Les tableaux vivants au théâtre	29
1.2. Les tableaux vivants et la photographie.....	33
1.2.1. Re-présenter le tableau : images et circulation	34
1.2.2. Remédiation : du théâtre à l'image fixe	36
1.3. Le tableau vivant comme nature morte	39
CHAPITRE II Du <i>tableau vivant photographié</i> au <i>tableau vivant photographique</i>	46
Changement de modèle : Henry Peach Robinson, <i>The Lady of Shalott</i> , 1861.....	46
2.1. Le <i>tableau vivant photographié</i>	49
2.1.1. Cas de figure : des <i>Saisons</i> , 1854, de Fenton au <i>Saint-Georges</i> , 1875, de Carroll	52
2.2. Le <i>tableau vivant photographique</i>	54
2.2.1. La fabrique du <i>tableau vivant photographique</i>	59
2.2.2. Imager le texte : pour un retour aux sources	62
2.3. L'album victorien comme nouveau théâtre des images	64
CHAPITRE III Jouer, développer et regarder le <i>tableau vivant photographique</i> : le spectateur au cœur du récit.....	68
3.1. Jeu de rôle : Lewis Carroll, <i>Fair Rosamund</i> , 1863	71

3.2. Derrière le décor : Julia Margaret Cameron, <i>The parting of Lancelot and Guinevere</i> , 1874	75
3.3. Regarder le <i>tableau vivant photographique</i> : Henry Peach Robinson, <i>Fading Away</i> , 1858	82
CONCLUSION	90
LISTE DES FIGURES	98
BIBLIOGRAPHIE	111

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
i.1. Julia Margaret Cameron, <i>Pre-Raphaelite study</i> , 1875, Impression à l'albumine, 35,7 x 27,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....	97
1.1. Julia Margaret Cameron, <i>May Day</i> , 1866, Impression à l'albumine, 11,5 x 9,6 cm, National Portrait Gallery, Londres.....	98
1.2. Tommaso Piroli, d'après Friedrich Rehberg, <i>Emma Hamilton</i> , 1794 Gravure, 25,6 x 18,4 cm, National Portrait Gallery, Londres.....	98
1.3. Henry Peach Robinson, <i>Fading Away</i> , 1858, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre, 23,8 x 37,2 cm, Metropolitan museum of Art, New York.....	99
1.4. Oscar Gustav Rejlander, <i>Two Ways of Life</i> , 1857, tirage 1925, Épreuve au charbon, 41,1 x 76,9 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.....	99
2.1. Henry Peach Robinson, <i>The Lady of Shalott</i> , 1860-61, Épreuve argentique sur papier albuminé à partir de trois négatifs de verre, 30,4 x 50,8 cm, Harry Ransom Center, Université du Texas, Austin	100
2.2. Henry Peach Robinson, <i>Riding Hood</i> (No.1), 1858, Impression à l'albumine, 24,5 x 19 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.....	100
2.3. Henry Peach Robinson, <i>Riding Hood</i> (No.2), 1858, Impression à l'albumine, 24,5 x 19 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.....	101
2.4. Henry Peach Robinson, <i>Riding Hood</i> (No.3), 1858, Impression à l'albumine, 24,5 x 19 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.....	101
2.5. Henry Peach Robinson, <i>Riding Hood</i> (No.4), 1858, Impression à l'albumine, 24,5 x 19 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.....	102

- 2.6. Roger Fenton, *Prince Alfred as 'Autumn' in the Tableaux of the Seasons*, 10 février 1854, Épreuve au charbon, 20,4 x 15,7 cm, Royal Collection Trust, Londres.....102
- 2.7. Roger Fenton, *The Royal Children as the four seasons and the 'spirit empress' in the Tableaux of the seasons*, 10 février 1854, Épreuve au charbon, 20,7 x 15,8 cm, Royal Collection Trust, Londres.....103
- 2.8. Lewis Carroll, *St. George and the dragon*, 1875, Impression à l'albumine, 11,7 x 16 cm, Metropolitan museum of Art, New York.....103
- 2.9. Robert Demachy, *Struggle*, 1904, Épreuve photomécanique (similigravure) à partir d'une épreuve à la gomme bichromatée, 19,4 x 12,1 cm, Musée d'Orsay, Paris.....104
- 2.10. Julia Margaret Cameron, *Maud*, 1875, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre au collodion humide, 32 x 27 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.....104
- 3.1. Lewis Carroll, *Annie Rogers and Mary Jackson in Fair Rosamund*, 1863, Impression à l'albumine, 20,7 x 17,1 cm, History of Science Museum, Oxford.....105
- 3.2. Julia Margaret Cameron, *The parting of Lancelot and Guinevere*, 1874, Impression à l'albumine, 33,2 x 28,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....105
- 3.3. Charles Marville, *Intérieur des Halles centrales*, 1874, Impression à l'albumine, 31,8 x 39,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....106
- 3.4. Henry Peach Robinson, *She never told her love*, 1854, Impression à l'albumine, 18 x 23,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.....106
- 4.1. Julia Margaret Cameron, *Alfred Tennyson*, 1865, Impression à l'albumine, 24,7 x 19,5 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.....107
- 4.2. Lewis Carroll, *Alice Liddell*, 1858, 15,2 x 12,7 cm, épreuve au collodion humide à partir d'un négatif de verre, National Portrait Gallery, Londres.....107
- 4.3. Henry Peach Robinson, *When the day's work is done*, 1877, Impression à l'albumine, n.d. Victoria & Albert Museum, Londres108

RÉSUMÉ

Le présent mémoire propose l'étude de photographies de tableaux vivants réalisées dans la seconde moitié du XIX^e siècle par Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson et Lewis Carroll. Ces œuvres ont été sélectionnées car elles permettent d'examiner la rencontre féconde entre la photographie et le tableau vivant. Exemplaires de cette rencontre, elles démontrent une grande richesse conceptuelle et esthétique qui se révèle, notamment, dans le rapport qu'elles créent avec leur spectateur. Nous proposons dans un premier temps une définition du tableau vivant et un historique des pratiques qui y sont reliées, avant et après sa reprise par la photographie. Nous analyserons les images de ces trois artistes en posant l'hypothèse voulant qu'elles incarnent un changement de paradigme : plus qu'une simple fixation de la scène jouée pour l'appareil, ils utilisent le tableau vivant comme matériau, engendrant un nouveau rapport à l'image photographique. Empruntant la terminologie à la chercheuse Carole Halimi, nous qualifierons cette migration du passage du *tableau vivant photographié* au *tableau vivant photographique*. Chacun à leur façon, Cameron, Carroll et Robinson se servent du tableau vivant comme dispositif pour explorer la fiction, qui s'élabore autant en amont qu'en aval de la prise de vue. La singularité des clichés sélectionnés réside selon notre hypothèse dans la pluralité des niveaux de lecture qu'elles offrent grâce à ce processus de fictionnalisation. Nos analyses accorderont ainsi une place centrale aux images, proposant un point de vue de spectateur — décortiquant les récits, les personnages, les compositions et les méthodes de fabrication.

Mots clés : tableau vivant, remédiation, nature morte, tableau vivant photographique, Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson, Lewis Carroll, fiction, feintise, spectateur.

INTRODUCTION

Entre le jeu, l'imitation et la citation, le tableau vivant a été caractérisé de plusieurs façons par les chercheurs de nombreuses disciplines. Ce dispositif complexe est défini par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* comme une « [m]ise en scène d'un ou de plusieurs acteurs immobiles et figés dans une pose expressive suggérant une statue ou une peinture » (Pavis, 2019). Il transpose la composition fixe d'une œuvre peinte ou sculptée en performance. Or il n'est jamais totalement fixe, malgré tous les efforts mis en place par les acteurs pour prendre la pose et rester immobiles. Sa rencontre avec la photographie bouscule ses codes : très vite suite à l'apparition et la diffusion des premiers appareils, le tableau vivant devient, dès le milieu du XIX^e siècle, un sujet d'intérêt pour les photographes. Ils y voient autant un exercice de style qu'une manière de charger esthétiquement la photographie en imitant des compositions propres aux beaux-arts.

Cette rencontre avec la photographie complexifie d'autant plus l'immobilité supposée constitutive du tableau vivant. L'œuvre picturale inanimée et pérenne, source visuelle transformée en spectacle vivant et éphémère, se fige à nouveau par l'intervention de l'appareil, mais sous de nouvelles modalités : le tableau redevient une image. De la toile de référence au corps qui performe, elle migre à nouveau vers l'immobilité. Arnaud Rykner mentionne que la reprise du tableau vivant par la photographie marque le passage « de l'image fixe au mouvement, et retour » (2014, p. 99). Ce jumelage

inédit entre ces deux dispositifs ¹ de représentation au XIX^e siècle offre à la photographie une nouvelle voie d'exploration : plus qu'une simple reproduction ou document d'archives, elle devient un médium propice à explorer la fiction, au même titre que l'œuvre peinte. Le tableau vivant nous apparaît comme un objet permettant d'observer des opérations de fictionnalisation intéressantes dans les corpus sélectionnés. En effet, les acteurs et les éléments de décor sont mis en scène devant l'appareil, conformément à la pratique théâtrale du tableau vivant; ces clichés peuvent ensuite subir des interventions manuelles directement sur les plaques ou être soumis à des assemblages. Les images produites sont des fictions, construites grâce à la mise en scène, mais aussi grâce aux spécificités propres au médium photographique. Ce nouveau dispositif de représentation, issu de cette première association entre le tableau vivant et la photographie, garde la trace d'une pratique sociale, mais également des rapports éclectiques que la société victorienne entretenait avec la photographie.

État des lieux

Le tableau vivant suscite un regain d'attention au sein du milieu de la recherche depuis quelques années. L'éclectisme de cette pratique, à la rencontre entre l'art vivant et la peinture en fonde la singularité et suscite la curiosité. Un récent numéro de la revue

¹ Pour Arnaud Rykner, le dispositif est un concept quelque peu instable, qui « désigne d'abord une certaine plasticité de rapports qui ne valent que par leur capacité à évoluer et produire de nouveaux modes de représentation » (Rykner, 2014, p. 208). Le terme aurait une vocation pédagogique et scientifique afin de décrire et rationaliser un changement en regroupant certains types de manifestations et/ou de pratiques. Le concept de dispositif, dans son lien avec le domaine des arts visuels, se joint dans sa définition à celui de la *représentation*. Il propose de faire ressortir les similarités d'un ensemble de formes hétérogènes. Dans son analyse, Rykner distingue un « âge du dispositif » dans la pensée contemporaine : « lié à la nécessité de mettre en relation des mondes artificiellement refermés sur eux-mêmes, et de les remettre eux-mêmes en relation avec le "Réel" » (p. 210) La notion de dispositif intervient ainsi à trois niveaux : *spatial ou technique* (dans le cas de la photographie, ce niveau est représenté par l'appareil, la mise en scène ou la prise de vue), *pragmatique ou imaginaire* (qui met l'accent sur l'importance du récepteur, soit le spectateur, dans le fonctionnement du dispositif), et *symbolique* (soit le récit ou le message que l'œuvre nous relate).

canadienne *RACAR* y a été consacré en 2019 et atteste de son actualité critique. Le tableau vivant est un dispositif que les artistes en art contemporain ont largement revisité, non seulement pour sa richesse conceptuelle, mais également pour la réflexion historique qu'il suscite. L'intérêt des chercheurs pour celui-ci ne se situe donc pas seulement dans sa forme historique. Selon Laurier Lacroix : « Le renouveau que connaît aujourd'hui le tableau vivant puise dans l'imitation, la redécouverte et la satire. Il intéresse plusieurs techniques artistiques et convoque le temps, la pérennité et l'identité qui sont des enjeux fondamentaux de l'art actuel » (Lacroix, 2019, p. 48). Son intermédialité en fait un objet réfléchi par plusieurs disciplines. Les principaux ouvrages de référence se situent ainsi autant du côté des études théâtrales (Holmström, 1967; Rykner, 2012, 2014), de la littérature (Vouilloux, 2002; Koudinoff, 2019) que des arts visuels, autant historiques (Bajac, 1999; Contogouris, 2018; Seiberling et Bloore, 1987) que contemporains (Halimi, 2011; Boucher, 2016; Ramos, Pouy *et al*, 2014).

La première rencontre de cette pratique théâtrale avec la photographie à la fin XIX^e siècle sera cependant dévalorisée par l'histoire de l'art moderniste qui y voit surtout un divertissement aristocratique et un subterfuge pour élever à tout prix la photographie au rang des beaux-arts (Font-Réaulx, 2012, p. 212). Cette ambition de rivaliser avec la peinture en empruntant ses codes de représentation paraissait surannée à l'aube du XX^e siècle. Le principal reproche à l'égard de ces images tient à leur artificialité. Ce manque de naturel autant des poses que des accessoires propres aux beaux-arts se joint à l'amateurisme associé au tableau vivant, fortement répandu dans la haute société non seulement en Grande-Bretagne mais à travers toute l'Europe. La dimension artificielle et dilettante de cette pratique photographique a largement influencé la place de second

rang de la photographie mise en scène² du XIX^e siècle selon Lori Pauli. Pour la chercheuse, le développement des technologies liées à la photographie permit notamment la réduction du temps de pose et ainsi l'apparition des appareils portatifs. Grâce à ces nouvelles avancées, cette pratique s'est popularisée d'abord dans l'aristocratie puis dans la bourgeoisie. La photographie mise en scène est en vogue dans les salons, et s'impose alors comme un genre en soi (Pauli, 2006, p.16). À la même période, l'utilisation scientifique de ce nouvel appareil d'enregistrement creuse l'écart entre la photographie « véridique » et celle « mise en scène » :

Plus on considérait l'appareil photo comme un témoin de la vérité dans le reportage, les études scientifiques et, d'une façon générale, dans la vie quotidienne, plus on voyait la photographie fictive avec scepticisme ou méfiance (Pauli, 2006, p. 16).

L'amateurisme de cette pratique photographique permet sa diffusion et sa popularisation à grande échelle, mais confirme malheureusement son manque de sérieux. Pourtant, Pauli précise que l'artificialité de ces compositions n'était pas un enjeu lors de leur première diffusion : les œuvres étaient très bien reçues par leurs contemporains qui les collectionnaient. Plusieurs commentateurs ont depuis critiqué leur caractère factice. Ainsi Michel Foucault questionne : « Broutilles, mauvais goût d'amateur, jeux de salon ou de famille ? Oui et non. Il y a eu, vers les années 1860-1900, ouverte à tous, une pratique commune de l'image, aux confins de la peinture et de la photographie; les codes puritains de l'art l'ont désavouée au XX^e siècle »

² En art contemporain, une distinction existe entre la photographie mise en scène et le tableau vivant. Dispositifs très similaires, ils s'opèrent différemment et ne font pas appel aux mêmes caractéristiques. Au XIX^e siècle, cette distinction ne semble pas aussi marquée : toutes les photographies étaient en quelque sorte des mises en scène puisqu'un long temps de pose était nécessaire à leur réalisation. À ce titre, le tableau vivant tel que nous le définissons dans le présent mémoire apparaît comme une sous-catégorie de la photographie mise en scène. Lori Pauli, dans le catalogue de l'exposition *La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel* (2006) semble partager ce point de vue; les œuvres photographiques de type tableau vivant sont intégrées à la réflexion plus large que l'auteure développe sur la mise en scène photographique, sans distinction entre ces deux termes.

(Foucault, 2014, p. 26). Pour Quentin Bajac, ces images « entre tentation narrative et simple commémoration de l'instant, déclinent sur le mode mineur les modèles picturaux et théâtraux contemporains, comme ceux de la photographie d'art » (Bajac, 1999, p. 11). L'illusion d'un tableau vivant était très difficile à construire par la photographie, tout en étant très facile à faire tomber selon Bajac : « Un mauvais costume brisait l'illusion, renvoyant à la réalité du déguisement; la scène d'histoire ou d'imagination redevenait alors un simple tableau vivant » (1999, p. 19). Plutôt que de participer à l'illusion, le médium accentue l'étrangeté du tableau vivant lui-même et de ses inspirations visuelles néoclassiques, soulève Christine Buignet (2012, p. 21). En effet, cette artificialité est en grande partie attribuable aux poses, aux costumes et autres éléments de mise en scène qui sont exacerbés par la photographie, creusant l'écart entre une peinture ou encore un tableau vivant joué de la même scène et sa représentation photographique. Ces images apparaissent en quelque sorte comme impossibles à réaliser : la volonté esthétique et compositionnelle d'une œuvre picturale s'oppose à la contiguïté du médium avec la réalité, faisant ressortir les extravagances de la mise en scène.

Cette artificialité, déjà présente dans le tableau vivant comme performance, est accentuée par la photographie qui fait durer ces incongruités par l'image et permet au regard de s'y attarder. Bernard Vouilloux se prononce à cet effet : « [c]e théâtralisme de la pose, de l'attitude, de la posture n'est jamais plus manifeste que dans un art qui dure, et c'est la photographie qui va pleinement manifester cette évidence quelques deux décennies plus tard » (Vouilloux dans Buignet et Rykner, 2012, p. 132). Le « beau geste » néoclassique, valorisé autant dans la peinture que le tableau vivant de l'époque, devient hyperthéâtral et exagéré, lorsque transposé par la photographie : « [a]rrachés à leur vie prosaïque, à la vie comme elle va, des hommes et des femmes costumés cherchent à donner le change en prenant la pose devant l'appareil, figés comme en un tableau vivant. Le beau geste n'est plus maintenant qu'une pose d'emprunt pour bourgeois endimanchés » (Vouilloux dans Buignet et Rykner, 2012,

p. 134). Ces images très théâtrales ont été perçues comme de simples témoignages visuels d'un divertissement alors en vogue. Selon Jeff Rosen, elles ont en effet été perçues comme une tentative de la part de la photographie britannique Julia Margaret Cameron, l'un des sujets d'étude du présent mémoire, notamment, d'anoblir la photographie. Le manque d'intérêt jusqu'à tout récemment pour ce pan de l'œuvre de Cameron pourrait s'expliquer par l'absence de mise en contexte par l'artiste lors de la diffusion de ces images (Rosen, 2016). Nous en savons encore aujourd'hui très peu sur les motivations de Cameron à explorer certains sujets plutôt que d'autres. Ce mystère qui plane sur ce type de production photographique très théâtralisée de la fin du XIX^e siècle est précisément ce qui en fonde l'intérêt principal : objets de curiosité, de grande dextérité technique, elles sont certes une catégorie à part, mais ne doivent pas être laissées de côté — elles témoignent au contraire d'un rapport très novateur au médium mécanisé et annoncent dans leur articulation plusieurs enjeux précurseurs de la photographie artistique.

La littérature récente sur le tableau vivant ainsi que sa rencontre avec la photographie s'est attardée au travail de Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson et Lewis Carroll³ afin de réhabiliter l'apport de ces images à l'histoire de cette pratique artistique. Bien au-delà de leur stricte valeur documentaire, plusieurs théoriciens y ont attribué une valeur esthétique, historique et culturelle déterminante. Ces images ont connu un regain d'intérêt, certes, mais pour beaucoup d'auteurs elles ne sont qu'un ancrage historique pour réfléchir aux résurgences du tableau vivant dans l'art contemporain (Boucher, 2015, 2016; Buignet et Rykner, 2012; Desgagné-Duclos, 2015; Halimi, 2011, 2018; Ramos et Pouy, 2014). Nous pensons que ces images, par

³ Charles Lutwidge Dodgson est connu sous son nom de plume Lewis Carroll.

leur richesse esthétique, narrative et conceptuelle, ont tout intérêt à être le centre de notre recherche plutôt qu'un instrument pour questionner des pratiques en art actuel. Elles inaugurent certes plusieurs enjeux fondamentaux en art contemporain, mais sont aussi un miroir sur la pratique de leur époque face à l'apparition d'un médium d'enregistrement du réel et aux nouvelles possibilités qu'il ouvre.

L'historiographie s'est également surtout intéressée à la biographie de ces auteurs (Gernsheim, 1975; Glasson Roberts, 2009; Harker, 1988; Hoving, 2003; Taylor et Wakeling, 2002; Weaver, 1984). Cameron, Robinson et Carroll sont trois figures majeures de l'histoire de la photographie, mais aussi des personnalités fortes qui ont marqué leur époque. Ils ont produit des clichés aujourd'hui considérés comme premières formes de photographie d'art et du pictorialisme, mais ont aussi beaucoup écrit, tant comme photographes (Robinson, 1869) que comme écrivains (Carroll, 1865). Ils étaient également associés à des cercles intellectuels influents, côtoyant d'autres figures marquantes de leur époque. Cependant, l'approche biographique laisse très peu d'espace aux images en elles-mêmes, la vie de leur producteur orientant l'intérêt porté aux œuvres discutées. C'est particulièrement frappant dans la littérature consacrée à Julia Margaret Cameron et à Lewis Carroll : les chercheurs s'intéressent davantage au lien familial ou social qui relie le modèle au photographe qu'au sujet mis en scène. Nous souhaitons nous détacher de cette primauté de l'angle biographique et de l'art contemporain pour réfléchir à ce corpus afin de consacrer une place centrale à ces images, faisant d'elles le cœur de notre réflexion. Pour cette raison, nous avons décidé de ne pas interroger de sources premières, mais plutôt de baser notre étude sur le discours critique récent à l'égard de ces images. Elles seront notre point de départ et d'arrivée : elles ouvrent chacun des deux premiers chapitres et sont le centre d'attention de notre raisonnement final. Nous souhaitons donc plutôt s'inspirer de travaux récents sur ce corpus qui placent l'analyse des caractéristiques matérielles et culturelles des images et de leurs récits au centre de la réflexion (Brusius, 2010;

Koudinoff, 2019; Laurent, 2019; Talbot, 2017; Uhre Mogensen, 2016; Weiss, 2008; Witcher, 2019).

Bien que le tableau vivant et sa réappropriation par la photographie soient répandus dans toute l'Europe au XIX^e siècle, nous avons choisi de procéder à un découpage géographique et temporel et de circonscrire notre étude à l'Angleterre victorienne. Nous sommes cependant conscients qu'il s'agit d'un choix personnel et que plusieurs autres artistes auraient pu être évoqués pour réfléchir à la question. Les trois artistes retenus pour la présente étude ont en commun une réappropriation singulière du tableau vivant dans leur pratique photographique. Leurs œuvres nous apparaissent particulièrement propices à l'analyse que nous souhaitons proposer de ce phénomène. Nous souhaitons concentrer nos recherches sur la portée conceptuelle de leurs images. En effet, les clichés sélectionnés intègrent le genre théâtral du tableau vivant et le transposent par et pour l'objectif de leur appareil. Ils assimilent ses codes de représentation afin de les adapter à leur médium. C'est par leur utilisation unique et novatrice des techniques photographiques pour atteindre leurs ambitions esthétiques que leurs productions se démarquent. Ces trois artistes ont aussi, chacun à leur façon, une pratique singulière de la fiction photographique. Dans ses œuvres, Julia Margaret Cameron privilégie les effets picturaux. Son traitement anagogique de personnages mythologiques, littéraires ou d'archétypes traduit une ambition ouvertement artistique (Rosen, 2016). Ses compositions et les éléments de mise en scène laissent transparaître un désir de réaliser des tableaux d'histoire. Son travail du flou dans ses épreuves sera envisagé comme un *outil fictionnalisant*, permettant de faciliter la transfiguration de ses modèles en personnages fictifs : le net devient l'espace des modèles et le flou, celui des personnages. On retrouve cette même ambition esthétique dans les œuvres d'Henry Peach Robinson, mais matérialisée autrement. Avec sa technique de photographie composite, il intervient sur les plaques photosensibles en aval de la prise de vue et non pas en amont comme Cameron. Il recompose les scènes en atelier, en jumelant plusieurs modèles et négatifs dans une même image. Les clichés de Robinson

s'assument ainsi comme des illusions. Le terme composite (Talbot, 2017) sera utilisé pour résumer l'esthétique et la démarche développée par Robinson: formés de plusieurs composantes, d'éléments disparates, ses clichés possèdent alors des référents multiples. Carroll compose quant à lui ses clichés entièrement devant l'objectif de son appareil, ne pratiquant presque pas de retouches sur les négatifs. Plutôt que de brouiller les artifices de la représentation pour parfaire l'illusion comme Cameron et Robinson, ils sont laissés apparents. C'est au contraire le jeu de ses jeunes modèles, immergés dans les univers lyriques des contes et légendes, qui est mis en valeur dans ses compositions. Ses clichés projettent leurs spectateurs dans des mondes fictionnels qui assument leur artificialité.

Il est important de mentionner la très grande influence et proximité qu'aura le groupe de peintres préraphaélites anglais sur le travail de Cameron, Carroll et Robinson afin de contextualiser ces images. Ces trois photographes étaient très proches de ce cercle d'artistes⁴ qui a marqué leurs approches esthétiques mais également thématiques. Fondé en 1848 par William Holman Hunt, Gabriel Dante Rossetti et John Everett Millais, ce groupe réformateur se forme en opposition à l'académisme de leur temps.

⁴ La sœur de Cameron, Sarah Prinsep, tenait chez elle sporadiquement un salon d'artistes et de penseurs, dont Rossetti, Burnes-Jones et Millais. Les nombreux portraits féminins de Cameron (voir Cameron, *Preraphaelite Study*, 1870 (Fig. i.1)) proposent des similarités sans égard du style préraphaélite. Tout comme dans les portraits allégoriques de Cameron, les modèles préférés de ce groupe de peintre personnifiaient une divinité mythologique, ou une figure littéraire. Cette influence stylistique se dégage également du travail de Robinson. Fervent admirateur des écrits de John Ruskin, sa production se veut héritière des principes préraphaélites. Ses images témoignent de la recherche d'un naturalisme microscopique par la photographie. Les thématiques abordées par Robinson sont également similaires à celles traitées par ces artistes. Béatrice Laurent remarque cette proximité entre les œuvres picturales de Holman-Hunt et les clichés de Robinson : « [a]s an artist, Robinson's aim was similar to William Holman Hunt's, it seems: to elevate materialism and reach typological realism » (Laurent, 2019, p. 4). Robinson fonde également en 1892 *The Brotherhood of the Linked Ring*, librement inspiré de celui de la confrérie des préraphaélites. Carroll côtoyait également de très près ce cercle d'artistes au cours des mêmes années. Il captera d'ailleurs le portrait de plusieurs membres de la confrérie dans les années 1860.

Rapidement, la production de ces jeunes artistes attire l'attention du critique et théoricien John Ruskin, qui soutiendra leur prise de position dans ses écrits. Ils recrutent plusieurs nouveaux membres dans les années suivantes, surtout des peintres, mais également des sculpteurs, des poètes et autres littéraires. Leur mot d'ordre était simple : dépeindre le plus fidèlement possible la réalité et la nature, que ce soit à travers des sujets contemporains ou des œuvres à caractère historique. Malgré l'apparent académisme de leurs thématiques, c'est leur traitement pictural qui distingue leur production de celle de leurs contemporains. Leur style se définit par la précision de l'observation des détails et surtout de la nature : « les préraphaélites vont inventer un art “moderne” en puisant dans le passé (le Moyen Âge en particulier), et tenter d'approcher au plus près la réalité tout en prenant pour sujet quantité de fiction » (Morel, 2013, p. 14). En dépit de leurs choix de thématiques tirés d'univers littéraires et mythologiques, leur façon de peindre traduit un souci d'objectivité qui évoque la photographie : la finesse microscopique avec laquelle ils s'attardent à reproduire le vivant est similaire à la précision de la photographie. L'honnêteté avec laquelle l'appareil capte la lumière et ses sujets pourrait être à l'origine de certaines motivations picturales chez les préraphaélites, mentionne Heather Bozant Witcher (2019). Plusieurs clichés et études prouvent que l'appareil photographique est l'allié de leur projet artistique. Chez Cameron, Carroll et Robinson, le choix de certaines thématiques plutôt que d'autres pourrait trouver sa source dans cette relation qu'ils entretenaient avec ce mouvement pictural très circonscrit dans le temps, mais d'une importance majeure pour l'art britannique.

Nous proposons donc d'examiner le tableau vivant sur un plan historique avant de s'arrêter sur sa reprise par la photographie au XIX^e siècle. Notre premier chapitre aborde deux pratiques contemporaines de son apparition : soit le monodrame et les attitudes. Le monodrame, les attitudes et le tableau vivant sont considérés comme des pratiques autonomes, bien qu'elles se sont mutuellement influencées, compte tenu du fait qu'elles cohabitaient dans une même aire géographique et dans les mêmes cercles

sociaux. Dans sa forme théâtrale, le tableau vivant s'inspire beaucoup de ces deux types de performances. Nous souhaitons ainsi nous attarder au monodrame et aux attitudes afin de comprendre l'émergence et la popularisation de cette forme artistique. Cette mise en contexte historique amène au cœur du sujet, soit la reprise du genre par la photographie. Nous examinerons les difficultés de transposition d'un art du spectacle vers une composition fixe à travers le concept de remédiation, énoncée par Jay David Bolter et Richard Grusin (1999). Nous observerons de quelle façon la photographie remédie le théâtre et la peinture par leurs codes de représentation. À l'aide d'extraits de *La Chambre Claire* (1980) de Roland Barthes mis en relation avec les travaux récents de la chercheuse Mélanie Boucher (2016), nous souhaitons problématiser cette transition du vivant en image par le genre pictural historique de la nature morte. Le deuxième chapitre sera consacré spécifiquement à la reprise du tableau vivant par les photographes britanniques de l'époque victorienne. Plutôt que d'utiliser la photographie comme simple témoin des performances, le travail de Cameron, Carroll et Robinson sera examiné comme la genèse d'un nouveau genre, croisement entre l'image et le tableau vivant. Les compositions sont créées par et pour l'objectif de l'appareil. Leurs approches respectives du médium et du tableau vivant donnent alors naissance à un dispositif représentationnel inédit, que la chercheuse Carole Halimi nomme *tableau vivant photographique* (Halimi, 2011). Dans le troisième chapitre, nous analyserons le processus de construction de ces images, les fictions qui en découlent et les effets que ces derniers produisent chez les spectateurs. Le récit fictionnel se construit à différentes étapes du mécanisme photographique : devant l'appareil, pendant le développement ainsi que la prise de vue et finalement lors de la réception. Chez Carroll, c'est devant l'appareil que celui-ci prend forme à travers le jeu des acteurs et la mise en scène. Pour Cameron, c'est le flou optique qui devient vecteur de fiction, car il brouille à dessein la netteté du sujet. La fiction opère donc au moment de la prise de vue. Chez Robinson, la fiction prend forme dans la relation spectatorielle, à travers le regard porté sur les photographies. La fiction peut ainsi se constituer à chacune des étapes du processus de production et de réception des images.

Cadre théorique

Ce que nous définirons comme le *tableau vivant photographique* oscille entre le « vrai » de son empreinte photographique et l'illusion de sa représentation. Par son rapport indiciel à la réalité, la photographie est-elle à même de composer une œuvre fictive ? Dans le cadre de nos analyses, nous nous intéresserons aux méthodes de fictionnalisation employées par Cameron, Robinson et Carroll afin de raconter une histoire par la photographie. Nous proposons d'entrée de jeu une définition du concept de fiction et certains termes qui lui sont associés afin de clarifier leurs utilisations dans nos réflexions subséquentes.

Pour le théoricien de la littérature Gérard Genette, la distinction entre fiction et réalité n'est pas aussi nette que l'on pense : elle semble même superflue. Ces deux régimes dépendent l'un de l'autre afin d'assurer leur bon fonctionnement respectif. Ainsi, une création fictionnelle s'élabore à partir de fragments tirés du domaine du réel, lequel est lui-même imprégné de l'univers fictionnel qui constitue notre imaginaire collectif. Une œuvre est fictive dans sa globalité, mais formée de composantes réelles. Elle apparaît à l'auteur comme un « patchwork » (Genette, 1991, p. 60) de données hétérogènes. Genette mentionne que toute création littéraire conçoit une fiction par l'assemblage d'éléments concrets, soit les mots qui composent le langage : « Si donc il existe un seul et un seul moyen pour le langage de se faire à coup sûr œuvre d'art, ce moyen est sans doute bien la fiction » (Genette, 1991, p. 20). Tout comme la photographie mise en scène, la littérature de fiction serait affectée du manque de référent selon Genette. Celui-ci mentionne le « caractère fictionnel de son objet, qui détermine une fonction paradoxale de pseudo-référence, ou de dénotation sans dénoté » (Genette, 1991, p. 36). La fiction crée des énoncés qui posent des repères réels, mais qui par leur manque de référent font prendre conscience au lecteur du caractère imaginaire de sa lecture. Cette

définition offerte par Genette semble se rapprocher de notre propre analyse du *tableau vivant photographique* victorien. Le réel devient son matériau pour créer une composition qui est dans son ensemble fictionnelle. Tous les éléments réunis sont réels, mais c'est leur assemblage qui les plonge dans le domaine de l'illusion. Le même schème que celui proposé par Genette peut être appliqué à la photographie : créée à partir d'éléments vrais, elle n'en devient pas moins une œuvre de fiction.

Pour Jean-Marie Schaeffer, la fiction se caractérise par sa dimension intentionnelle (Schaeffer, 1999). Elle possède de plus une fonction cathartique : la simulation du réel et sa projection dans des mondes fantaisistes auraient pour l'individu un rôle libérateur, d'échappatoire. Il en propose la définition suivante : « Une fiction est donc un jeu avec des représentations, ou encore un usage ludique de l'activité représentationnelle » (Schaeffer, 1999, p. 329). Toute représentation possède un caractère illusionniste : l'art mimétique vise à créer un faux-semblant du réel, nous dit Schaeffer. L'illusion n'implique cependant pas de duperie. Elle se distingue dans son analyse de la feintise qui est singulière puisqu'il s'agit d'une attitude mimétique mensongère : elle vise à tromper. « Lorsque j'imité "réellement", je produis une chose du même type que celle que j'imité. Lorsque j'imité pour feindre, je prétends produire une chose du même type que celle que j'imité alors qu'en réalité je me sers de l'imitation comme moyen pour accomplir quelque chose d'autre » (Schaeffer, 1999, p. 97), précise-t-il. La feintise est un véhicule de tromperie — elle utilise l'imitation pour simuler la réalité et leurrer son spectateur. Il faut ainsi distinguer fiction et feintise : bien qu'elles utilisent les mêmes mécanismes mimétiques dans leur fonctionnement, elles ont des visées bien différentes. La première aspire à donner accès à un univers imaginaire, souvent ludique, alors que la seconde souhaite plutôt créer un leurre, tromper le spectateur. Pour cette raison, Schaeffer distingue deux catégories de feintise ; la première, mensongère et la seconde qu'il nomme feintise ludique partagée. Celle-ci est également fausse, mais ne vise pas à bernier son spectateur, car elle fonctionne avec un public consentant et conscient du caractère factice de ce qui lui est proposé. Ce deuxième type de feintise

semble opportun afin de définir l'attitude mimétique adoptée dans le *tableau vivant photographique*. Les mises en scène que nous analyserons ne cherchent pas à tromper leur spectateur, mais endossent plutôt leurs artifices. Elles comptent sur sa complicité et s'assument comme représentations. Pour Schaeffer, une œuvre doit proposer une immersion à celui qui la regarde afin d'assurer son bon fonctionnement. L'immersion fictionnelle se définit par l'attitude du récepteur face à une fiction selon l'auteur. Pour qu'elle soit réussie, le public doit se laisser imprégner par la situation feinte dans laquelle il choisit intentionnellement de se plonger : « L'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative » (Schaeffer, 1991, p. 180). Pour le spectateur donc, sa réalité objective et l'univers fictif qui lui est proposé coexistent. Il accepte en quelque sorte la véracité du monde factice projeté. L'auteur souligne que cette dimension sentimentale est plus efficace quand la fiction est visuelle. Elle suscite des affects plus puissants puisqu'elle concrétise une imitation de la perception réelle. Cette force immersive du visuel caractérise nos sujets d'étude : les fictions créées par les *tableaux vivants photographiques* souhaitent proposer une immersion fictionnelle à leur public. Tout comme Genette, Schaeffer conteste la pertinence de traiter de la fiction et de la réalité comme deux entités ontologiquement différentes. En effet, la question n'est pas de savoir si ce que l'on voit est réel ou factice; pour le spectateur il s'agit plutôt d'assumer l'irréalité de la feintise ludique qui lui est proposée. Transposer une fiction par une technique d'enregistrement qui semble assujetti au réel, comme la photographie, ne serait donc pas si contradictoire puisque comme le mentionne Schaeffer, « [l]a fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel » (Schaeffer, 1999, p. 156).

CHAPITRE I

MISE EN CONTEXTE : HISTORIQUE ET ANALYSE DU TABLEAU VIVANT

Levée de rideau : Julia Margaret Cameron, *May Day*, 1866

La photographie *May Day* (Fig. 1.1) de Julia Margaret Cameron est un portrait groupé, qui révèle cinq figures costumées à l'attitude stoïque posant devant l'objectif. La scène est réalisée en extérieur; un décor naturel enveloppe les personnages. Accessoires et coiffes ornés de fleurs et d'éléments organiques font écho à cette atmosphère bucolique. La protagoniste au centre, incarnée par la domestique de Cameron, Mary Ryan, fixe directement l'objectif. Les quatre modèles qui l'entourent regardent tous dans une direction opposée, hors du champ, nous suggérant peut-être qu'il existe une autre scène en dehors du cadrage. *May Day*, dans son tirage conservé à la *National Portrait Gallery* de Londres, porte l'inscription suivante à la main, sous l'image : *From Life, copyright Julia Margaret Cameron*. La scène paraît plongée dans une atmosphère brumeuse caractéristique de l'œuvre de Cameron. Ce traitement brouille la clarté de la représentation photographique et traduit des ambitions esthétiques très près de celles de la peinture.

En effet, les personnages sont réunis dans une composition rappelant des stratégies visuelles utilisées par la peinture. Leur disposition semble imiter le schéma triangulaire de la peinture classique. Dans le haut de cette organisation pyramidale, l'une des

figures apparaît plus floue et diffuse que les autres. Cette protagoniste légèrement estompée suggère le caractère vivant des sujets, rendus immobiles par l'appareil photographique. Son effacement laisse sous-entendre le mouvement, une suite à la narration mise en scène par Cameron. Les trois personnages situés dans la partie inférieure de l'image paraissent plus jeunes que les deux autres. Leurs attitudes figées et stoïques semblent indiquer le sérieux avec lequel elles prennent le rôle qui leur a été attribué dans cette reconstitution. L'accoutrement des modèles, drapés et couvre-chefs floraux, ne correspond pas à la mode de l'époque. L'environnement dans lequel ils ont été photographiés est à peine visible. Le décor semble plutôt plongé dans la noirceur. La mise au point de l'image, centrée sur les acteurs, rappelle une lumière théâtrale comme sur une scène lors d'une représentation. Ce type d'éclairage met en évidence ce qu'il faut voir. Le bouquet de fleurs sauvages situé dans la partie inférieure de la composition évoque également une référence picturale, celle de la nature morte. L'agencement floral semble terni par l'image argentique, sans couleurs et flétri par la fixité de la scène. Cette photographie de Cameron, qui oscille entre l'animé et l'immobile, est caractéristique du genre du tableau vivant.

Nous nous proposons, dans le cadre de ce premier chapitre, d'examiner l'historique de cette forme artistique et ses premières manifestations. Cette mise au point semble nécessaire afin de saisir les implications culturelles et stylistiques de cette pratique. À travers ce survol, nous souhaitons également présenter l'intérêt de la société du XIX^e siècle pour ce type de distractions. En effet, le tableau vivant et ses différentes déclinaisons comme le monodrame et les attitudes, sont des passe-temps aristocratiques. Ces reconstitutions historiques costumées incarnent l'esprit d'une époque. Par leur popularité, ils révèlent l'inclinaison de la société victorienne pour le passé, mais également l'hybridation entre les champs artistiques à cette même période. Nous constaterons une transposition de cette pratique théâtrale du tableau vivant vers la captation photographique. Cette reprise transforme et métamorphose la pratique du

tableau vivant dans une déclinaison inédite; la mise en scène s'en retrouve figée, le vivant devient une image.

1.1. Pour un historique des pratiques

Le tableau vivant comme genre développe son autonomie au cours du XVIII^e siècle (Halimi, 2004). On rencontre cependant plusieurs types de divertissements similaires beaucoup plus tôt, dès le Moyen Âge selon certains auteurs. Pour Hélène Visentin, ses premières manifestations se retrouvent dans les entrées royales françaises. On observe à compter du XV^e siècle ces spectacles à grand déploiement réalisés pour souligner le passage de souverains dans les villes. Des tableaux exécutés par des acteurs étaient intégrés à des chars et des processions, le tout entremêlé à d'autres attractions. Ces performances présentent des personnages muets et immobiles, tout comme le seront ceux du tableau vivant. (Visentin, dans Ramos et Pouy, 2014, p. 58). Kirsten Gram Holmström évoque la théorie du philosophe et écrivain allemand Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) sur l'apparition de ce genre : sa genèse se trouverait dans la coutume des crèches vivantes à Naples (Gram Holmström, 1967, p. 211). Attraction touristique d'envergure au XVIII^e siècle, elles étaient réalisées soit en plein air, soit dans des environnements peints. Les acteurs reproduisaient les scènes de la nativité à travers ces décors mis en place pour la représentation. Selon Arnaud Rykner, l'origine du tableau vivant serait plutôt à chercher dans certaines pratiques sociales comme « le prolongement des “charades costumées”, “devinettes” et autres “proverbes dramatiques” » (Rykner, 2012, p. 27). Quentin Bajac mentionne une hypothèse similaire, soit l'utilisation de mises en scène immobiles et muettes dans les salons afin de constituer des rébus, par successions de scènes ou d'attitudes (Bajac, 1999, p. 7). Contrairement à la pantomime qui pouvait avoir recours au mouvement, ces premières formes de tableau vivant devaient mettre en place par des compositions fixes leurs devinettes, et miser sur la clarté du message transmis.

Prenant en compte ces différentes hypothèses sur l'origine de cette pratique dans l'histoire, nous avons toutefois décidé de suivre les traces de l'une des études pionnières sur la question, celle de Kirsten Gram Holmström parue en 1967, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants : Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*. Cette publication a servi de référence pour de nombreux spécialistes consultés (Buignet et Rykner, 2012; Contogouris, 2018; Ramos et Pouy, 2014; Vouilloux, 2002). La chercheuse explore deux pratiques qui ont précédé et alimenté le tableau vivant et propose un historique et une définition du genre lui-même. Cette étude rattachée au domaine des arts dramatiques semble également appropriée pour examiner la dimension scénique et narrative des photographies inspirées de cette pratique historique du tableau vivant sur lesquelles nous avons choisi de nous pencher dans le cadre de ce mémoire. Les travaux plus récents de Bernard Vouilloux, référence incontournable sur la question, nous serviront également d'assises théoriques pour notre définition du tableau vivant.

Pour Holmström, deux pratiques peuvent être mises en relation avec le tableau vivant pour en comprendre l'émergence : le monodrame, type de représentation théâtrale très près de la pantomime et les attitudes, divertissement mondain issu du croisement entre les arts dramatiques et picturaux. Afin de dresser le portrait de cette pratique, nous en proposerons dans un premier temps une définition. Par la suite, nous examinerons ces deux divertissements connexes pour observer leurs impacts respectifs dans l'essor et la définition du tableau vivant. Suite à cette analyse, nous présenterons pour finir le genre dans sa forme théâtrale, avant sa reprise par la photographie.

1.1.1. Le tableau vivant : définition

Le tableau vivant se définit par une mise en scène, réalisée par des acteurs, qui représentent par leurs poses et leurs accessoires (s'il y a lieu), une imitation de la composition d'une œuvre d'art. Le *Littre* le définit plus précisément comme un

« groupe de personnages vivants, représentant, par leur attitude et leur costume, des tableaux plus ou moins célèbres, des sujets historiques » (Litré, n.d.). Les modèles exécutent un agencement figé, qui peut proposer une citation d'une peinture ou d'une sculpture célèbre, ou être plus librement inspiré de l'univers artistique ou historique. En effet, même si la dimension citationnelle est à l'origine du genre, elle semble devenir progressivement secondaire dans sa définition en soi :

Ces mises en scène immobiles et costumées pouvaient prendre diverses formes, parfois recreations littérales de toiles célèbres, mais de plus en plus souvent, à mesure que le siècle avance, simples incarnations de scènes tirées de l'histoire, de la mythologie ou de la littérature, sans référence picturale explicite (Bajac, 1999, p. 7).

Nous souhaitons souligner trois autres critères entrant dans la définition du tableau vivant, considérant leur récurrence dans la littérature consacrée à ce sujet : sa dimension temporelle, son caractère « vivant », ainsi que l'implication du spectateur.

La temporalité unique à la représentation du tableau vivant est signalée comme fondement du genre par plusieurs auteurs. Plus que sa dimension de citation ou de reprise, c'est l'interruption du temps qui le caractérise pour la chercheuse Mélanie Boucher. Celle-ci mentionne que « [l]e tableau vivant, à l'origine et encore aujourd'hui, repose sur une fonction suspensive, constituant ainsi un palimpseste de temporalités entre le passé et le présent, entre l'image revisitée et le corps qui respire » (Boucher, 2015). Lori Pauli le définit comme un « moment dramatique figé dans le temps » (Pauli, 2006, p. 16). C'est également cette caractéristique sur laquelle insiste l'analyse de Bajac. Pour lui, « l'immobilité absolue des modèles est une condition nécessaire de la réussite esthétique du tableau, véritable "nature immobile" » (Bajac, 1999, pp. 16-17). Cette suspension temporelle transformerait les acteurs en image (Vouilloux, 2002, p. 15). Cette remarque rejoint la définition qu'en fera Carole Halimi qui estime que le tableau vivant se caractérise par la *stase*, autant des corps que de la représentation. En effet, il procède à une double fixation : immobilisation des modèles

et cristallisation de la mise en scène en image. Sa spécificité se trouve dans l'inaccomplissement de l'action représentée. La pose reste statique, sans mouvements subséquents : « Ce jeu s'arrête à la frontière de l'image, dans laquelle et pour laquelle il se fige » (Halimi, 2004, p. 90). Le tableau vivant rejoint l'œuvre peinte par cette « temporalité suspendue » et non pas nécessairement par ses sujets ou son esthétique. Dans sa préface à l'ouvrage *Le tableau vivant ou l'image performée*, Olivier Py note cependant que cette inertie pourrait au contraire être considérée comme une préfiguration du mouvement : « [c]ette immobilité est-elle un arrêt définitif et donc un arrêt de mort, ou seulement un temps de pose dans la continuité du temps vécu ? » (Py, dans Ramos et Pouy, 2014, p. 9). La fixité présuppose selon lui un avant et un après, où les acteurs prennent et délaissent la posture. La mise en scène représentée nous projetterait dans la suite de l'acte théâtral dont elle fait partie.

La seconde caractéristique qui définit le genre est sa dimension vivante. Il utilise en effet le corps humain comme matériau et se distingue par la contradiction induite par le caractère animé du dispositif et la fixité de son rendu comme image. Vouilloux le qualifie d'« art des corps », la chair devenant support à la représentation. Ce point de vue est partagé par Martial Guédron, pour qui le tableau vivant, tout comme la pantomime, peut trouver son origine à travers les théories physiognomoniques (Guédron dans Ramos et Pouy, 2014). Elles stipulent que le caractère ou le tempérament d'une personne peut être défini dans ses attributs physiques. Par son expressivité, le visage présente un intérêt pour l'étude physiognomoniste. Selon ces théories en vogue au XVIII^e siècle, la qualité morale d'un individu transparait sur son apparence extérieure. Le défi de ce type de représentation consisterait alors à transposer le discours du théâtre dans la seule expression du visage et du corps, à travers la pose. C'est par cette contradiction entre l'immobile et le vivant qu'Arnaud Rykner pose sa définition du tableau vivant. Il se caractériserait selon lui par son opposition à la pantomime, son homologue animé. L'immobilité est inhérente au genre, mais celle-ci est paradoxale, car « grouillante », mentionne-t-il en citant Artaud (Rykner, 2014,

p. 105). Il se distingue par cette tension : « Il est, par nature, une sorte d'entre-deux instable : mi-corps/mi-code; mi-réalité/mi-fiction; mi-chair/mi-tableau » (Rykner, 2014, p. 119). Le caractère vivant de la mise en scène est selon Michel Poivert également un élément constitutif. Il transforme en image une performance théâtrale, fait d'acteurs en chair et en os (Poivert, dans Ramos et Pouy, 2014, p. 215).

Le dernier point relevé par les spécialistes a trait à l'importance du spectateur dans le dispositif. Dans un premier temps, le public est sollicité par le jeu de l'identification de la référence artistique. Les membres de l'assistance tentent de discerner la source à laquelle la mise en scène renvoie. Mais le tableau vivant est également fondé sur une dimension pragmatique. Par ses mécanismes de représentation, il se dote d'une efficacité visuelle qui implique son public. Il ne fonctionne que sur une reconnaissance et une prise en charge de la part de celui qui le regarde. De même, Halimi note l'importance de la « complicité du spectateur » (Halimi, 2011, p. 500) : « Dans le tableau vivant, le corps réel anime lui aussi l'image de référence, quand le spectateur anime à son tour la nouvelle image, celle du tableau vivant lui-même » (Halimi, 2011, p. 185).

Ces trois propriétés sont constitutives d'une définition du tableau vivant, mais dans des proportions variables. En effet, certaines d'entre elles sont centrales pour des auteurs et plutôt secondaires pour d'autres. Nous remarquons un manque de consensus par rapport à la caractérisation du genre ce qui induit à considérer son hétérogénéité dans notre propre définition⁵. Pour Vouilloux, la dimension dilettante de cette pratique à ses

⁵ Comme le mentionne plusieurs auteurs, le tableau vivant est une forme encore difficile à définir. Pour Hélène Visentin l'histoire de ses différentes formes révèle surtout que « [l]a pratique du tableau vivant recouvre une réalité forte disparate et revêt des formes hétérogènes » (Visentin, 2014, p.89). Les chercheuses Ersy Contogouris et Mélanie Boucher soulèvent également cette difficulté à établir une définition précise : « des manifestations inconnues de tableaux vivants, historiques et contemporaines, continuent d'être découvertes et beaucoup de recherches restent à entreprendre pour les comprendre. Le fait que le tableau vivant ait toujours été pratiqué par des amateur.es et des professionnel.les, qu'il soit

débuts, comme divertissement populaire, explique son manque d'homogénéité. Aucune convention ni marche à suivre ne dicte la réalisation de tableaux vivants, ce qui en fait la particularité et en fonde l'éclectisme.

1.1.2. Le monodrame et les attitudes

Selon Kirsten Gram Holmström, le monodrame et les attitudes sont les premiers ancêtres du tableau vivant. Il nous apparaît donc pertinent de développer leurs caractéristiques afin de mieux comprendre les sources de cette forme artistique que nous tentons de définir. À l'instar du tableau vivant, le monodrame se situe à la frontière de plusieurs disciplines artistiques. Il tire son inspiration de l'opéra, du théâtre ainsi que de la pantomime. Par définition, il est, comme le monologue, une œuvre dramatique dans laquelle un unique acteur performe une pièce en une seule scène et récite son texte avec une voix chantée. La pantomime, très proche parente dans son expressivité et sa gestuelle, s'en différencie cependant puisqu'elle reste sans paroles. Pour Holmström, le monodrame est caractéristique du climat du milieu théâtral des années 1750, qui souhaite réinventer la représentation dramatique afin d'abolir les barrières entre les genres (Gram Holmström, 1967, p. 40). Il réunit donc différents types de prestations pour créer un style inédit. Ce style est inauguré par Jean-Jacques Rousseau, avec sa pièce *Pygmalion* écrite vers 1762. Sous forme de scène lyrique, cette pièce en un acte relate l'histoire de Pygmalion et Galatée tirée des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans ce premier monodrame, Rousseau synthétise ses nouvelles idées sur les arts dramatiques, plus particulièrement sur l'opéra, théorisées dans son *Dictionnaire de*

apparu dans des contextes variés (entrées triomphales, fêtes religieuses, pièces de théâtre, maisons privées, etc.) et qu'il recoupe d'autres formes d'art (littérature, théâtre, photographie, cinéma, etc.) en fait un objet d'étude dont la fluidité et l'indéfinition le rendent parfois frustrant, mais aussi tout à fait fascinant » (Boucher et Contogouris, 2019, p.13-14).

la musique (1764)⁶. L'épisode choisi par Rousseau rapproche également ce type de spectacle du tableau vivant. En effet, il retrace l'histoire d'un sculpteur qui tombe amoureux de sa création Galatée et demande à la déesse Aphrodite de lui donner vie. Cette épopée antique relate le récit d'une sculpture prenant vie, alors que le tableau vivant agit plutôt en sens contraire en transformant en composition statique, telle une peinture, des êtres en chair et en os. Le monodrame de Rousseau est bien reçu par les critiques, mais presque aucune production théâtrale de l'époque ne reprend le style qu'il inaugure. Il est popularisé en Allemagne par Goethe, qui présente *Pygmalion* à Weimar en 1772. Il élaborera lui-même une pièce de ce style, *Proserpine*, en 1778, qu'il produira dans la même ville. Les deux réalisations comportent des similitudes dans un premier temps par le choix de leurs sujets, tirés des *Métamorphoses* d'Ovide. Mais elles sont comparables surtout par le type de mise en scène adoptée par les auteurs, guidée par le désir de présenter un moment unique, qui à lui seul condense tout le récit sélectionné. Nous remarquons que c'est par le monodrame que Goethe se trouve dans un premier temps lié à l'histoire et à l'évolution du tableau vivant. Nous le retrouverons associé aux attitudes et aux premières manifestations du genre au théâtre. Il est important de noter que ces trois formes de divertissement ne se succèdent pas dans le continuum temporel. Elles se sont mutuellement influencées au cours de leur développement historique. Goethe connaissait le monodrame et les attitudes et l'on

⁶ Nous associons Jean-Jacques Rousseau à notre historique du tableau vivant même si celui-ci avait une préférence pour la musique, à son avis beaucoup plus sincère que le théâtre. Nathalie Kremer précise qu'avec *Pygmalion* : « le but de Rousseau était de donner une nouvelle forme à l'art dramatique en le détachant de l'obligation de représenter une action, pour en faire l'expression des seules passions. Il s'agissait donc moins pour Rousseau de *transposer* la fable narrative ovidienne dans le registre dramatique, que de *dépeindre* les émois de l'âme de Pygmalion, en mettant directement sous les yeux du spectateurs les invisibles émois de la passion que seule la musique peut, mieux que les mots, gestes et soupirs, exprimer le plus efficacement » (Kremer, 2013, paragr. 5).

retrouve, notamment dans *Proserpine*, des marques stylistiques des spectacles de Lady Hamilton.

Le monodrame peut être mis en relation avec la pratique du tableau vivant par le choix de présenter une seule scène. Holmström rappelle que cette dimension était critiquée par les contemporains de ces spectacles : « In the *Mercure de France* of 23 July 1781 monodrama is criticized as a genre; it is said to be monotonous and too restricted in its character. It paints only one dramatic situation, one picture » (Gram Holmström, 1967, p. 51). L'unicité de la scène jouée semblait trop monotone et rigide aux critiques de l'époque. Il est cependant intéressant de relever le vocabulaire pictural employé par Holmström pour décrire la représentation. Cette dernière « peint » un seul « tableau ». Un autre élément qui relie le monodrame et le tableau vivant est l'inspiration du néoclassicisme dans sa conception. Cette influence se dénote dans le choix des sujets interprétés, tirés de la mythologie et de l'Antiquité, ainsi que par une mise en scène où prime l'efficacité expressive. Cependant, l'immobilité n'est pas une caractéristique inhérente au monodrame comme elle l'est pour le tableau vivant. Le monodrame sollicite également le spectateur : l'interprète confronte l'assistance en s'adressant directement à elle et lui fait face pour réciter son texte. Plus encore, il interagit avec son public puisqu'il n'y a pas d'autres comédiens avec lui lors de la représentation. Ce type de pièce raconte en une scène unique la totalité d'un récit. Il doit alors, comme le fera le tableau vivant, préconiser l'efficacité expressive afin de permettre au spectateur de reconnaître la référence littéraire ou picturale.

Dans les attitudes, l'acteur rend dans sa représentation une succession de poses, d'expressions et de sentiments dramatiques. Le spectacle consiste autant dans le maintien des attitudes pendant quelques instants que dans la transition parfois radicale entre ces dernières. Ce type de divertissement est popularisé par Lady Hamilton vers la fin du XVIII^e siècle. Inspirée de la statuaire antique dont son mari était grand collectionneur, Emma Hamilton reprend lors de ses séances dans les différents salons

de Naples une succession de poses et d'expressions, aidée par seulement quelques accessoires. Tout comme le monodrame, ces mises en scène sont plus près de la pantomime que du théâtre. La dimension performative de ce type de manifestation s'inspire des arts de la scène, mais se rapproche plus du tableau vivant dans sa finalité. Les attitudes s'inscrivent, tout comme le monodrame, dans le goût de l'époque pour le néoclassicisme et l'art de l'Antiquité, qui se manifeste dans le choix des sujets et des thématiques performées. Ces spectacles contiennent une dimension temporelle importante : l'enchaînement faisait autant partie de la représentation que les attitudes elles-mêmes. Chacun des tableaux fugitifs réalisés par Lady Hamilton était cependant immobilisé pendant quelques secondes. Cette fixité des postures rapproche cette pratique de l'esthétique du tableau vivant. Sans scénario préétabli, Lady Hamilton met au point chacun de ses numéros de façon unique et spontanée. La comtesse de Boigne qualifie dans ses *Mémoires* ces prestations d'« improvisation en action » (de Boigne, 1921, cité dans Holmström, 1967, p. 116). Les attitudes de Lady Hamilton ne font pas de référence précise à des œuvres d'art : ils évoquent la statuaire antique, par le costume et la pose, mais ne s'inscrivent pas dans un jeu de référentialités. Pour Halimi, les attitudes « [t]elles qu'elles sont inaugurées par Lady Hamilton [...] consistent surtout à donner à voir une incarnation vivante de l'Antiquité » (Halimi, 2004, p. 103).

Tout comme le monodrame, elles sont le travail d'un seul interprète. Holmström relate néanmoins certains témoignages de présentations d'« attitudes groupées », où des spectateurs étaient invités à participer à la composition des tableaux, le temps d'une pose⁷. Comme indiqué plus tôt, Lady Hamilton usait simplement de quelques

⁷ Holmström fait encore une fois référence ici aux mémoires de la Comtesse de Boigne qu'elle nous cite : « Je lui ai quelquefois servi d'accessoire pour former un groupe. Elle me plaçait dans la position convenable, et me drapait avant d'enlever le schall qui, nous enveloppant, servait de rideau. » (De Boigne, 1921, citée dans Gram Holmström, 1967, p. 114)

accessoires pour l'exécution de ses attitudes. On mentionne toutefois des effets de mise en scène plus complexes pour certaines prestations. Dans un passage cité par Holmström, la peintre Élisabeth Vigée-Lebrun, témoin de la pratique d'Hamilton, se rappelle : « J'avais fait faire une énorme bougie qui répandait un grand foyer de lumière; je la posai de façon qu'on ne pût la voir, mais qu'elle éclairât Lady Hamilton comme on éclaire un tableau » (Vigée-Lebrun, dans Holmström, p. 117). Caroline Van Eck évoque pour sa part un passage de l'ouvrage de Goethe *Voyage en Italie* dans lequel celui-ci décrit l'une des ces prestations et précise qu'« elle réalise à présent ses attitudes dans un vaste cadre de bois sculpté et doré » (Goethe, 1816 dans Van Eck, 2014, p. 168). L'idée de « faire-tableau » (Ramos, 2014, p. 18) est présente dans ces deux exemples de mises en scène plus élaborées, où la performance de Lady Hamilton se rapproche d'une œuvre peinte.

Les témoignages par lesquels nous connaissons cette pratique, dont ceux de Madame de Boigne d'Élisabeth Vigée-Lebrun, informent également sur sa dimension élitiste : « [é]crivains, peintres, amateurs d'art et savants furent intéressés, on le voit, mais ils ne furent pas les seuls : l'art des attitudes devait séduire la bonne société » (Vouilloux, 2002, p. 16). Tout comme le tableau vivant, ces prestations sont destinées à l'atmosphère intime des salons de l'aristocratie. Holmström observe que cette pratique sociale sera quelque peu dévalorisée, associée à un mode de coquetterie féminine (Gram Holmström, 1967, p. 144). C'est toutefois précisément la dimension performative et féminine des attitudes qui font de Lady Hamilton une figure unique encore très étudiée par l'histoire de l'art, comme l'atteste une publication récente par la chercheuse Ersy Contogouris⁸.

⁸ Dans son ouvrage *Emma Hamilton and late eighteenth-century European art: agency, performance, and representation* (2018), Ersy Contogouris examine le personnage d'Emma Hamilton à travers une perspective féministe. Ses attitudes ne seraient pas une coquetterie féminine, comme le mentionne

Deux personnalités succèdent à Lady Hamilton : Ida Brun et Henriette Hendel-Schütz. Les deux femmes modifient cependant quelque peu la formule élaborée par Hamilton. La première intègre une dimension musicale et scénique à ses performances, se rapprochant plus de la danse et du monodrame. Les attitudes de Lady Hamilton sont pour leur part plus près de la pantomime, puisqu'il n'y a pas mention d'un quelconque accompagnement musical. La seconde fait quant à elle basculer les poses immobiles dans le monde du théâtre. Celle-ci conçoit ses représentations plutôt comme un cycle de performances, dépeignant des sujets plus romantiques que néoclassiques. Holmström qualifie les prestations d'Hendel-Schütz d'« études d'art historique [notre traduction]⁹ » (Gram Holmström, 1967, p. 241).

Les attitudes se rapprochent du tableau vivant sur plusieurs points. Le contexte de présentation et le public cible de ces spectacles sont notamment similaires. Ensuite, l'immobilité du modèle au moment de prendre la pose, même si furtive en comparaison au temps d'arrêt du tableau vivant, rapproche ces deux types de performances. Cependant, les attitudes font appel aux accessoires de façon plus minimaliste, contrairement au tableau vivant où les éléments de décor sont plus substantiels dans la mise en place de la narration. Le corps et l'expressivité du faciès priment sur les

Holmström, mais plutôt une façon pour Hamilton de performer son agentivité et sa condition féminine. À travers l'examen des représentations visuelles d'Emma Hamilton, Contogouris offre une perspective nouvelle sur cet art. Malgré la grande inspiration néoclassique des sujets, elle critique l'idée largement véhiculée d'Emma Hamilton comme icône du néoclassicisme. « Emma became an icon of neoclassicism, yet defied many of its principles. Against neoclassicism's values of stasis, atemporality, universality, and permanence, Emma asserted her own subjectivity in performances that were alive with fleeting movements and quick transformations » (Contogouris, 2018, p. 67). Plutôt qu'en faire la promotion, Emma Hamilton en aurait plutôt démontré les contradictions et la décadence du néoclassicisme. Par sa pratique performative, Hamilton serait également précurseuse de l'art performance féministe, performant des identités ou des stéréotypes de genre, comme le feront plus tard des artistes comme Cindy Sherman ou Lindy Annis.

⁹ Art historical *études*

costumes. Le tableau vivant hérite ainsi de certaines des caractéristiques du monodrame et des attitudes, mais s'en diffère par cette volonté de fictionnalisation. Il y a dans le tableau vivant une ambition plus marquée de créer une narration et raconter une histoire par l'image, par l'expressivité des modèles, les costumes et l'utilisation de décors.

1.1.3. Les tableaux vivants au théâtre

Comme nous le démontre Holmström, l'histoire de la pratique est intimement liée aux arts de la scène. Dans le monde du théâtre, le tableau vivant se mêle à une pièce et devient un élément du spectacle dans lequel les acteurs se figent un moment pour reproduire une œuvre célèbre. La première évocation historique claire de ce type de pratique se rapporte à la représentation des *Noces d'Arlequin*, à la Comédie-Italienne en 1761. Les comédiens se seraient immobilisés à la fin d'un acte pour imiter le tableau *L'Accordée de village*, de Jean-Baptiste Greuze. Cette œuvre aurait été présentée au Salon, un peu plus tôt cette même année (Vouilloux, 2002, p. 19). Rykner indique que le tableau vivant au théâtre sert à « vectoriser le regard » du spectateur vers un moment ou une action importante : « [i]l est une façon d'obliger acteurs et spectateurs à s'arrêter sur ce qu'il faut voir » (Rykner, 2014, p. 113). Tel quel qu'il se manifeste dans cette représentation de 1761, il n'est cependant pas un genre indépendant comme il le sera plus tard dans le cours du XIX^e siècle. Il est intégré à la pièce et n'existe pas de façon distincte. Vouilloux identifie dans son analyse quatre traits majeurs qui caractérisent le tableau vivant comme forme autonome au XIX^e siècle, lorsque celui-ci se détache du théâtre : son lien avec les arts de la scène, sa dimension référentielle, son dilettantisme ainsi que son association future avec la photographie et le cinéma.

Tout comme le monodrame et les attitudes examinés précédemment, le tableau vivant fait son apparition entrelacé au projet néoclassique de réforme des arts. Sa théorie est liée aux écrits d'un autre penseur des Lumières, le critique d'art et auteur dramatique

Denis Diderot (1713-1784). En effet, dans ses ouvrages *Entretiens sur le fils naturel* (1757) et *Discours de la poésie dramatique* (1758), l'auteur propose un renouvellement des arts de la scène. Celui-ci suggère au théâtre de s'inspirer des codes de la peinture afin de produire des dispositifs scéniques plus efficaces, des « tableaux dramatiques » (Vouilloux, 2002, p. 19). Diderot examine dans ses écrits le pouvoir du geste, tout comme le faisaient les peintres néoclassiques à la même époque. Pour lui, la pantomime est une forme d'expression à privilégier puisqu'elle mise sur la force communicative de la gestuelle et des mimiques des acteurs par son économie de langage¹⁰. Le mouvement est donc un moyen d'énonciation des passions de l'art dramatique et serait plus à même de susciter l'empathie chez le spectateur que le discours. Dans son article *La pantomime selon Diderot. Le geste et la démonstration morale*, Hisachi Ida précise : « Diderot affirme par ailleurs que le jeu de la pantomime affecte les spectateurs plus profondément que les mots, parce qu'il rend visible et “donne corps” littéralement aux sentiments et aux idées des personnages, que les signes conventionnels et abstraits ne sont pas à même d'exprimer » (Ida, 1999, p. 42). Ainsi, les gestes à eux seuls devraient suffire aux observateurs pour saisir le récit exposé. Celui-ci suggère même de remplacer certains dialogues par la pantomime, afin d'augmenter l'efficacité dramatique de la scène.

Cet impact de la gestuelle est également mis en lien avec les arts picturaux dans les écrits du philosophe. Son argumentaire promeut la production des grands maîtres néoclassiques de son époque et la force compositionnelles de leurs tableaux d'histoire.

¹⁰ Pour Diderot, la pantomime n'est pas nécessairement un art muet. Selon Hisachi Ida « Diderot définit la pantomime comme expression du discours par des gestes en l'opposant à la simple action du corps. Cela revient à dire que la pantomime doit inévitablement avoir recours à de nombreux gestes qui puissent remplacer les signes d'institution composant un discours écrit ou prononcé. Bien que la pantomime se définisse ordinairement comme art de s'exprimer par gestes sans recourir au langage, elle constitue une langue de gestes qui nécessite une connaissance préalable des signes et des conventions qui lui sont propres » (Ida, 1999, p. 35). La pantomime est donc le lieu où le geste et le langage se combinent et se répètent.

La peinture, qui ne dispose pas de temps comme le théâtre pour déployer sa narration, doit condenser celle-ci en une seule image. Ses théories se rapprochent en ceci de celles de Gotthold Ephraim Lessing et du « moment fécond » énoncé dans *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* (Lessing, 1802). Selon Lessing, les arts du temps, comme le théâtre ou la littérature et ceux de l'espace, comme la sculpture et la peinture, se doivent d'avoir des codes de représentation différents. Pour les arts de l'espace, le créateur doit savoir matérialiser le « moment fécond » du récit, tant par la beauté de l'œuvre finale, que sa justesse expressive et narrative. De la même façon, Diderot suggère au théâtre de faire appel à des choix esthétiques où priment l'efficacité visuelle dans la mise en scène d'œuvres dramatiques. Celui-ci parlera de composition, empruntant le vocabulaire au domaine de la peinture. L'importance donnée à l'art de la pantomime et l'adoption de termes liés au pictural pour incarner ses propos nous amènent évidemment vers le tableau vivant et ses premières déclinaisons dans l'univers théâtral. Selon Ida;

[d]ans la théorie esthétique de Diderot, la force persuasive de la pantomime s'explique par l'unité pittoresque des « tableaux » qu'elle forme, qui permettent aux spectateurs une perception instantanée et totale des images sensibles dont le poète s'est inspiré en créant sa pièce et qu'il veut rendre présente à leur esprit par le jeu des acteurs (Ida, 1999, p. 42).

Les « tableaux dramatiques » de Diderot, ainsi calqués sur les beaux-arts, sont en quelque sorte précurseurs de la pratique du tableau vivant. Ida note cependant que l'efficacité visuelle de la pantomime au théâtre est dépendante de la connaissance des sujets représentés de la part du public. Ce jeu de transmission gestuelle des scènes interprétées ne fonctionne que si la référence est connue au préalable du spectateur. La justesse compositionnelle des œuvres de grands maîtres vient également, selon Diderot, du fait que les récits évoqués sont reconnaissables par le public, qui peut ensuite juger de la pertinence du moment choisi dans la représentation picturale. Cette dimension citationnelle rejoint encore une fois la vague des réformes néoclassiques : l'art doit être

divertissant et instructif, tout comme le sera le tableau vivant¹¹. Arnaud Rykner fait appel à un témoignage de Théophile Gauthier, qui dénote la dimension didactique de ces spectacles qui sont tenus de « faire l'éducation du public moderne » (Rykner, 2012, p. 32).

Le second point caractéristique du genre du tableau vivant, selon l'analyse de Vouilloux, est sa fonction référentielle. Celui-ci précise qu'il est en quelque sorte dépendant d'autres formes artistiques, auxquelles il doit ses sources :

L'efficacité du tableau vivant suppose l'activation d'un certain nombre d'images mises en mémoire, et c'est ce qu'il importe de souligner, car il est constitutif d'un art « secondaire » — non pas seulement, et peut-être, au sens où il serait mineur, mais au sens où il repose sur sa secondarité, sur le renvoi aux œuvres d'un autre art (Vouilloux, 2014, 126).

Pour l'auteur, ce jeu référentiel crée chez le spectateur une « délectation » esthétique. Cette référentialité est également associée au cercle social qui voit naître cette pratique. En effet, il constitue un divertissement très prisé dans les salons de la haute société. Vouilloux mentionne d'ailleurs que « l'art du tableau vivant est un art métapictural. En tant que tel, il fait fond sur un niveau d'éducation relativement élevé » (Vouilloux, 2014, p. 125).

Cet élitisme se lie directement à la dimension dilettante de la pratique, troisième caractéristique relevée par Vouilloux. Tout comme les attitudes de Lady Hamilton, le tableau vivant est un passe-temps aristocratique, prisé dans les salons de la haute société. Même s'il s'est transposé dans le domaine des arts dramatiques, il reste avant tout associé à la pratique amateur de l'élite. Son succès est intimement lié à ce que

¹¹ Le néoclassicisme des beaux-arts, dont Diderot se fait le défenseur, prône le devoir éducatif de l'art : les peintres de l'époque privilégient ainsi les sujets historiques et nobles, délaissant les frivolités et les scènes de genre de l'art rococo.

Vouilloux nomme une « élite voyageuse », qui fait circuler le tableau vivant et ses représentations dans les différents salons de l'aristocratie européenne. Le cas de Lady Hamilton démontre bien le mode de diffusion de ce type de pratique. Ses performances étaient réalisées dans le cadre semi-intime des réceptions organisées par son mari dans leur demeure. Elles ont cependant été répandues à travers le continent, ce que l'on constate notamment par leurs reprises par Ida Brun et Henriette Hendel-Schütz dans des pays et des cercles sociaux distincts. Cette popularisation du type de spectacle inauguré par Lady Hamilton est donc tributaire de cette « élite voyageuse » que définit Vouilloux, qui essayait la pratique dans les différents salons d'Europe. Le tableau vivant se présente sous des formes variées, adapté au goût du jour et de la société qui le performe. Vouilloux évoque également la mutation du genre théâtral vers la photographie comme autre trait caractéristique de cette pratique, que nous développerons plus en profondeur dans la prochaine section.

1.2. Les tableaux vivants et la photographie

Le tableau vivant sera largement repris et popularisé par cette nouvelle technique de captation, et ce, dès ses débuts. « Esthétique de l'immobilité, du silence et du "cadrage", mais aussi de la "reproduction", un tableau vivant est déjà une photographie », remarque Poivert (Poivert dans Ramos et Pouy, 2014, p. 220). En les transposant en photographie, les trois artistes qui nous intéressent dans le cadre de ce mémoire se portent en héritiers de ces premières pratiques au théâtre et dans les salons. Nous observerons donc dans cette section l'importance prise par la photographie dans la diffusion du tableau vivant. Nous ferons également appel à la théorie de la remédiation, énoncée par Jay David Bolter et Richard Grusin, afin d'examiner les questionnements que peut soulever l'adaptation d'une forme artistique par un nouveau médium.

1.2.1. Re-présenter le tableau : images et circulation

La photographie a eu une grande importance dans la popularisation et la mise en forme du tableau vivant, notamment par sa diffusion à grande échelle. De la même façon, les spectacles de Lady Hamilton ont circulé à travers les différents cercles aristocratiques de l'Europe grâce à des gravures représentant ces performances. Antérieures au développement de la photographie, les attitudes n'ont jamais été immortalisées par celle-ci. Cette pratique a néanmoins été largement propagée à l'aide des dessins de l'artiste allemand Friedrich Rehberg (Fig. 1.2). Ces mêmes croquis ont été par la suite reproduits par des gravures de Tommaso Piroli. Outre les témoignages des participants aux soirées dans le salon des Hamilton à Naples, ils sont les sources visuelles les plus connues de l'œuvre de Lady Hamilton, presque seuls témoins de cette pratique performative. Ces représentations de Rehberg interrompent cependant le continuum temporel propre au cycle de performances, c'est pourquoi elles « ne rendent pas la grâce ni la fluidité des mouvements d'Emma¹² [notre traduction] » (Contogouris, 2018, p. 78). Ces images subiraient ainsi une double immobilisation : d'abord fixées en dessin puis transposées en gravure, elles deviennent doublement statiques.

Nous pouvons supposer que ces dessins de Rehberg circulaient grâce à cette même « élite voyageuse ». La diffusion et la popularisation de cette pratique dans de nombreux cercles hors de Naples et sa reprise par Ida Brun et Henriette Hendel-Schütz, supposent une large connaissance de ces images à l'étranger. Vouilloux soutient que les deux successeurs de Lady Hamilton avaient vu et avaient été influencées par l'album de Rehberg (Vouilloux, 2002, p. 18). Bien que la technique de fixation d'une

¹² « Rehberg's etchings render neither the grace nor the fluidity of Emma's movements ».

image soit bien différente entre le dessin et le cliché, les œuvres de Rehberg et leur mode de diffusion présentent des similarités avec la photographie de tableaux vivants. Elles sont, dans un premier temps, figées : la transposition par le dessin puis par la gravure ne rend pas les mouvements ni les transitions entre les poses — éléments qui font pourtant la particularité des représentations de Lady Hamilton. L'immobilité se retrouve non seulement au cœur de notre problématique entourant le tableau vivant, mais est renforcée par la photographie.

C'est aussi par le mode de diffusion des images que les dessins de Rehberg se rapprochent des clichés de tableaux vivants. Martha Rachel Weiss consacre sa thèse à la circulation et la présentation de ces photographies dans l'Angleterre victorienne (*Dressed Up and Pasted Down: Staged Photography in the Victorian Album* (2008)). La chercheuse s'intéresse aux modalités de consommation de ce type d'images. Celle-ci souligne que le tableau vivant est d'abord photographié puis fixé à nouveau dans des albums, pratique en vogue dans la société victorienne. Connues et examinées aujourd'hui individuellement, ces œuvres étaient à l'époque agencées dans un ensemble hétéroclite à travers les pages d'un livre. Elles étaient juxtaposées au portrait de famille, sans distinction entre les genres. Ce type de collectionnement des clichés serait, selon Weiss, le mode de présentation original de ces images :

Albums are particularly significant in relation to staged photographs, since they functioned as part of the same atmosphere of sociability that informed many staged photographs, especially those made by amateurs, and some albums employed collage techniques that allowed a playful restaging of existing photographs (Weiss, 2008, p. 15).

L'existence de plusieurs albums démontre que la photographie de tableaux vivants avait largement circulé. Plusieurs facteurs entrent en jeu dans cette diffusion : la grande facilité de reproduction de la photographie permet une vaste circulation de ces images. La popularité de cette activité et de son collectionnement ont également influencé leur dispersion à grande échelle. Dans l'album d'un certain M. Murphy daté de 1862, Weiss

retrouve deux œuvres emblématiques de la pratique du tableau vivant d'artistes d'Angleterre victorienne : *Fading Away* (1858) (Fig. 1.3) d'Henry Peach Robinson et *Two Ways of Life* d'Oscar Rejlander (1857) (Fig. 1.4) (Weiss, 2008, p. 23). Les albums comme celui de M. Murphy étaient présentés aux invités lors de leurs visites au salon et constamment alimentés par de nouveaux clichés. Les habits de cette « élite voyageuse » sont donc encore une fois très instructifs pour comprendre la diffusion du tableau vivant. Pour Poivert, ces images sont les témoins d'une coutume aristocrate d'une époque, qui, sans le médium, n'aurait pas été immortalisée dans le temps : « [c]omme toute pratique éphémère et mondaine, les tableaux vivants n'ont pas laissé une grande trace, et la photographie mise en scène est aujourd'hui devenue leur cimetière » (Poivert, 2015, p. 57).

1.2.2. Remédiation : du théâtre à l'image fixe

La fixation d'un spectacle vivant et éphémère par l'image photographique, statique et immuable, traduit certains problèmes de transposition d'une forme artistique vers un autre médium. Le tableau vivant interprété par la photographie fixe l'exagération des poses, propre au domaine dramaturgique, ce qui est critiqué par les commentateurs de ces clichés. Ces codes pittoresques, empruntés au théâtre et à la peinture, ne seraient pas appropriés pour la photographie. Cette traduction intermédiaire nous apparaît à l'origine de certaines dépréciations historiques énoncées à l'égard de la pratique du tableau vivant et de sa reprise par la photographie. Cette hybridation associe le tableau vivant à une imagerie plutôt dérisoire. Nous nous proposons dans la prochaine section d'établir le constat de ce problème de transposition intermédiaire entre le tableau vivant et le nouveau médium d'enregistrement à l'aide de la théorie de la remédiation.

Celle-ci est élaborée par Jay David Bolter et Richard Grusin dans leur ouvrage *Remediation : Understanding New Media*, publié en 1999. Pour les auteurs, chaque nouveau média emprunterait et réinterpréterait, de façon intentionnelle ou non, les

codes de ceux qui l'ont précédé. La prise en compte de ce va-et-vient entre un média récent et ses formes antérieures est primordiale à la compréhension du développement de dispositifs de représentation :

This oscilation is the key to understanding how a medium refashions its predecessors and other contemporary media. Although each medium promises to reform its predecessors by offering a more immediate or authentic experience, the promise of reform inevitably leads us to become aware of the new medium as a medium (Bolter et Grusin, 1999, p. 19).

Même si l'ouvrage se concentre sur le numérique, ce processus survient plus tôt dans l'histoire. Pour les auteurs, aucun média n'est totalement indépendant des autres. Il propose une version « remodelée » et améliorée de ceux qui le préfigurent par différentes stratégies de réappropriation. Ces stratégies sont délimitées par Bolter et Grusin en quatre catégories. Dans la première, le nouveau média reprend son prédécesseur afin de donner l'accès à cette ancienne forme par des dispositifs technologiques. Ils citent en exemple des enregistrements numériques d'œuvres d'art ou de textes historiques. Le support technologique sert simplement de véhicule à la diffusion. La deuxième catégorie met plutôt l'accent sur la différence entre les deux formes : le nouveau média souhaite montrer sa supériorité par rapport à l'ancien, tout en le laissant paraître. L'exemple évoqué est celui d'une encyclopédie électronique : elle reprend en ceci le même format que celle papier, mais offre des fonctionnalités plus efficaces à la documentation (barre de recherche, graphiques, etc.). Le troisième type est qualifié de plus « agressif » par les auteurs : le remodelage absorbe totalement le média antérieur, tout en le laissant encore une fois transparaître. La reprise se fait donc avec ironie, et met l'accent sur l'artificialité et les lacunes de l'ancienne forme. Bolter et Grusin citent le groupe de performance *Emergency Broadcast Network*, qui créait des clips multimédias avec des fragments audiovisuels tirés du journal télévisé pour illustrer ce type de remédiation. Finalement, dans la quatrième catégorie, le nouveau média absorbe totalement son prédécesseur, sans que celui-ci soit visible. L'exemple mentionné est celui des jeux vidéos ou dispositifs de réalité virtuelle qui

remédient le cinéma, en introduisant une trame narrative importante dans leur conception. Une caractéristique est cependant commune à ces quatre catégories selon Bolter et Grusin : l'ancien média demeure toujours apparent malgré les efforts du plus récent pour le faire disparaître.

Le tableau vivant comme forme artistique autonome oscille entre plusieurs de ces stratégies. Il réinterprète en effet les codes de médias préexistants, notamment le théâtre. Nous pensons que la première catégorie mentionnée par les auteurs, soit celle de la remédiation par citation, est la plus appropriée pour caractériser le type de remodelage auquel la forme théâtrale du tableau vivant se prête. Cependant, et nous le verrons plus tard, la remédiation auquel procèdera la photographie vis-à-vis le tableau vivant sera plus complexe, à degrés multiples. En effet, en plus d'intégrer et de repenser les codes de représentation du domaine dramaturgique et pictural, la photographie remédie aussi le dispositif du tableau vivant lui-même. Elle peut ainsi dans certains cas donner à voir les artifices de la mise en scène dramatique et, comme le mentionne Bolter et Grusin, laisser transparaître la pratique qu'elle remédie. Cette stratégie de reprise avec ironie se rapprocherait plutôt de la troisième catégorie énoncée par les auteurs. Nous constaterons également dans le cadre du deuxième chapitre de ce mémoire que les artistes iront plus loin dans leur réappropriation du genre par la photographie, avec le terme de *tableau vivant photographique* emprunté à la chercheuse Carole Halimi. En effet, il ira jusqu'à absorber totalement les prédécesseurs dont il est tributaire pour créer un dispositif inédit. Le médium photographique complexifie la citation qu'implique le concept de remédiation : « En ajoutant sa fixité propre à celle des figurants, la photographie redouble, certes, l'immobilité constitutive du tableau vivant, mais elle en démontre aussi l'artifice » (Vouilloux dans Buignet et Rykner, 2012, p. 98). La pose figée des protagonistes de la scène facilite la transposition en image compte tenu du long temps d'exposition nécessaire. Cependant, cette double immobilité (celle des comédiens et celle du cliché), accentue l'artifice de la représentation. L'inertie des acteurs souligne le manque de

naturel des poses et des costumes. La photographie semble contrarier la mise en scène théâtrale et à teneur historique des tableaux vivants. Pour Vouilloux, les subterfuges utilisés par les artistes afin de faciliter le maintien de la posture de leurs modèles, dissimulés dans la composition finale, sont exacerbés par la photographie :

Encore le peintre a-t-il la possibilité d'aider le modèle à tenir la pose au moyen d'un système de courroies, dont le tableau comme artifice fictionnel peut choisir de ne rien laisser paraître, quand les techniques d'enregistrement visuel sont condamnées soit à révéler l'artifice, soit à la gommer par truquage (Vouilloux dans Buignet et Rykner. 2012, p. 98).

Inspirées de la peinture, ces scènes historicisantes paraissent contredire les déterminations temporelles de la photographie : « Ce que l'on admet d'une peinture, en matière d'anachronisme, bouscule la conscience du spectateur de photographie. Cette dernière ne nous livre-t-elle pas, en toute logique, des images du présent ? » (Poivert, 2015, p. 53). L'image est marquée par ces différentes incohérences, ce qui accentue son caractère factice, laissant l'impression d'une citation ironique de son prédécesseur théâtral.

1.3. Le tableau vivant comme nature morte

Cet historique du tableau vivant et de ses formes connexes permet d'esquisser une définition plus claire de cette forme artistique hybride. Dans sa déclinaison théâtrale, il se caractérise par son immobilité, son moment d'arrêt. Avec la transposition de cette pratique devant l'objectif de l'appareil, ce lien avec le temps, ou plutôt son engourdissement, se trouve exacerbé. Sa représentation ralentit voire paralyse le vivant — la photographie fixe cette immobilité éternellement et embaume la scène par sa captation. En effet, contrairement à la position d'Olivier Py évoquée plus haut, qui définit l'inertie du tableau vivant comme « un temps de pose dans la continuité du temps vécu » (Py, dans Ramos et Pouy, 2014, p. 9), la photographie semble plutôt fixer la scène dans un temps stationnaire et immuable. Il apparaît ainsi opportun de faire

intervenir le concept de « nature morte », dans sa réinterprétation proposée par Mélanie Boucher à travers l'étude de la pratique du tableau vivant en art contemporain (Boucher, 2016)¹³. Dans son article « Nature morte et tableau vivant : la dernière Cène, de Pasolini à Beecroft », celle-ci considère le concept de nature morte à travers des pratiques performatives intégrant des denrées alimentaires. Deux études de cas y sont présentées : le moyen métrage *La Ricotta* (1963) de Pier Paolo Pasolini et les performances de type tableau vivant de Vanessa Beecroft. L'utilisation actuelle de l'aliment en art contemporain trouverait sa source dans l'œuvre de Pasolini, où la denrée est présentée à la manière d'une nature morte, impassible et immuable alors qu'au tournant des années 90, « les aliments exploités servent habituellement à souligner le caractère vivant du dispositif » (Boucher, 2016, p. 3). La chercheuse examine la contradiction entre nature morte et tableau vivant. À travers une analyse de la représentation de *La Dernière Cène* dans l'œuvre de Pasolini, l'auteure qualifie la scène d'« un tableau vivant mort, ou d'une vivante nature morte » (Boucher, 2016, p. 9). Nous nous proposons à sa suite d'examiner la pratique du tableau vivant en photographie à l'aube du XX^e siècle sous cet angle : le médium fixerait une « nature morte photographique ».

Afin de mettre de l'avant les particularités de l'image photographique et de son immobilisme, nous souhaitons ici faire intervenir les idées de Roland Barthes tirées de

¹³ Laurier Lacroix propose une analogie similaire dans un récent article. L'auteur mentionne : « L'expression tableau vivant est construite en suivant la forme rhétorique de l'oxymore. Cette figure de style rapproche deux termes contradictoires, le tableau, par définition inerte, et le terme vivant qui renvoie à l'action, à l'évolution et à la reproduction » (Lacroix, 2019, p. 34). Le tableau vivant s'associe à la nature morte notamment par les termes utilisés pour décrire le genre pictural, très près de ceux employés dans les caractéristiques qui définissent la pratique du tableau vivant.

La chambre claire (1980). Bien que les références à cet ouvrage phare soient abondantes, c'est sur l'analogie entre la photographie et la mort, développée dans plusieurs passages, que nous désirons nous attarder. À travers ses différents constats sur les particularités de la photographie¹⁴, celui-ci évoque comme trait déterminant de ce nouveau médium son immobilité. La fixité de la scène, au cœur de notre définition du tableau vivant théâtral, semble approprié afin de préciser son importance lors de la transposition du tableau vivant par l'objectif de l'appareil. La mort et le deuil sont au cœur des enjeux discutés dans *La Chambre Claire*. La fixité de la photographie constitue en quelque sorte la mort de ses sujets, la mort du temps. C'est non seulement le rapport contigu de la photographie avec le passé et la réalité qui trouble notre relation à l'image, mais également son immuabilité. Ainsi pour Barthes, le référent¹⁵ et son cliché seraient « tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre » (Barthes, 1980/1982, p. 17). L'auteur aborde les premiers temps de la photographie, ses lourdes contraintes techniques et leur impact pour les modèles. Ces difficultés de

¹⁴ L'auteur interroge la photographie et ce qui en fait un objet d'étude unique, sa particularité ontologique par rapport au reste des images : la transparence de l'objet physique créé (la photographie) qui ne laisse voir au final que le référent (le sujet de la photographie), l'affect créé par l'image photographique ainsi que son rapport temporel complexe (temps du spectateur, temps du référent). Barthes cherche à dénouer ce qui le fascine et l'effraie dans la photographie; pourquoi certains clichés nous semblent plus poignants que d'autres. Chaque photographie entraîne avec elle le sentiment de ce que l'auteur nomme « ça-a-été »; le rapport à la réalité derrière chaque prise de vue est indissociable des images produites par la photographie. La photographie serait donc dans l'impossibilité de nous montrer autre chose que la réalité (et c'est bien ce qui fait sa spécificité).

¹⁵ Chaque image photographique ramène indubitablement au moment où elle a été enregistrée, et esquisse une trajectoire entre le passé du moment et le présent de l'image et du spectateur. « J'appelle un "référent photographique", non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie » (Barthes, 1982, pp. 119-120). Pour Barthes, le référent photographique, soit son sujet, est indissociable de l'image créée par l'appareil, soit le cliché. Contrairement au peintre qui choisit et modifie ses compositions, la photographie est contrainte de l'enregistrer mécaniquement. Ce rapport intrinsèque avec le réel et le temps propre à l'image photographique est examiné par Barthes dans son ouvrage : la photographie est pour l'auteur une émanation du référent (p. 126), une certification de présence.

tenir la pose pour les sujets poussent les opérateurs de l'époque à créer des appareils de soutien, comme des appuie-têtes, afin d'aider les modèles à demeurer stables. Ces appareils « soutenai[ent] et maintenai[ent] le corps dans son passage à l'immobilité » (Barthes, 1980/1982, p. 29). Plus loin, il met en relation la prise de cliché et les rites funéraires de traitement des défunts, en parlant d'embaumement (Barthes, 1980/1982, p. 30). L'image photographique enveloppe ainsi son sujet d'une aura de mort, ne réussissant pas à fixer sa vitalité sur la pellicule. Barthes mentionne également les artifices mis en place par les photographes afin de renier ce « pouvoir mortifère » de l'image. Prendre le cliché d'un modèle en plein air, le présenter parmi ses effets personnels, faire intervenir des figurants en arrière-plan sont tous « [d]es contorsions des photographes pour “faire vivant” » (Barthes, 1980/1982, p. 30). Le médium oscille donc entre sa volonté de saisir la vie à travers l'obturateur de l'appareil et son incapacité, en même temps, à représenter le vivant : « la photographie [...] lutte d'autant pour capter la vie et s'en réclamer, qu'elle présente en réalité pour le sujet photographié une expérience de la mort » avance Halimi (2011, p. 187). Selon Barthes, l'appareil impose au modèle de « devenir objet » par le biais de l'image. C'est cette mutation qui lie la photographie à la mort, phénomène qu'il observe lui-même à travers son expérience personnelle :

[L]orsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne; les autres — l'Autre — me déproprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils (Barthes, 1980/1982, p. 31).

La captation photographique produit selon l'auteur un spectre du sujet réel, qui continue de hanter le cliché. Elle objectifie le sujet en le transformant en image. En référence encore une fois à son vécu comme modèle, celui-ci nous rapporte : « je vis alors une micro expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre » (Barthes, 1980/1982, p. 30). Le cliché s'instaure donc comme un *simulacre* de la réalité qu'il représente, divisant le sujet entre sa personne et son image. Par ce « devenir-

objet », Barthes rapproche la photographie du domaine dramaturgique plutôt que de la peinture, par le lien entre le théâtre primitif et les rituels mortuaires. Lors d'une représentation, le corps des acteurs se métamorphose en autre chose que ce qu'il est, il se transforme en image : « la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts » (Barthes, 1980/1982, p. 56). La métaphore du masque mortuaire incarne en quelque sorte cette qualité de simulacre de l'image photographique : « [c]omme le masque animé par l'acteur, elle donne aux vivants qui la regarde l'image d'un vivant qui n'est plus » (Halimi, 2011, p. 188). L'inertie funeste du cliché passe également, selon Barthes, par le cadrage. Celui-ci compare la photographie et le cinéma, dans lequel l'image mouvante permet d'imaginer une vie hors du champ pour les protagonistes. La captation d'un appareil emprisonne au contraire les sujets dans son cadrage. Pour Barthes, « [l]orsqu'on définit la Photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas; cela veut dire qu'ils ne sortent pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons » (Barthes, 1980/1982, p. 90). Cette référence à l'entomologie, qui fige et transforme en objet d'étude des spécimens, renforce le lien entre la photographie et la mort que tisse Barthes tout au long des pages de son essai.

Ce rapport à la mort est également soulevé par de nombreux auteurs autour de la question du tableau vivant, autant au théâtre que lorsque représenté par la photographie. Pour Dominique de Font-Réaulx, l'intemporalité des scènes représentées par amalgame entre la réalité des modèles et la fantaisie des récits, crée ce « pouvoir mortifère » de l'image :

Au-delà d'une seule imitation performée de la peinture, il [le tableau vivant] devenait ici le support d'une création singulière, qui transformait son rapport au temps et à la présence physique des modèles, le paragon de la peinture. Ces tableaux vivants se teintaient par la représentation pérenne du vif d'une certaine mélancolie, presque mortifère, soutenue par l'intemporalité des scènes recrées (Font-Réaulx, 2012, p. 214).

Cette dimension funeste du tableau vivant est également abordée par Holmström. Celle-ci analyse la pratique par rapport au théâtre : « The essence of all theatre is movement; the “living” pictures were not living but petrified, immobile » (Gram Holmström, 1967, p. 241). Tout comme Barthes, elle critique l’immobilité de la scène, qui « pétrifie » les acteurs. Nous pensons que cette double immobilité du tableau vivant captée par la photographie, soit celle de la pose des modèles et celle induite par l’obturateur, accentue cette impression mortuaire dont parle Barthes dans *La chambre claire*. L’immobilité mortifère ainsi que le manque de naturel de la composition nous permettent de canaliser tous les enjeux propres à la photographie à ses débuts. Ces enjeux se trouvent selon nous d’autant plus exacerbés avec la pratique de la photographie mise en scène.

Le tableau vivant comme nature morte photographique associe également cette pratique à la peinture et aux différentes hiérarchies de genre de l’histoire de l’art et renforce son lien avec le domaine des beaux-arts. Selon Boucher, « [l]a nature morte, avec ses tables servies et ses étalages de fruits, suggère, au moins depuis le XVI^e siècle, le temps qui fuit combiné à la permanence » (Boucher, 2016, p. 3). En tant que genre pictural, elle se définit par une « nature inanimée » ou des « choses mortes et sans mouvement » (Fohr, n.d.). Il est intéressant de revenir à l’œuvre de Cameron *May Day* (Fig. 1.1) à la lumière de cette analyse : l’annotation intégrée par Cameron à son tirage, *From Life*, est très près de la traduction anglaise du terme, *Still life*. Ce commentaire de Cameron à propos de son cliché peut renvoyer à l’analogie de Boucher entre le tableau vivant et la nature morte : *May Day* est une image créée « à partir du vivant ».

La pose prise par les modèles lors de l’élaboration d’un tableau vivant (immobilisation nécessaire en photographie compte tenu du long temps d’exposition), accentue cette idée de « devenir objet » décrite par Barthes (Barthes, 1980/1982, p. 30) :

Mais très souvent (trop souvent, à mon gré) j’ai été photographié en le sachant. Or, dès que je me sens regardé par l’objectif, tout change : je me

constitue en train de “poser”, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l’avance en image (Barthes, 1980/1982, pp. 24-25).

Cette « métamorphose en image » convertit le vivant en objet, tout comme la pratique de la nature morte en peinture, fixait en tableau des denrées éphémères. L’image formée sur la plaque photosensible oscille entre deux pôles, « ce n’est pas là [...], mais cela a bien été » :

La photographie devient alors pour moi un médium bizarre, une nouvelle forme d’hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, partagée [...] : image folle, frottée de réel (Barthes, 1980/1982, p. 177).

Le tableau vivant représenté par la photographie induit donc une contradiction entre les corps des modèles qui respirent et qui bougent, malgré eux toujours un peu et l’inertie de l’image produite. Pour Barthes, la photographie n’arrive pas à rendre le caractère vivant de son sujet : « c’est « moi » qui ne coïncide jamais avec mon image; car c’est l’image qui est lourde, immobile, entêtée [...] et c’est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tient pas en place, tout en m’agitant dans mon bocal » (Barthes, 1980/1982, pp. 26-27).

Malgré ses efforts pour « faire vivant », le tableau vivant capté par l’appareil accentue les contradictions de ce type de représentation, plutôt que de participer à véhiculer l’illusion souhaitée par la mise en scène. Son immobilité combinée à la fixité de l’image photographique dédouble l’impression mortifère du médium décrite par Barthes et ainsi « [l]e réel mort de la photographie est perçu comme vivant, tandis que le réel vivant du tableau vivant peut être perçu comme mort » (Halimi, 2011, p. 189).

CHAPITRE II

DU TABLEAU VIVANT PHOTOGRAPHIÉ AU TABLEAU VIVANT PHOTOGRAPHIQUE

Changement de modèle : Henry Peach Robinson, *The Lady of Shalott*, 1861

The Lady of Shalott (1861) (Fig. 2.1) présente une femme endormie dans une barque qui dérive sur un cours d'eau. Plongée dans un paysage naturel, l'unique personnage occupe une place minime dans la composition. La thématique ainsi que l'agencement des éléments rappellent des scènes typiques de contes de fées. La figure de « la belle endormie », récurrente chez Robinson, incarne en quelque sorte la première forme de tableau vivant; une femme immobile, dans un équilibre précaire entre la vie et la mort, comme l'est Blanche-Neige ou la Belle au bois dormant (Halimi dans Kessler et al, 2018). Comme pour *May Day* de Cameron, de nombreux éléments compositionnels rappellent l'esthétique d'une œuvre peinte¹⁶. La rive et le reflet des arbres encadrent proportionnellement le personnage assoupi, dans un agencement harmonieux. Le drapé et la chevelure de la protagoniste sont habilement disposés; ils semblent arrangés dans un souci d'équilibre. Rien n'évoque l'instantanéité dans cette composition malgré sa

¹⁶ L'œuvre *The Lady of Shalott* présente des similarités esthétiques et thématiques avec des œuvres picturales de ses contemporains, notamment l'œuvre du même titre de John William Waterhouse (1888). C'est cependant avec l'œuvre de John Everett Millais *Ophélie* (1851-1852) que *The Lady of Shalott* offre les ressemblances les plus marquées.

captation mécanisée. Une ambition narrative se révèle dans cette photographie de Robinson, dans sa volonté de condenser une histoire en un seul instant, tout comme le ferait un peintre. En effet, il s'inspire d'un récit du poète anglais Alfred Tennyson qui relate l'histoire de la Dame d'Escalot. Ce travail d'illustration d'une source écrite montre l'attention que l'artiste porte sur les possibilités d'exploration narrative de la photographie. Nous pouvons constater l'importance de l'univers littéraire comme inspiration à la composition de ses tableaux vivants. Notamment, dans une suite d'images datée de 1858, Robinson exécutera une illustration du conte de Charles Perreault *Le Petit Chaperon rouge* (Fig. 2.2, 2.3, 2.4, 2.5). Le travail en série permet à l'artiste de tisser un dialogue entre les différents clichés et de déployer la temporalité de l'histoire dans la durée. Tout comme dans ce conte en images de 1858, *The Lady of Shalott* condense le poème de Tennyson dans un « moment fécond », qui résume le récit avec l'efficacité visuelle d'une seule représentation.

La mise en scène élaborée par Robinson dans cette œuvre n'est cependant pas construite devant l'appareil comme chez Cameron. Elle est réalisée par un assemblage de plusieurs négatifs. Michel Foucault relate la technique développée par Robinson dans la composition de ses images et dresse la liste des étapes d'exécution : « [d]essiner au crayon l'esquisse d'une scène, en reconstituer dans la réalité les différents éléments, les photographier les uns après les autres, découper les clichés au ciseau, les coller à leur place sur le dessin, rephotographier l'ensemble » (Foucault, 2014, p. 25). Même si *The Lady of Shalott* révèle des stratégies théâtrales propres au tableau vivant, soit l'utilisation de costumes, de décors et d'acteurs, ce cliché n'en est pas tout à fait un. La scène n'a jamais vraiment eu lieu : l'image est composite, matérialisée seulement sur la plaque par assemblage. Le sujet n'a pas été photographié dans le paysage naturel qui l'entoure, mais plus probablement en atelier. Les prises de vue qui composent le cliché ont été réalisées à plusieurs moments. La mise en scène n'est donc pas celle des acteurs, mais plutôt celle des négatifs. Nous constatons dans cette œuvre la réappropriation des codes du tableau vivant de façon inédite. Cette image composite est adaptée aux

spécificités de son médium et s'éloigne de la forme théâtrale. La photographie n'est plus seulement témoin d'une performance exécutée devant public. Telle qu'élaborée par Robinson dans *The Lady of Shalott*, elle est mise en scène, composée et réfléchie pour être réalisée par la photographie. Le tableau vivant n'existe donc pas en dehors des négatifs qui le constituent.

La production de Robinson résume l'esthétique de la photographie victorienne par son rapport singulier à la représentation : les clichés de cette époque sont « fidèles à la nature sans l'être complètement [notre traduction]¹⁷ » (Orvell, 1989, p. 81). Dans le cadre de ce deuxième chapitre, nous examinerons ce phénomène de reprise du tableau vivant théâtralisé par la photographie et les déclinaisons uniques que crée cette rencontre. Nous constaterons la spécificité du traitement du tableau vivant par les artistes britanniques de l'époque victorienne. Plutôt que de transposer la pratique scénique devant l'objectif, ou encore de simplement utiliser l'appareil comme témoin de ce divertissement social, Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson et Lewis Carroll l'ont adapté pour le médium photographique. Nous soutenons qu'ils auraient créé un nouveau dispositif de représentation, en s'inspirant de la tradition du tableau vivant.

La chercheuse Carole Halimi, spécialiste de la question, soutient dans sa thèse cette nouveauté du traitement du tableau vivant par la photographie du XIX^e siècle (Halimi, 2011). Elle souligne en effet le passage de la photographie comme témoin (*tableau vivant photographié*), à la création d'un dispositif moderne, adapté à ses particularités (*tableau vivant photographique*). Ce changement se manifeste notamment dans les

¹⁷ « True to nature, without being wholly nature itself ».

œuvres des artistes anglais de l'époque victorienne, dont Cameron, Robinson et Carroll. Trois éléments caractérisent le tableau vivant pour la chercheuse : la suspension temporelle, la théâtralité de la « mise en spectacle des corps » (Halimi, 2011, p. 191) et l'étroit rapport avec le spectateur. On retrouve une exacerbation de ces trois traits dans ces diverses transpositions photographiques. En effet, l'immobilité n'est pas latente, mais figée; les modèles ne reprendront pas le cours de leur mouvement suite à la représentation du tableau. La théâtralité des poses paraît exagérée puisque la mise en scène n'est pas éphémère; nous disposons d'une durée infinie pour en faire l'examen et en constater les failles. Comme le temps auquel l'œuvre se réfère est une construction (autant par le processus photographique que le temps fictif qui y est convoqué), le spectateur fait face à un problème de renvoi indiciel, déstabilisé par le manque de repères réels de l'image. Cette transposition du vivant en objet est au cœur de l'adaptation photographique du tableau vivant. La reprise du dispositif théâtral par l'appareil engendrerait une contradiction entre le « registre de l'image », immobile et irréaliste et le « registre du vivant », induit par les corps qui performant l'œuvre (Halimi, 2011, p. 189).

Cette migration du *tableau vivant photographié* vers le *tableau vivant photographique* marque deux tendances dans l'approche de la photographie mise en scène à la fin du XIX^e siècle en Angleterre. Une tension s'instaure entre une première forme de reprise, dans laquelle le tableau vivant agit comme simple sujet de l'image et une seconde, plutôt de l'ordre de la réappropriation, où le tableau vivant devient un dispositif de représentation.

2.1. Le *tableau vivant photographié*

Inspirés par la grande popularité du tableau vivant dans les salons de la haute société et dans les théâtres au XIX^e siècle, plusieurs photographes entreprennent d'immortaliser ces performances élaborées, pour ainsi permettre leur diffusion et leur

archivage. Le médium fixe la pratique performative et éphémère et lui donne une existence pérenne. Pour les photographes, il s'agit d'un entraînement idéal : ils sont confrontés à un « sujet », déjà composé et prêt à être photographié, plutôt qu'à des acteurs en attente de directives. Afin d'exemplifier cette première forme de transposition du tableau vivant devant l'appareil, nous examinerons une suite de tableaux vivants réalisés par les enfants de la Reine d'Angleterre en 1854, captés par le photographe Roger Fenton. Cette étude de cas est soulignée par plusieurs spécialistes (Bajac, 1999; Baldwin, 1996; Halimi, 2011; Weiss, 2008) pour décrire cette première rencontre entre le tableau vivant et la photographie, qu'Halimi nomme *tableau vivant photographié*.

Au XIX^e siècle, le tableau vivant était pratique commune pour la royauté lors de célébrations ou de soirées. Le 10 février 1854, à l'occasion de l'anniversaire de mariage de la reine Victoria et du Prince Albert, est organisée la représentation d'un cycle de *tableaux*, interprétés par les enfants de la famille royale. Inspiré du recueil du poète britannique James Thompson, *Les Saisons* (1730), plusieurs tableaux individuels (Fig. 2.6) et groupés (Fig. 2.7), mettent en scène les jeunes modèles personnifiant les attributs des quatre saisons. Cette suite de performances est le divertissement clé de la soirée de célébration au Château de Windsor. Elles sont exécutées devant public et accompagnées de musique¹⁸. Mécène de la *London Photographic Society*, la famille royale mandate l'un de ses membres, Roger Fenton, d'immortaliser le cycle de

¹⁸ Le site web de la *Royal Collection Trust*, où ces images sont conservées, expose les détails de la soirée par un extrait du journal de la reine Victoria : « The scenery was admirably adapted to each Tableau & appropriate music was played between each. They all looked and did their parts so well [...] We were all delighted, & the whole, was *such* a pretty idea » (<https://www.rct.uk/>). Richard Schoch mentionne pour sa part que certains tableaux étaient accompagnés de poèmes récités par les enfants (Schoch, 2004, p. 22).

performances lors de l'évènement. Si les tableaux vivants étaient souvent pratiqués par l'aristocratie, l'enregistrement photographique l'était beaucoup moins, précise Bajac (Bajac, 1999, p. 11). Les clichés réalisés par Fenton sont donc les témoins très rares pour l'époque de l'intervention d'un photographe lors de ces représentations. Même si Fenton répond à la commande, ses images résultant de la soirée ne correspondent pas aux attentes de la famille royale : « considérant que certaines photographies étaient de nature à ternir l'image de la Couronne, la Reine a interdit la diffusion de plusieurs clichés et plusieurs ont été retouchés à l'aquarelle pour figurer dans des albums » (Halimi, 2011, pp. 194-195). Selon Bajac, le problème majeur de ces clichés est que Fenton s'est « borné à enregistrer les attitudes des enfants », sans aucun travail de cadrage ou d'adaptation pour le médium de captation, accentuant « [l]a distance séparant l'idéalisme des dessins préparatoires habituels et la réalité de l'image photographique » (Bajac, 1999, p. 11).

Fenton ne réussit donc pas à rendre l'illusion des tableaux vivants, pourtant un succès lors de l'évènement, comme si le transfert de ces mises en scène vivantes en images accentuait le manque de naturel des costumes, de la pose et n'exprimait pas le merveilleux qu'une performance éphémère laissait paraître. Gordon Baldwin énonce les nombreuses contraintes auxquelles le photographe avait été confronté : « He was further restrained by the youth of the participants and the formal nature of the tableau itself. In addition, the costumes seem somewhat ungraceful and the children uncomfortable or perhaps just impatient made to hold long poses » (Baldwin, 1996, p. 72). Cette captation du cycle des *Saisons* au Château de Windsor est un très bon exemple de cette première forme de reprise du tableau vivant par la photographie, ce qu'Halimi nomme le *tableau vivant photographié*. L'opérateur procède à un simple enregistrement, transposant les compositions jouées par les modèles par un cadrage très frontal. Cela donne l'impression au spectateur de l'image qu'il adopte le même point de vue que celui d'un membre du public lors de la représentation. Pourtant, l'illusion du tableau vivant, efficace en présence, semble être brisée lorsque saisie par la

photographie. La photographie du tableau *Autumn* (Fig. 2.6), illustre bien ce propos : le drapé disposé au sol surplombant des objets volumineux pour imiter un relief naturel trahit sa réelle constitution. Le jeune prince, portant les attributs de Bacchus, est concentré à maintenir l'attitude et fixe l'objectif d'une expression passive. Sa pose, qui pour un portrait peint serait très habituelle, semble embarrassante et artificielle. Cette première forme de transposition de la pratique théâtrale en photographie n'apparaît pas très réussie, bien qu'elle présente l'intérêt d'immortaliser l'atmosphère de ce type de divertissement mondain. « These pictures are more design to record costumes and commemorate an occasion than to tell a story, and as such do not fall into the category of genre photograph » en conclut Baldwin (1996, pp. 72-73).

2.1.1. Cas de figure : des *Saisons*, 1854, de Fenton au *Saint-Georges*, 1875, de Carroll

Afin d'illustrer la différence d'approches entre le *tableau vivant photographié* et le *tableau vivant photographique*, nous souhaitons, à la suite de plusieurs commentateurs, proposer une comparaison entre deux clichés. La première image est tirée du cycle de tableaux du Château de Windsor, *The Royal children as the four seasons and the 'spirit empress' in the tableaux of the seasons* (1854) (Fig. 2.7) de Roger Fenton, qui est un *tableau vivant photographié*. La seconde, *St. Georges and the dragon* (1875) (Fig. 2.8) de Lewis Carroll, est une étude de cas éloquent pour comprendre le changement de posture vis-à-vis la mise en scène mais également sa captation, qu'induit le *tableau vivant photographique*. Au premier regard, les deux images peuvent apparaître similaires : elles présentent des scènes groupées, performées par de jeunes modèles et les accessoires aussi bien que le décor qui ancrent le récit restent assez rudimentaires. Mais surtout, les deux clichés trahissent l'illusion de la représentation : l'incongruité des poses et le caractère factice de l'environnement construit ne bernent personne. Il s'agit bel et bien de compositions réfléchies et non de situations captées sur le vif. L'illusion est cependant volontairement défaite chez Carroll. Le sujet devient le théâtre

ludique des enfants devant son appareil plutôt que le récit représenté. Ses jeunes modèles sont les acteurs et metteurs en scène de *St. Georges and the dragon*. Ce n'est pas le cas de Fenton : celui-ci transpose stoïquement la mise en scène exécutée par les enfants et conçue par des adultes. Souhaitant inclure la totalité de la scène et des éléments de décor, Fenton opte pour un point de vue lointain et frontal de la composition. Ce cadrage met en évidence l'accumulation des éléments de décor et des accessoires pour le spectateur. Le manque de naturel de l'expression des personnages en est exacerbé. Au contraire, le cadrage que choisit Carroll est loin d'être frontal. La mise en scène est captée de biais, permettant une approche beaucoup plus intimiste des modèles que chez Fenton. Carroll opte pour un déséquilibre volontaire de la composition, créé autant par les éléments de décor que par un jeu de diagonales qui confronte les différentes perspectives des personnages de l'image. Cette confrontation s'établit notamment dans le jeu de regard avec l'un des modèles. La princesse, plus âgée que les deux autres, contemple l'objectif de façon stoïque. Elle semble fixer un point situé plus loin que la lentille de l'appareil, hors de la mise en scène, peut-être même directement le photographe. Par son regard, la jeune fille projette l'image dans son hors-champ. Il permet également la reconnaissance de la place de Carroll dans la composition, précise Halimi (2011, p. 196). Autant l'image se dynamise grâce à cette stratégie compositionnelle, autant le cheval à bascule en bois semble un « clin d'œil à l'immobilité des tableaux », souligne Bajac (1999, p. 17).

Le sujet de l'image de Fenton est la composition formée par les enfants de la Reine. En revanche, le sujet de *St. Georges and the dragon* est précisément le jeu des jeunes acteurs qui créent un tableau vivant. Contrairement à l'image de Fenton, ce cliché de Carroll n'est pas témoin d'une performance devant public : la mise en scène est réalisée de façon autonome, dans le seul but d'être photographiée. À la manière d'une saynète, quatre interprètes tiennent le rôle des personnages principaux de l'épopée médiévale. La composition construite à partir d'éléments modestes (cheval à bascule, épée et bouclier de bois, couronnes en papier) semble réalisée avec les moyens disponibles

dans la maisonnée, comme le font les enfants dans l'élaboration d'univers de jeu. Ces objets ordinaires sont alors projetés dans la fantaisie du récit. La mise en scène n'est pas pensée comme un leurre, ne souhaite pas tromper son spectateur. Elle s'assume au contraire comme représentation en proposant une immersion dans l'univers de l'enfance. La thématique ludique autorise selon Bajac une distanciation du sujet à caractère historique (Bajac, 1999, p. 13). Ce déplacement permet d'écarter les exigences d'une réelle reconstitution historique.

Ainsi, « [d]ans l'optique de Carroll, c'est le tableau vivant qui doit servir à la photographie plutôt que l'inverse » mentionne Halimi (2011, p. 196). Le tableau vivant est donc simplement *photographié* chez Fenton, alors qu'il est *photographique* chez Carroll, c'est-à-dire composé et réfléchi précisément pour être transposé en image. Cette comparaison des clichés de Fenton et Carroll, aux apparentes similarités esthétiques, marquent l'écart important non seulement de leur approche respective de la photographie, mais aussi du dispositif du tableau vivant.

2.2. Le tableau vivant photographique

Dans le *tableau vivant photographié*, le tableau vivant agit comme simple sujet de l'image. L'appareil immortalise uniquement une production performative sans considérations particulières pour la technique photographique : il sert simplement de témoin, offrant un point de vue détaché et lointain, comme celle d'un spectateur au théâtre. Le travail de Cameron, Robinson et Carroll témoigne d'un changement d'approche vis-à-vis leur méthode d'enregistrement. Ils « mettent en scène » des images : le tableau vivant devient le matériau du *tableau vivant photographique*. Il n'est pas simplement un sujet à photographier mais devient plutôt un prétexte à

l'expérimentation, autant de la mise en scène que du truquage¹⁹ des images. Le dispositif scénique se transforme en la matière première du *tableau vivant photographique*, qui manipule autant les corps devant l'objectif de l'appareil que l'image elle-même pendant et après son développement. La mise en scène évolue comme un support d'exploration des facultés du médium, qu'elles soient techniques, narratives ou esthétiques. Gwendoline Koudinoff appuie : « [l']appareil photographique n'a donc pas pour unique fonction d'enregistrer le réel ou, tel un analogon, de représenter la présence d'une absence, mais plutôt de servir de "modalité d'expression" » (Koudinoff, 2018, p. 7).

La composition et le jeu des acteurs sont modulés en fonction du cadrage, de la prise de vue et des spécificités de la photographie. Le tableau vivant comme dispositif apparaît comme une échappatoire à la représentation de la réalité, proposant plutôt d'explorer des mises en scène fictionnelles. Par cette nouveauté, *le tableau vivant photographique* ouvre la porte à des expérimentations esthétiques et techniques, telle qu'en fait foi l'œuvre *The Lady of Shalott*. Le sujet à caractère historique évolue presque comme un prétexte afin de mettre à l'épreuve les possibilités de manipulations. L'agencement des personnages et des formes ainsi que le cadrage sont réfléchis par le photographe en vue d'une composition harmonieuse, comme celle d'un tableau. Cette ambition esthétique est cependant complètement réalisée au moyen de la photographie. D'autres artistes aux mêmes aspirations esthétiques procéderont à des retouches directement sur le négatif par des techniques propres à la peinture. C'est le cas du pictorialiste Robert Demachy dont la célèbre œuvre *Struggle* (1904) (Fig. 2.9) présente

¹⁹ Nous avons choisi l'orthographe *truquage* (plutôt que *trucage*) puisque c'est celui employé par deux auteurs auxquels nous faisons appel, soit Michel Foucault (Foucault, 2014) et Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer, 1987).

une formule hybridant peinture et photographie. Au contraire, Robinson exploite exclusivement les propriétés du médium photographique.

S'il y a une volonté esthétique chez Robinson de créer une harmonie visuelle réfléchie, celle-ci est le fait de la photographie seule, à l'exemple de *The Lady of Shalott*. Celle-ci n'est en rien la trace d'une performance effective. Comme il s'agit d'un assemblage de négatifs, plusieurs clichés sont combinés afin de créer l'image. Pour Béatrice Laurent, les personnages de Robinson apparaissent comme des monstres de Frankenstein, parfois constitués du corps et du visage de plusieurs modèles différents (Laurent, 2019, p. 4). Cette photographie matérialise une « tension temporelle » (Halimi, 2011, p. 202) en regroupant plusieurs prises de vues et donc plusieurs moments différents en une seule et même image. L'œuvre incarne la stase du *tableau vivant photographique*, autant par le sommeil de la protagoniste immobile que par la fixité de l'environnement artificiel dans lequel celle-ci est allongée. La conception de la composition est entièrement différente entre le *tableau vivant photographié* et *photographique* puisqu'avec le second, « [c]'est d'abord en vue de réaliser une photographie, que le tableau vivant est mis en scène » (Halimi, 2011, p. 196). Martha Rachel Weiss partage cette opinion : « They do not document performances that would have occurred regardless of the camera's presence, but rather represent scenarios that were set up for the express purpose of being photographed » (Weiss, 2008, p. 16). Le *tableau vivant photographique* s'inscrit dans la lignée de la tradition théâtrale du tableau vivant par sa même capacité à confronter la perception : « Est-ce que ça va bouger ? Est-ce que ça peut bouger ? » questionne Rykner (2012, p. 36). Comme problématisée dans *The Lady of Shalott*, cette manipulation à la fois des corps lors de la mise en scène et de l'image lors de sa reconstitution en atelier, participe à prouver les possibilités esthétiques et illusionniste de la photographie. Par l'entremise du tableau vivant, la photographie se permet une exploration de la fiction et de thématiques tirées du domaine imaginaire.

L'artiste suédois Oscar Gustav Rejlander serait l'instigateur de ce genre créé par la rencontre entre tableau vivant et photographie. Mentor de Cameron et de Robinson, Rejlander produit des clichés recomposés de façon pionnière. Il procède à la manipulation et la construction d'images composites à partir de différents négatifs comme le fera Robinson ultérieurement. *Two Ways of Life* (1857) (Fig. 1.4), l'une de ses réalisations les plus célèbres, est le résultat du montage de près d'une trentaine de prises de vue différentes. Tout comme les œuvres de Cameron et de Robinson, *Two Ways of Life* présente une ambition picturale claire. Celle-ci se discerne tant au format important de la photographie (41,1 x 76,9 cm) qu'à son sujet inspiré d'une œuvre de la Renaissance de l'artiste Raphaël, *L'École d'Athènes* (1508-1512). Les photographies de Rejlander n'ont pas la prétention d'être fidèles à la nature. Elles se proposent comme des fictions et sont assumées comme telles : « et c'est précisément ce qui dérange. Le mélange d'allégorique et de réel, d'illusion et de vraisemblance » (Halimi, 2011, p. 218). Rejlander complexifie la trame narrative de l'image par la reconstitution d'une composition à partir de fragments de plusieurs photographies. Ses œuvres composites utilisent le réel comme matériau, bien que la mise en scène définitive n'ait jamais véritablement existé. La modernité de son travail réside dans l'émancipation de la photographie des arts picturaux afin d'établir ses propres modalités narratives. Heather Bozant Witcher abonde en ce sens : « Rejlander demonstrated that experimentation was one way photography could convey complex narration according to a central artistic vision » (Witcher, 2019, p. 211). La nouveauté de cette approche photographique par cette génération de photographes a également été observée par Poivert. L'appropriation du genre crée ce qu'il désigne comme une « imagification » du théâtre (Poivert, 2015, p. 219). Ces œuvres composites seraient initiatrices d'un art photographique inédit tirant parti des contingences temporelles, jadis perçues comme des limitations : « [c]es images sont peut-être les premières preuves que la photographie n'est pas seulement un enregistrement, mais qu'elle est aussi une projection. Elle est à la fois trace et construction » (Poivert, 2015, p. 53). Cette nouvelle

forme de tableau vivant photographique participe à émanciper la photographie de sa simple fonction de reproduction, note Jean Arrouye;

Le tableau vivant échappe à sa passivité générique, qui le condamne à n'être que le double approximatif d'une œuvre antérieure. Sa réinterprétation photographique ou picturale et les écarts introduits par rapport au modèle sont l'occasion d'agir sur la forme et le sens de l'image ainsi constituée, qui est en conséquence « représentation de tableau vivant » dans un autre sens de l'adjectif « vivant » : cessant d'être débitrice du passé, refermée sur un sens déjà établi, elle se tourne vers un avenir indéterminé, s'ouvre à de nouveaux sens (Arrouye dans Buignet et Rykner, 2012, p. 54).

Par la rencontre d'enjeux propres au tableau vivant et à la photographie, ce nouveau dispositif explore librement le temps, autant par la physicalité et la présence des modèles que par le récit convoqué : le temps de l'image est autant celui des modèles qui prennent la pose que celui de l'histoire que la mise en scène raconte. « Conçu au service de la seule photographie, le tableau vivant, loisir éphémère de ses contemporains victoriens, prenait une dimension symbolique forte et poétique » mentionne Dominique de Font-Réaulx (Font-Réaulx, 2012, p. 214).

À travers ces considérations soulevées par différents chercheurs sur le changement de modèle opéré par les artistes victoriens envers leur moyen d'expression, nous développerons deux points qui caractérisent cette nouvelle approche du dispositif du tableau vivant par la photographie. Le premier est la valorisation du processus de « construction » soustendant chacune des images. Les photographes laissent apparentes les marques d'assemblage, de développement ou de retouche. Ils valorisent ainsi la matérialité et la complexité de leurs techniques. Leurs images agissent comme des témoins des prouesses techniques que peut accomplir la photographie. Le second point est l'utilisation de sources littéraires plutôt que visuelles (peinture ou sculpture) dans l'élaboration de leurs mises en scène. En effet, Cameron, Carroll et Robinson effectuent un retour aux sources, proposant leurs propres interprétations visuelles de textes soit classiques, soit issus de la production de leurs contemporains.

2.2.1. La fabrique du *tableau vivant photographique*

La visibilité du processus de fabrication et d'assemblage des images est au cœur de l'originalité du *tableau vivant photographique*. Selon la chercheuse Emily Talbot, c'est par ces marques apparentes du travail manuel qu'Henry Peach Robinson affirme notamment l'autonomisation de la photographie vis-à-vis des beaux-arts. En effet, un pan la peinture académique de l'époque insiste sur l'effacement de toute trace du geste créateur sur le canevas : l'œuvre picturale est valorisée pour son caractère illusionniste. Robinson offre de repenser l'apport du travail manuel dans une démarche artistique en nous invitant au contraire à déceler les marques de confection et d'assemblage de ses images. Il est cependant important de préciser que pour Robinson, c'est un œil connaisseur et éduqué qui peut détecter ces illusions : « [c]ultivated minds do not require to believe that they are deceived, and that they look on actual nature, when they behold a pictorial representation of it » (Robinson, 1869 dans Orvell, 1989, p. 83). Talbot cite les réponses rédigées par le photographe aux critiques formulées à l'égard de son travail. Celui-ci plaide en faveur du rôle fondamental de l'opérateur derrière le résultat final. Selon l'artiste, les traces de son travail doivent être perceptibles dans la composition : « without the photographer's intervention in the process of picture-making, photography was reduced to “mere servile copying of nature, without even the slightest reference to the aspect under which nature is seen” » (Robinson, 1868 cité dans Talbot, 2017, p. 151).

Les marques d'assemblage dans *The Lady of Shalott* offrent une vision complexifiée de la réalité. On observe que tous les éléments, autant au premier qu'au deuxième plan, sont d'une grande netteté. Si la photographie avait été réalisée en une seule prise de vue et mise en scène devant l'objectif, le second plan s'en serait trouvé brouillé en raison d'une mise au point faite sur la protagoniste. Or le personnage d'Élaine, les berges et les reflets de la rive sur le cours d'eau sont tous clairement définis. Robinson s'exprime sur sa technique dans *Pictorial effect in photography* : « a method which

enables the photographer to represent objects in different planes in proper focus, to keep the true atmospheric and linear relation of varying distance » (Robinson, 1869, p. 192). Ce qu'il recompose alors est un point de vue impossible dans la réalité. La surprenante netteté de chacun des éléments de l'image trahit le caractère illusoire de la scène et donc son caractère construit. Ce travail d'assemblage participe à éloigner la photographie de sa simple fonction de reproduction : Robinson en fait une création tout aussi subjective et trompeuse que peut l'être une œuvre picturale. Ce même effet artistique créé par la visibilité du processus de fabrication est identifié dans les images de Cameron par Mirjam Brusius, qui voit dans le flou de ses épreuves la marque de l'enregistrement photographique (Brusius, 2010).

Plus encore, c'est le savoir-faire derrière le processus de fabrication qui est lui-même mis de l'avant par le *tableau vivant photographique*. Érika Wicky évoque l'émergence d'un « imaginaire matériel de la photographie » (Wicky, 2015, p. 86) pendant cette période :

Paradoxalement, alors que les peintres avaient chèrement acquis leurs privilèges en prouvant que leur art était *causa mentale*, certains défenseurs de la photographie choisissent, au contraire, de commencer par souligner le savoir-faire des photographes pour valoriser leur intervention dans le processus de création de l'image photographique (Wicky, 2015, p. 86).

Cet imaginaire pictural de la technique photographique est alimenté par le fait que de nombreux photographes étaient tout d'abord peintres : « Fondée sur l'empathie de la photographie pour la matérialité de la peinture et sur le recours commun à la superposition de couches de matière, l'analogie entre la photographie et la peinture amène à conclure que les deux “métiers” relèvent de la même “cuisine” » mentionne la chercheuse (Wicky, 2015, p. 89). Les manipulations réalisées sur les négatifs, notamment par Robinson dans ses épreuves composites, attestent de la dimension manuelle de la photographie : elle y est même revendiquée. Le procédé à l'albumine, employé dans la fabrication de la plupart des images de notre corpus d'analyse,

exemplifie bien cette matérialité du médium. Il associe le travail du collodion humide avec celui de l'impression sur papier albuminé²⁰. Ces procédés laborieux requièrent un savoir-faire et une grande dextérité. Pamela Glasson Robert fait référence à la complexité du processus du collodion pour attester de la témérité de Cameron de s'attaquer à cet apprentissage en autodidacte :

Sur un carreau de verre soigneusement nettoyé et poli, il fallait appliquer à la main une couche visqueuse de collodion, c'est-à-dire un mélange de cellulose traité à l'aide d'acide (nitrique et sulfuriques) et dissous dans de l'alcool et de l'éther additionnés de sels de bromure et d'iodure. Le verre ainsi enduit était alors trempé pendant environ trois minutes dans un bain de nitrate d'argent photosensible (Glasson Robert, 2009, p. 5).

Le procédé à l'albumine requiert la préparation du support papier en l'imbibant de blanc d'œuf et de chlorure de sodium, puis la sensibilisation à la lumière à l'aide de nitrate d'argent. Autant le collodion que le procédé à l'albumine sont des méthodes artisanales nécessitant de nombreuses étapes de manipulation et de traitement ardues avant et après la prise de vue. Ces deux techniques font écho à cette « cuisine » des photographes évoquées par Wicky. L'emploi de substances et préparations complexes pour fixer, colorer ou sensibiliser les plaques accentue cette similitude entre le travail du photographe et celui du peintre. Pour Wicky, c'est le processus d'impression sur papier albuminé qui porte le plus de comparaison visuelle avec la peinture : « L'emploi de l'albumine, commune aux épreuves photographiques dites sur papier albuminé et à la composition de certains vernis traditionnellement utilisés en peinture, constitue, plus que tout autre phénomène, une similitude troublante » (Wicky, 2015, p. 89). En plus du processus méticuleux de cette technique, c'est également l'esthétique de son rendu

²⁰ Le procédé argentique du collodion humide est mis au point en 1851 par Frederick Scott Archer. Réalisé sur plaque de verre, ce procédé requiert des étapes de préparation complexes. La plaque est recouverte d'un liant chimique puis immergée dans une solution de nitrate d'argent. L'image sera révélée par un traitement suivant la prise du cliché, à l'aide de produits révélateurs et fixant. (Gandolfo, s.d.). L'impression sur papier albuminé est une technique de préparation du support développée par le chimiste Louis-Désirée Blanquart-Evrard en 1850 afin d'affiner l'impression et le rendu de l'image.

qui montre sa matérialité. Offrant une meilleure définition, le procédé à l'albumine suggère des qualités plastiques propres à la peinture : jeu de luminosité plus contrasté, tonalités plus riches des valeurs de gris et tactilité du support grâce à un grain de papier qui reste apparent à l'impression.

Les manipulations à exécuter par les photographes rapprochent leur travail de celui du peintre qui prépare pigments et support avant la réalisation d'une œuvre. Cette tactilité due aux méthodes de fabrication artisanales va de pair avec la mise en valeur du processus d'assemblage identifié par Talbot dans le travail de Robinson. Avec le *tableau vivant photographique*, le photographe, plutôt que simple opérateur, devient artisan et artiste de la composition et de l'épreuve.

2.2.2. Imager le texte : pour un retour aux sources

Contrairement au tableau vivant théâtral dont la citation visuelle réfère le plus souvent à des œuvres peintes ou sculptées connues du public, le *tableau vivant photographique* s'émancipe de la référentialité inhérente au dispositif en choisissant plutôt des sources d'inspirations textuelles. Cette volonté de se référer au texte découle du désir de charger esthétiquement la photographie, comme le faisait la peinture. Par l'utilisation des mêmes sources, mais sans imiter directement une œuvre peinte, les photographes sont à la fois plus libres de réfléchir leurs compositions selon leur propre lecture des textes, tout en s'inscrivant dans la tradition iconographique des beaux-arts. Ils éliminent l'intermédiaire de la peinture pour s'inspirer directement des textes sources. Plus encore, les écrits de leurs contemporains deviennent des canevas à partir desquels développer cette nouvelle conception de leur pratique.

Pour Gwendoline Koudinoff, l'innovation du tableau vivant victorien se situe dans cette investigation immédiate de sources littéraires contemporaines. La prose des textes poétiques était particulièrement inspirante pour les photographes :

Victorian photographers [...] embraced the modernity of the photographic apparatus by focusing their attention on contemporary literature as well and more particularly on the poetry of their time. Victorian art photographers had indeed a tendency to offer visual interpretations of poetry. The figurative language and strong imagery of poems, through for instance the common use of metaphors, make it easier for artists to create visual renderings of written works (Koudinoff, 2019, p. 1).

Plus qu'une simple reproduction, ils opèrent une adaptation de ces sources textuelles. Le choix de ces artistes d'exploiter des sources écrites leur procure en effet une plus grande autonomie d'interprétation. Les œuvres poétiques de leurs contemporains apparaissent particulièrement propices à ce projet : « The concise language of poetry also liberates the imagination of art photographers who then feel free to interpret the imagery of poetry according to their own desires » (Koudinoff, 2019, p. 1). La chercheuse cite notamment en exemple l'interprétation de *The Goblin Market* de Christina Rossetti par Clementina Hawarden, celle de *Tristan and Iseult* de Matthew Arnold par Robinson dans *Sleep* (1867) de même que les nombreuses représentations des textes d'Alfred Tennyson autant par Robinson que Cameron. Les photographes ne sont pas confinés à la réplique d'un récit abondamment représenté, mais plutôt libres d'offrir leur propre adaptation d'un sujet. Paul Edwards souligne que l'intérêt des images de Cameron n'est pas simplement visuel, mais tient également dans la volonté de conférer une richesse narrative à ses images. À travers un examen de la série *Les Idylles du roi*, réalisée pour illustrer l'ouvrage d'Alfred Tennyson (1885), l'auteur identifie le déploiement narratif des moments représentés par Cameron. Ses illustrations photographiques extrapolent le récit en proposant la figuration de séquences qui sont absentes du texte. Plus qu'une simple retranscription visuelle, Cameron construit dans ses tableaux un imaginaire inspiré des mots de Tennyson. L'exemple cité par Edwards est l'œuvre *Maud* (Fig. 2.10) datée de 1875. Le poème relate l'amour impossible du narrateur pour la jeune femme. Le texte décrit une histoire agitée, où les péripéties s'enchaînent pour se clore sur une note funeste, la mort de la bien-aimée. C'est pourtant le calme qui se dégage de l'interprétation de Cameron.

L'instant sélectionné par l'artiste correspond à la première fois où le narrateur aperçoit la jeune femme dans son jardin et en tombe amoureux. Par ce choix esthétique, Cameron éternise le seul moment de l'histoire qui n'est pas tourmenté. Elle cadre Maud dans une stase temporelle dans laquelle elle n'aura jamais à faire face à son destin funeste : « Cameron nous montre ce qui n'est pas dans le texte, ce que le narrateur ne voit que par anticipation et remémoration » (Edwards, 2008, p. 205). Jeff Rosen qualifie ces illustrations de la photographe d'« images hybrides » (Rosen, 2016, p. 243), condensant toutes les voix du récit de Tennyson dans des interprétations hors-texte. Ces adaptations photographiques de Cameron doivent être examinées comme des « pauses lyriques » (Rosen, 2016, p. 243), glissant leur narration dans les interstices du texte duquel elles s'inspirent. *Maud* projette dans le passé et le futur de la protagoniste, tout en la figeant dans une stase temporelle.

Contrairement au tableau vivant théâtral qui est confiné à la reprise de codes visuels connus, le *tableau vivant photographique* s'attribue une nouvelle liberté d'interprétation fondée aussi bien sur l'exploitation de sources littéraires que sur celle des propriétés techniques et conceptuelles de la photographie.

2.3. L'album victorien comme nouveau théâtre des images

Cette nouvelle liberté d'interprétation était également tributaire de dispositifs de diffusion et de réception dévolus à la photographie mise en scène, parmi lesquels l'album de photographies. Il était en effet courant à l'époque de trouver dans ce type de recueil des clichés de tableaux vivants. Ces albums témoignent de la façon nos objets d'étude étaient vus et circulaient dans la société. La constitution de ces recueils, librement agencés par leur propriétaire, offre de plus un autre niveau d'interprétation et de complexification de la trame narrative de ces photographies. L'album victorien et la place qu'y occupe le tableau vivant nous démontre comment ces recueils participent à la construction de la fiction des images, ce qui justifie notre intérêt à s'y attarder.

Martha Langford considère cette sociabilité entourant l'album photo et son mode de présentation comme une performance en soi. Valorisés comme des objets de collection, les albums étaient montrés aux invités, commentés par le propriétaire sur les choix d'images et les mises en scène opérées à travers les pages. Ce mode de présentation des clichés doit être pris en compte lors de l'analyse d'objets photographiques puisqu'il s'agit de leur contexte original :

Viewing an album in company must be considered the normal spectatorial experience, so persistent is the framework in scholarly and literary description. This is not because a private album so openly accessible, but precisely because it is not (Langford, 2001, p. 5).

La popularité de la pratique de l'album à l'époque victorienne et le nombre de *tableaux vivants photographiques* qui s'y retrouvaient témoignent de la légitimité d'abord sociale de ces images, avant leur institutionnalisation. Elles étaient appréciées, collectionnées et performées par leurs contemporains. La juxtaposition dans les pages de ces recueils de photographies mises en scène et de portraits de familles permet d'observer que les premières « conversaient » avec les secondes : « [e]n regardant ces albums, nous nous rendons compte que les gens de l'époque n'avaient aucune objection à ce que les photographies mises en scène cohabitent avec les photos plus documentaires » (Weiss dans Pauli, 2006, p. 82). Pour Weiss, c'est à travers cette pratique d'assemblage que se révèle la perception de la photographie auprès du public victorien. Elle est alors considérée comme un dispositif propice à raconter des histoires et explorer l'imaginaire, plus que comme simple outil de reproduction (Weiss, 2008, p. 178). Ces images sont perçues différemment aujourd'hui. Elles représentent une catégorie à part de la photographie alors que pour leurs contemporains victoriens, la distinction entre une photographie mise en scène et une autre plus documentaire est beaucoup moins tranchée : « it [...] points to how easily such photographs coexisted for Victorian, who did not feel the modernist compulsion to segregate “staged” photographs from the “non-staged” » (Weiss, 2008, pp. 22-23).

Les clichés participaient par ce fait à une seconde mise en scène, élaborée par leur collage et juxtaposition dans les pages de ces albums. Ces assemblages étaient parfois agrémentés d'un travail pictural ou d'écriture. Weiss relate notamment des retouches à l'aquarelle ainsi que des annotations diverses, passant du poème complet à la simple citation. Ce travail d'assemblage créait un nouveau dialogue entre les images et participait à leur compréhension : « [T]hey [the albums] contribute to our understanding of how Victorians interpreted the new medium of photography not just as a documentary tool, but also as a means of telling stories and engaging with the imaginary » (Weiss, 2008, p. 178). Les photographies étaient parfois elles-mêmes modifiées par le créateur d'un album, qui les découpait, les recollait ou en assemblait plusieurs, faisant encore une fois émerger de nouvelles significations. Ces recueils permettent d'instaurer un dialogue entre les images et une seconde mise en récit. Habituellement examinés individuellement, ces clichés prennent un tout autre sens lorsque regardés selon cette perspective. Plus encore, les albums participent selon notre hypothèse à la fictionnalisation du *tableau vivant photographique* : celle-ci se crée autant par le jeu des acteurs, immergés dans leurs rôles, que dans cette seconde mise en scène des images.

Les artistes eux-mêmes étaient familiers avec cette coutume. Cameron collectionnait et créait de nombreux recueils à partir de ses propres clichés, à travers desquels une nouvelle lecture de ses images apparaissait : « Cameron photographic albums creates fluid meaning and narrative from a dialogue of image traces, intended to be interpreted by the viewer's empathetic imagination. » (Smith, 2014, p. 170). Pour Lucy Smith, l'album victorien produit une forme d'archive alternative (Smith, 2014, p. 174). Ces dialogues entre les images éveillées par leur juxtaposition dans les pages de ses albums seraient pour Smith une façon de questionner l'ordre social de la société victorienne chez Cameron : « Portraits of the “great men” of the victorian era [...] are often interspersed or aesthetically paired with images of the photographer's maids and female relative » (Smith, 2014, p. 172). Ce jumelage participe à la création d'une

histoire alternative, mettant en valeur les « grandes femmes » de son entourage : « casting them all into a fictional temporally fluid atmosphere in which they are giving aesthetic equality » (Smith, 2014, p. 172). Smith va encore plus loin :

Cameron writes literature and history onto and into life through the form of the material album, blurring the relationship between evidence, evocative memory, and art through using composite identities and temporalities (Smith, 2014, p. 174).

Ces albums et les traces qu'ils laissent témoignent d'une histoire « vernaculaire », mise en scène à travers les pages de ces recueils. Ils agissent comme des espaces clos dans lesquels convergent et s'entremêlent ces « conversations ».

L'album victorien se transforme en un espace de jeu à travers duquel cohabitent des images de fiction et des photographies plus documentaires. L'album lui-même évolue alors comme un dispositif de représentation, au même titre que le *tableau vivant photographique*. Le jeu théâtral propre au tableau vivant change de territoire tandis que l'album devient un second espace de mise en scène : « in the hands of some album-makers, collage was itself a form of staging, in which cut-out photographs became players on paper stages » (Weiss, 2008, p. 174). L'album se transforme en nouveau théâtre et les images, en acteurs de ces mises en scène.

CHAPITRE III

JOUER, DÉVELOPPER ET REGARDER LE *TABLEAU VIVANT* *PHOTOGRAPHIQUE* : LE SPECTATEUR AU CŒUR DU RÉCIT

Cameron, Carroll et Robinson emploient certaines des spécificités du dispositif photographique²¹ à travers leur processus de fictionnalisation respectifs. Nous souhaitons proposer l'examen d'un cas de figure pour chacun de ces trois artistes afin de distinguer les approches que privilégie chacun d'eux dans leurs tableaux vivants photographiques. Nous voulons ainsi démontrer l'importante place du spectateur dans la construction de ces trois fictions photographiques, mais également comment les images elles-mêmes sont façonnées en fonction de l'effet que l'on souhaite produire sur celui-ci. Le spectateur sera au centre de nos questionnements : que voit-il dans ces *tableaux vivants photographiques* et comment y est-il impliqué ?

²¹ Dans son essai consacré à la photographie (1987), Jean-Marie Schaeffer, choisit l'utilisation du terme « dispositif photographique » plutôt qu'« image photographique ». Il serait plus approprié pour traiter de la complexité du mécanisme puisque l'image ne serait que le résultat physique découlant d'une série d'étapes préalables qui font partie intégrante de cette forme finale. Il englobe tous les paliers et tous les intervenants du processus; la prise de vue, l'appareil technique, la création de l'image et sa réception. Ce n'est qu'en prenant compte toutes ces étapes dans l'analyse d'une photographie que l'on atteint une compréhension plus juste de l'objet créé. Cette définition nous semble appropriée dans l'exploration du tableau vivant photographique. Une pleine lisibilité cette forme hybride englobe autant la mise en scène, le développement de l'image (incluant les manipulations et les truquages possibles), sa réception que son rapport au réel.

Chacun de ces trois photographes investit en effet une étape différente de la conception d'une image photographique. Pour Carroll la fiction est mise en place dès le moment de la prise de vue : elle est jouée. La performance de ses modèles, absorbés dans leur jeu de rôle, devient le sujet principal de l'image. La fiction semble destinée aux acteurs plutôt qu'au public de l'image. Le *tableau vivant photographique* tel que proposé par Carroll agit comme « image performée » (Poivert dans Ramos et Pouy, 2014, p. 215), qui s'accomplit autant par le jeu des acteurs que par le déclenchement de l'appareil.

Le processus de fictionnalisation chez Cameron s'incarne plutôt dans les étapes de formation des images sur la plaque photosensible et de développement des épreuves. La fiction est engendrée par l'imprécision des contours, qui caractérise son traitement photographique. Ce traitement de ses épreuves représente une solution concrète convoquée par l'artiste afin de raconter un récit fictionnel malgré la contigüité de la photographie avec la réalité et en quelque sorte y échapper. Le flou permet au spectateur de s'immerger dans les univers fantaisistes créés puisqu'il brouille justement ces frontières entre le réel des modèles et la fiction du récit, permettant à l'image d'échapper à ce « mauvais costume [qui] bris[e] l'illusion, renvo[i] à la réalité du déguisement » (Bajac, 1999, p. 19).

Avec sa technique de photo-collage, Robinson, tout comme Cameron, adopte une approche très manuelle du dispositif photographique. Il questionne la contigüité de la photographie avec le réel par des sujets fictifs exécutés grâce à sa méthode composite. Cependant, nous estimons que la fiction prend en l'occurrence plutôt racine dans la relation que l'image établit avec le spectateur, qui se laisse berner par ces images d'une pseudo-réalité. Ses *tableaux vivants photographiques* semblent vrais, mais sont

pourtant des constructions. Ils semblent ainsi basculer du côté de la feintise²². Nous analyserons trois images symptomatiques de ces stratégies de fictionnalisation identifiées chez Cameron, Carroll et Robinson. Comme une pièce de théâtre, le *tableau vivant photographique* sera décortiqué en trois actes, trois interrogations que soulèvent ces images par rapport au spectateur.

Dans son essai *La photographie : entre document et art contemporain*, André Rouillé pose l'hypothèse des multiples temporalités de l'image photographique. Elle canaliserait plusieurs temps hétérogènes dans sa finalité et ne peut se comprendre en totalité que comme une synthèse de ceux-ci. Il propose une division d'abord en deux grandes étapes, soit celle de l'opérateur et celle du spectateur, elles-mêmes segmentées en plusieurs temporalités subséquentes. Le temps de l'opérateur se décompose en quatre : le présent de l'action « durant laquelle l'opérateur est “confronté dans le viseur, avec la réalité” des corps et des choses » (Rouillé 2005, p. 275); le déclenchement mécanique (le déclin); l'apparition de l'image (son « passé-futur » (Rouillé, 2005, p. 276)); et finalement la transformation de l'opérateur lui-même en spectateur de son image. La temporalité du spectateur engage pour sa part des allers-retours avec ces temporalités de l'opérateur. À cette analyse de Rouillé nous souhaitons ajouter un temps éclipsé, qui serait celui du modèle photographié : central au tableau vivant, il est également témoin de ces différentes étapes de l'opérateur et est lui-même spectateur avant, pendant et après ces différentes phases de formation de l'image. C'est à la lumière de cette proposition théorique de Rouillé que nous souhaitons analyser les stratégies de fictionnalisation employées par Cameron, Robinson et Carroll, car chacune de celles-ci met en œuvre une temporalité particulière. Dans *Fair Rosamund*

²² Comme vu dans l'introduction, la feintise est un véhicule de tromperie — elle utilise l'imitation pour simuler la réalité et leurrer son spectateur selon la définition qu'en propose Jean-Marie Schaeffer (1999).

(Fig. 3.1) de Lewis Carroll, le modèle-spectateur est mis de l'avant et c'est le temps du « présent de l'action », devant l'appareil qui devient le cœur de l'image. Cameron exploite plutôt les étapes suivantes de la temporalité de l'opérateur, soit celle de la prise de vue et de l'apparition de l'image par son traitement du flou dans *The parting of Lancelot and Guenievre* (Fig. 3.2). C'est le flou, créé à la prise de vue et au développement de l'image qui transporte le spectateur dans l'univers de la fiction, et mets à distance les modèles réels qui posent devant l'objectif. Dans notre analyse de *Fading Away* (Fig. 1.3), Robinson interroge plutôt le temps du spectateur. Opérateur-spectateur, modèle témoin qui participe à la mise en scène ou regardeur contemporain de l'image finale, le sujet de l'observation reste au cœur de nos trois pistes de réflexion.

3.1. Jeu de rôle : Lewis Carroll, *Fair Rosamund*, 1863

Tout comme pour son interprétation de Saint-Georges, les enfants sont au cœur de *Fair Rosamund* de Lewis Carroll datée de 1863 (Fig. 3.1). La scène est réalisée avec des costumes et éléments de décor modestes. Une chaise de bois aux motifs élaborés trône au centre de la représentation. Le personnage de Rosemonde, joué par Mary Jackson, est agenouillé et détourne le regard de sa partenaire Annie Rogers, qui tient le rôle de la reine Éléonore d'Aquitaine. Elle arbore fièrement ses attributs royaux, couronne en papier, épée de bois et cape, fixant pour sa part le personnage de Mary directement. Cet épisode abondamment représenté par les peintres préraphaélites, notamment par Edward Burnes-Jones et Arthur Hughes, relate le récit de la mort de Rosemonde, maîtresse de du roi Henry II, empoisonnée par la reine Éléonore. Dans cette adaptation de Carroll, le sujet de l'image devient autant la légende que le jeu des enfants qui la performant. La place du jeu dans ce *tableau vivant photographique* est interprétée dans cette représentation presque cocasse, où les déguisements et les décors endossent leurs artifices. Que ce soit dans son œuvre littéraire ou photographique, Carroll considère l'enfant comme la voie de l'innocence et de la pureté imaginative (Bayliss, 1998). Comme plusieurs de ses contemporains, l'artiste choisit de représenter

le point de vue de jeunes protagonistes à travers des récits et des jeux fictionnels. Roger Taylor soutient cette idée :

With these wonderful improvisations and exaggerations, Dodgson draws us into the world of childhood imagination. In this awkward and curious photograph were recognized the pantomime being played out before the camera and recall with fondness the childish game of our own youth (Taylor, 2002, p. 101).

Il crée dans ses images des « pays des merveilles de l'enfance » (Bayliss, 1998, p. 37), hermétiques au monde extérieur. *Fair Rosamund* semble vouloir figer ce moment de naïveté avant l'inévitable passage à l'âge adulte, l'artiste étant désireux de préserver les enfants qu'il prenait comme sujets dans ces mondes fantaisistes imaginaires. « He saw that a photograph was ultimately a closed world, bound by its frame, a self-contained story » (Bunnell dans Taylor et Wakeling, 2002, p. X). La photographie renferme en quelque sorte l'univers créé par les modèles dans leur situation de jeu : la scène représentée devient un huis clos, immortalisé par l'appareil.

Le jeu est un type de fiction bien particulier selon le philosophe Stello Bonhomme : il implique son spectateur, le transformant en participant actif du monde construit par celui-ci. Son rapport à la réalité est donc complexe : « [l]es “jeux” constituent des fictions particulières, des sortes de cercles magiques dotés d'une structure différente de celle du monde réel; d'un espace et d'un temps spécifiques et extraordinaires qui contrastent avec le temps et l'espace réel » (Bonhomme, 2013, p. 25) précise-t-il. Les jeux demandent à leurs participants d'adopter une attitude ludique et de se laisser immerger dans des « mondes fictionnels actifs » (Bonhomme, 2013, p. 26). Selon la même logique, les figurants des *tableaux vivants photographiques* doivent se prêter au jeu : il ne s'agit pas simplement pour les acteurs de prendre la pose devant l'objectif, mais également de se plonger dans ces mondes fictionnels auxquels appartiennent les personnages qu'ils incarnent. Ainsi, pour les acteurs tout comme pour les joueurs, « jouer est, à de nombreux titres, de l'ordre de la performance » (Bonhomme, 2013,

p. 35). Cette dimension ludique est particulièrement observable dans les œuvres de Carroll avec ses jeunes modèles. Elle n'en est cependant pas moins présente chez Cameron et Robinson, dont les figurants sont pourtant adultes. Dans le cas de Cameron, les membres de sa famille et de son entourage immédiat acceptent d'endosser le rôle et le costume de leur personnage et de performer les histoires convoquées. Il s'agit encore une fois bel et bien d'un jeu, auquel se prêtent les modèles.

Cette rencontre inédite entre le théâtre et la photographie que propose le *tableau vivant photographique* donne lieu à un genre nouveau selon Poivert, qu'il nomme « image performée » (Poivert dans Ramos et Pouy, 2014, p. 216). Revenant sur cette distinction d'Halimi entre le *tableau vivant photographié* et *photographique*, il l'appuie et la pousse même plus loin :

Il ne s'agit toutefois pas [...] de rééditer ce qui peut être perçu, d'enfermer une représentation qui a déjà eu lieu (comme reproduire précisément un tableau vivant ou documenter une performance par exemple), mais de **faire de l'image l'exécution même de ce qui se joue** (Poivert dans Ramos et Pouy, 2014, p. 216).

Le *tableau vivant photographique* est ainsi une image « jouée », dont l'achèvement ne se situe pas du côté de l'opérateur, mais plutôt de celui des acteurs qui « performent l'image [...], l'engendrent par leur présence jouée » (Poivert dans Ramos et Pouy, 2014, p. 216). La dimension ludique occupe une place centrale dans les tableaux de Carroll. Sans les jeunes modèles qui « jouent » avec la mise en scène, celle-ci perd son sens. La représentation n'est pas illusionniste : Carroll ne croit pas nous faire voir dans son image une reconstitution historique du récit d'Éléonore et de Rosemonde, mais nous invite plutôt dans l'espace de jeu d'Annie Rogers et de Mary Jackson. L'amusement de ses jeunes modèles, immortalisé sur la plaque, donne corps à l'histoire et au monde imaginaire représenté par l'artiste. Contrairement à des clichés réassemblés en atelier, où la fiction se crée par l'assemblage des différents négatifs,

Fair Rosamund s'accomplit par la performance des acteurs, soit par le jeu d'immersion dans lequel ils se plongent.

Mais, comme pour toute fiction (et tout tableau vivant), l'image ne peut s'accomplir que par une participation active de la part du spectateur. Elle interroge son public, l'impliquant dans la représentation : « est-ce vrai ou est-ce faux ? Est-ce capté sur le vif ou figé dans la mort ? » (Rykner, 2012, p. 120). Celui-ci possède donc un rôle dans la mise en scène : il est invité dans le récit dans un jeu de devinette propre au tableau vivant théâtral. La feintise ludique partagée²³ caractérise l'approche fictionnelle du tableau vivant et est renforcée par la photographie. L'image demande donc la complicité du spectateur pour s'accomplir. Jean-Marie Schaeffer mentionne que le théâtre des jeux de l'enfance, tel que mis en scène par Carroll, requiert en effet la contribution de celui qui regarde : « Dans la théâtralité ludique, celle des enfants par exemple, la distinction entre joueurs et public est même en général tout simplement inexistante » (Schaeffer, 1999, p. 271). Le spectateur fait donc partie du jeu à part entière. Ce type d'approche de la fiction dépend donc de la « sphère coopérative et non pas conflictuelle » (Schaeffer, 1999, p. 272) précise-t-il. Cette capacité de projection du médium dans des univers fictionnel s'exprime selon Paul Edwards par une question très simple : « qui regarde ? » Lorsque la réponse à cette question n'est pas nette, « le réalisme photographique semble témoigner d'une hallucination ou atteste la réalité d'une image de rêve que le lecteur partage » (Edwards, 2008, p. 312). Ainsi, qui est le spectateur de *Fair Rosamund* ? Est-ce un troisième protagoniste du récit ? Est-ce simplement un observateur passif de l'histoire ? Comme le mentionne l'auteur, la frontière entre la réalité et la fiction est soulevée par cette interrogation. Le point de

²³ La feintise ludique partagée est également fausse, tout comme la feintise, mais ne vise pas à bernier son spectateur. Elle fonctionne avec un public consentant et conscient du caractère factice de ce qui lui est proposé.

vue que propose l'image n'est pas affilié à un spectateur précis. Il implique le public dans le récit, l'invitant à rejoindre cet espace de jeu. La recherche de ce spectateur mystère participe au brouillage des frontières entre le fictif et le réel.

Selon Schaeffer, la fiction délimite une aire qui lui est propre et détermine ses conventions : « La fiction naît comme espace de jeu, c'est-à-dire qu'elle naît dans cette portion très particulière de la réalité où les règles de la réalité sont suspendues » (Schaeffer, 1999, pp. 175-176). Les *tableaux vivants photographiques* de Carroll suspendent les conventions de la réalité afin d'accéder au monde inventé, malgré la contiguïté de la photographie avec le « vrai ». *Fair Rosamund* questionne cette frontière qui semble exister entre la factualité et la fictionnalité et suggère plutôt à son spectateur un jeu de va-et-vient entre ces deux dimensions. Le *tableau vivant photographique* s'approprie cet « espace de jeu » pour le transposer dans l'image. Le moment ludique est traduit par le dispositif photographique, qui devient lui aussi lieu de l'imaginaire. Les « règles de la réalité » (Schaeffer, 1999, pp. 175-176) ne régissent pas une telle représentation puisque son but n'est pas de *faire vrai*. Elle souhaite plutôt faire voir ce nouvel espace ouvert par la rencontre entre le monde réel et celui de l'imaginaire. Carroll expose deux types de jeu : celui de ses modèles qui performant la mise en scène et celui de cet espace d'entre-deux ouvert par la rencontre entre la fiction et le réel.

3.2. Derrière le décor : Julia Margaret Cameron, *The parting of Lancelot and Guinevere*, 1874

Les images de Cameron créent pour leur part un trouble de la perception chez leur spectateur. Son approche esthétique du flou laisse l'impression à celui qui les regarde de percevoir le mouvement du modèle lors de la prise de vue. Le flou, dû à une mise au point volontairement approximative ou à un flou de bougé, crée des récits qui n'existent que dans « l'espace photographique » (Novak, 2010, p. 25). Dans ses *tableaux vivants photographiques*, il devient un outil esthétique, voire narratif.

Cameron propose une approche narrative de la photographie en employant cette stratégie visuelle qui donne une épaisseur temporelle à ses images. Elle tire parti des possibilités esthétiques de la photographie pour alimenter l'imaginaire de la mise en scène. La fiction prend donc forme chez Cameron en même temps que l'image. Nous analyserons l'effet perçu par le spectateur dans *The parting of Lancelot and Guenievre* (Fig. 3.2) et verrons comment les mécanismes narratifs développés par l'artiste réussissent à captiver son attention et l'immerger dans le récit.

Le flou est tributaire autant de la technologie employée par l'artiste que des expérimentations et manipulations effectuées lors du développement de l'image. Ce travail esthétique du flou n'est pas dû à un manque de dextérité ni à des problèmes techniques liés aux appareils de l'époque. Nous l'avons vu, Robinson réalisait au même moment des épreuves d'une grande netteté. Certains appareils et lentilles disponibles auraient permis à Cameron d'obtenir une plus grande précision dans ses épreuves. Elle choisit volontairement de ne pas faire appel à ces technologies puisque le flou est un effet esthétique volontaire et revendiqué : « she wanted to use an ordinary lens and reveal the possibilities of manipulation of a typical camera » (Brusius, 2010, p. 349). En effet, l'artiste refuse de retoucher ses épreuves afin de corriger des imperfections survenues pendant le processus, que ce soient des taches ou des empreintes de doigts sur la plaque d'impression (Poivert, 2015, p. 90). Le vernis qu'elle applique parfois inégalement sur les épreuves au développement peut également être le vecteur de cette imprécision (Brusius, 2010, p. 353).

Grâce au flou, Cameron complexifie la trame narrative de ses images. Celui-ci devient en quelque sorte un outil de fictionnalisation permettant de brouiller les frontières entre la réalité concrète des modèles et l'univers fictionnel des personnages :

The truth of Cameron's images lies not in their precision but in the allusion they make to the sitters' characters by blurring their physical form. Impreciseness – the quality of being inexact, ambiguous, nebulous, even

out-of-focus – encourages viewers to interact with the images while also revealing the photographic process (Brusius, 2010, p. 342).

Elle manipule en effet ses épreuves volontairement à différentes étapes du processus photographique, de la prise de vue au développement de l'image, comme pour contrer l'immobilité de cette dernière. Par le flou, les personnages de ses récits sont représentés comme des apparitions fugaces, des spectres qui échappent à la captation plutôt que de s'y soumettre. L'immobilité des modèles de Cameron apparaît ainsi tout sauf acquise : ils semblent plutôt vouloir reprendre vie comme à la fin d'une représentation, malgré la photographie qui les contraint à l'inertie.

Le flou, terme à résonnance profondément picturale, subit un changement de paradigme avec le médium mécanisé. Pauline Martin se penche sur la connotation de ce mot dans le champ de la peinture et de la photographie. Il possède pour les arts picturaux une « qualité mimétique » : « Loin de rompre la transparence de l'image, le flou renforce son illusion référentielle » (Martin, 2010, p. 184). Il reproduit en peinture des effets de lumières, des phénomènes atmosphériques; bref, il imite la perception humaine. Il agit en quelque sorte comme un gage de réalité. Il prend cependant une tout autre connotation avec la photographie, désignant plutôt une « défaillance de la netteté » (Martin, 2010, p. 188), netteté qui serait l'une des conditions inhérentes de l'outil (temps de pose, éclairage et même papier dans le cas du calotype). Martin démontre l'opposition entre ces deux perceptions du brouillage de l'image :

Le flou a ainsi un effet inverse dans la peinture et la photographie : il dissimule la technique picturale suggérant ainsi l'anatomie de la représentation sur la toile et renvoie au contraire la photographie à son fondement technique et donc à ses conditions de réalisation (Martin, 2010, p. 191).

Plutôt que de participer à l'illusion de la représentation comme dans un tableau, le flou en photographie romprait ce lien. Perçu comme une prouesse technique en peinture, le « flou de bougé » ou « flou de mise au point » (Martin, 2010, p. 187) est plutôt identifié comme une faiblesse avec le médium mécanisé : « Le flou pictural constitue un moyen

mimétique de représenter le réel; le flou photographique, en brouillant la transitivity de l'épreuve, éloigne au contraire la représentation de la scène observée » (Martin, 2010, p. 191). À l'inverse, Joël Snyder soutient que le « flou de bougé » produit un effet de réel, confère une vitalité à l'image. À travers l'examen d'un cliché de Charles Marville, *Intérieur des Halles centrales* (1874) (Fig. 3.3), Snyder constate le brouillage involontaire, causé par le mouvement, comme une attestation de réel :

Face à une photographie floue et indistincte, notre réaction est généralement de chercher à comprendre pourquoi elle n'arrive pas à représenter les choses. Peut-on imaginer ce que voudrait dire penser le brouillard en termes de « transfert du réel » [...] ? La brume dans la partie inférieure de l'image ne dénote rien, elle ne représente rien, et pourtant, elle a été causée par des choses : des personnes qui se déplacent, des charriots qui passent, des charrettes tirées par des chevaux, etc. (Snyder, 2016, p. 9)

La technique employée par Marville est incapable de capter le mouvement grouillant de la ville. La prise de vue crée une épaisse brume dans la partie inférieure, qui à la fois brouille et dynamise la représentation, restituant ainsi la vitalité de son sujet. Cameron travaille avec le flou différemment. Comme Marville, elle réussit par cet artifice à capturer le « vivant » de la scène, à saisir son caractère éphémère et caractère transitoire. Elle ne l'envisage cependant pas comme un mécanisme mimétique : ses tableaux vivants ne souhaitent pas simuler la perception. Plutôt que de capter le mouvement de façon involontaire comme chez Marville, ce voilage créé délibérément par Cameron dissocie ses images de la réalité. Il atteste au contraire dans les photographies de l'artiste du caractère fictionnel de la représentation. Brusius précise : « Cameron's photographs create their own spatial order, which are by no means connected to human visual perception » (Brusius, 2010, p. 354).

Quentin Bajac mentionne que le flou accidentel, causé par les techniques rudimentaires ou encore le négatif papier avant 1840, permettait de « mett[re] à distance l'objet et le motif, facilitant le processus de transfiguration » (Bajac, 1999, p. 19). Il favorisait

donc la transformation, le changement d'apparence du modèle en son personnage. Celui-ci souligne qu'il était plus difficile d'opérer cette mise à distance dès lors que le collodion sur négatif de verre remplace le papier : « L'intrusion, au début des années 1850, de la plaque de verre au collodion accentue le rendu des détails — et des imperfections » (Bajac, 1999, p. 19). Le flou est cependant revendiqué par Cameron malgré son utilisation du collodion. Il ne s'agit plus d'un flou involontaire causé par l'appareil mais plutôt d'un choix esthétique. Par ce traitement esthétique, ses photographies « n'adhèrent pas aux standards du réalisme [notre traduction]²⁴ » (Brusius, 2010, p. 355). Le flou sert d'outil à Cameron pour fictionnaliser le sujet de l'image et participe à la « transfiguration » des modèles réels en personnages imaginaires, augmentant encore une fois l'efficacité de la représentation chez le spectateur. Il agit également comme une critique de la précision de l'image photographique, incapable de représenter l'organicité du corps humain (Brusius, 2010). Il permet de donner une impression de vie aux mises en scène et aux modèles figés. En s'éloignant de l'exactitude et du réalisme de la photographie, Cameron crée un obscurcissement des repères. Cette nébulosité offre au spectateur la possibilité de s'évader dans la fiction que propose l'image.

L'artiste était consciente de cette double nature de sa pratique, à la fois réalité et leurre : « For Cameron, photographs are not unmediated pieces of reality, but are rather vehicles for blending the real with the fantastic or ideal » (Aleksiuk, 2000, p. 126). L'espace de l'image pouvait à son avis combiner la réalité concrète de ses modèles et la fiction de ses personnages. Le flou lui sert d'outil pour estomper la séparation qui existe entre ces deux dimensions (la réalité du jeu des acteurs et l'univers fictionnel des personnages du récit). L'objectif de l'appareil est pour la photographe une « chose

²⁴ « Cameron produce images that did not adhere to the standard of realism »

vivante [notre traduction]²⁵ » (Cameron, 1890 citée dans Brusius, 2010, p. 348), qui obéit à sa propre volonté. Pour Brusius, c'est précisément cette atmosphère vaporeuse des clichés de Cameron qui permet de se plonger dans la fiction représentée : « It is the omission of detail that enables the viewers to understand the sitter's character. In essence, imprecision creates space that the observer can fill with his imagination » (Brusius, 2010, p. 354). Le spectateur est invité à imaginer la suite du récit représenté, proposant un rappel de cette idée d'« instant fécond » chez Lessing²⁶.

The parting of Lancelot and Guinevere (Fig. 3.2) illustre bien ce processus de « transfiguration » des acteurs en personnages imaginaires. Tirée de la suite d'illustrations réalisée par Cameron pour le recueil *Les Idylles du Roi* d'Alfred Tennyson, cette image présente Guenièvre et Lancelot, amants maudits du cycle arthurien. Cameron met en scène le couple entrelacé pour une dernière fois avant leur séparation définitive. Les costumes revêtus par les modèles mettent en place l'environnement médiévaliste du récit : Lancelot arbore une armure et Guenièvre une robe en drapé blanc. Peu d'éléments de décor sont représentés dans l'image. L'attention est portée sur les personnages, à la manière d'un portrait psychologique. La scène est plongée dans une atmosphère brumeuse. Cameron choisit de représenter dans *The parting of Lancelot and Guinevere* un instant passager et bref dans le récit des deux personnages. Cette scène d'union n'est que de courte durée et profile plutôt la longue séparation qui s'en suivra. Le brouillage active l'image et l'univers imaginaire qui l'entoure, révélant l'avenir sombre des deux amants. Le temps et le lieu apparaissent incertains. Ce flou diffus donne un caractère presque anonyme aux modèles qui performant la composition, ce qui les éloigne des figurants bien réels qui ont pris la

²⁵ « Living thing »

²⁶ Voir l'explication proposée à la page 29.

pose : « [T]he sitters' garments melt with the background, their faces step out of the image » (Brusius, 2010, p. 354). Pour Brusius, les costumes se fondent dans l'arrière-plan et les visages des modèles quittent l'image pour laisser place à ceux des personnages représentés. Dans la composition, le flou suggère le mouvement, ou plutôt sa reprise : le moment d'accalmie dans lequel sont plongés les personnages n'est que temporaire dans le récit. Les amants sont captés par Cameron comme des fantômes : spectres d'un passé révolu, fictionnel qui plus est. L'histoire mise en scène dans *The parting of Lancelot and Guinevere* invite dans une temporalité fictionnelle, propre à l'histoire : le rapport à la réalité est volontairement diffus, presque oublié. Cameron ne représente pas ses acteurs pour eux-mêmes, ils se métamorphosent en personnages historiques, en allégories ou en archétypes.

Le flou devient donc un mécanisme de fictionnalisation et un outil narratif. Selon Marie Fraser, la narration occupe un rôle important dans l'opacification du temps de l'image photographique. Grâce à différents processus de mise en récit, la photographie convoque un « espace conflictuel entre le réel et la fiction » (Fraser, 2004, p. 12). La photographie mise en scène juxtapose la contiguïté de son outil d'enregistrement avec le réel et sa possibilité d'agir comme véhicule à la fiction. Le récit occupe une fonction essentielle dans cette double identité : « [i]l ne s'agit pas seulement de fictionnaliser le réel ou de rendre la fiction plus réaliste. De la narrativité se produit dans l'intervalle et le passage entre les deux » (Fraser, 2004, p. 12). La chercheuse invite à constater la narration « en dehors de l'espace de représentation » (Fraser, 2004, p. 146). L'image photographique doit être considérée comme une « rétention » qui « re[tient], condens[e], accumul[e] et immobilis[e] » le temps (Fraser, 2004, p. 145). Elle serait autant présente dans les images, qui mettent en marche ces temporalités en rétention, que dans les interstices entre les clichés d'une même série, qui fabriquent des temps creux, pourtant chargés de sens. L'inscription d'un schème narratif permet selon Fraser d'« extraire le mouvement de l'immobilité » (Fraser, 2004, p. 135). Les œuvres de Cameron n'ont pas l'ambition de présenter la réalité : elles souhaitent au contraire y

échapper. Ce déséquilibre créé par une dynamisation de l'image par la narration génère des « récits latents » (Fraser, 2004, p. 162) en ce que le temps accumulé, en rétention, est mis en attente : « [l]es récits sont latents parce que la photographie, comme l'a exposé Roland Barthes, dit qu'ils ont déjà eu lieu. Ils sont déjà là, logés au creux de l'image, mais prêts à resurgir, à revenir à n'importe quel moment » (Fraser, 2004, p. 163). Malgré leur fixité, les personnages de Cameron se révèlent comme des représentations éphémères, des traces temporaires d'une fausse réalité. Lancelot et Guenièvre n'appartiennent à aucun temps précis. Ils se transforment sur la plaque photographique en apparitions. Ils sont à la fois immortels, puisque figés éternellement dans la pose choisie, mais résistent à la stabilité qu'impose la fixité de leur représentation et semblent vouloir échapper à cette captivité. Ils se manifestent à notre regard comme des revenants, des émanations fantomatiques et irréelles d'un temps construit et mis en scène. L'analogie avec l'apparition les lie également avec le mécanisme derrière leur fabrication. La photographie saisit et révèle sur la plaque l'aura des modèles, capturant leur présence au moment de la mise en scène. Les *tableaux vivants photographiques* de Cameron condensent en une image unique le temps fictif et réel qui se brouillent dans une même représentation. Lancelot et Guenièvre existent, tout comme les personnages du récit de *Fair Rosamund* et *Fading Away*, dans cet interstice entre la réalité et la fiction.

3.3. Regarder le *tableau vivant photographique* : Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858

À travers leurs œuvres et leurs écrits, les artistes victoriens nous poussent à réfléchir aux qualités propres à la photographie et aux voies que celui-ci peut emprunter pour s'émanciper de sa dimension mécanique. Précurseurs, ils explorent ce nouveau dispositif, fascinés par cette technique inédite d'enregistrement du réel. Elle est alors adoptée autant pour son statut d'empreinte objective que comme possible support d'illusion. Orvell mentionne que les artistes victoriens, dont Cameron, Robinson et

Carroll, avaient connaissance de cette double identité du dispositif, à la fois vérité et leurre. Les *tableaux vivants photographiques* conçus par cette génération suggèrent une forme hybride, entre le réel et la fiction, qu'Orvell nomme « réalisme artificiel » (Orvell, 1989, p. 77). Rykner soulève un concept similaire dans un récent article examinant l'historique des clichés des arts de la scène :

La photographie de théâtre (photographie d'acteur et photographie de scène) s'expose toujours aux pièges d'un double mensonge : mensonge du théâtre lui-même, comme jeu avec le réel, et mensonge de la photographie mise en scène comme construction artificielle de ce même réel (Rykner, 2019, introduction).

Dans sa relation ambiguë avec le « vrai », la photographie de théâtre incarne pour Rykner un « ça n'a jamais été », détournant la célèbre citation de Roland Barthes. En effet, autant l'image que la mise en scène sont des constructions : « [L]'appareil photographique peut tout aussi bien dire la vérité sur le théâtre qu'une machine à écrire : une vérité qui passe par le mensonge d'une fiction, une sorte de mentir-vrai photographique » (Rykner, 2019, paragr.24). Ce « mentir-vrai » se rapproche du « réalisme artificiel » identifié par Orvell : l'image mécanisée possède un potentiel trompeur ainsi qu'une capacité à créer des univers fictionnels efficaces grâce à la réalité conjointe à sa fabrication.

La mode était au « faire vrai » dans la production artistique de la décennie 1850 dans l'Angleterre victorienne. Autant la littérature, la peinture que la photographie étaient guidées par ce désir de créer une réalité « filtrée et fictive [notre traduction]²⁷ » mentionne Béatrice Laurent (Laurent, 2019, p. 10). Cette nouvelle approche de l'authenticité inspire un renouveau artistique à cette période :

Realism in the victorian era was not only an aesthetic program or a style, but a culturally contingent way of constructing fiction. The veracity of

²⁷ « filtered and fictionalised reality »

specific parts could be blended in a fictional whole that remained plausible, and the combinaison of the two would make up what we still refer to as a realistic piece of art or literature [...]. Thus, filtered and fictionalised reality came to replace the ocular experience in the interaction between the individual subject and the outside world (Laurent, 2019, pp. 5-6).

Par son authenticité supposée, le dispositif propose un support idéal pour ces productions de réalités fabriquées. La photographie réaliste, tout comme le roman réaliste, compose une œuvre de fiction à partir de fragments de l'univers concret, alimentant leur vraisemblance par la proximité des énoncés ou des images avec des faits réels, créant un « microcosme fictionnel » : « [T]he fictional microcosm pre-existed in the artist imagination as the result of assembled fragments of the world, peopled with composite character » (Laurent, 2019, p. 8). Daniel Novak pousse plus loin cette réflexion en soutenant que ces images composites, telles que réalisées par Robinson ou Rejlander, produisent une réalité alternative, n'existant que dans l'espace fictionnel et photographique créé par l'image (Novak, 2010, p. 25). L'auteur précise que les techniques de manipulation employées par l'artiste n'étaient pas un obstacle au réalisme, mais plutôt une façon de faire plus « vrai » :

Rejlander and Robinson blur the boundary between realism and fiction not only by using photography to represent scene and encountered that never occurred; going further, they argue that such photographic fiction are both more realistic and more photographic (Novak, 2010, p. 25).

Lori Pauli précise que pour les photographes victoriens, « le désir de naturalisme n'était pas incompatible avec l'objectif de raconter une histoire en images » (Pauli, 2006, p. 60). La méthode composite développée par Robinson était « un moyen d'injecter du "réalisme" » (Pauli, 2006, p. 60) dans ses récits fictionnels. La photographie était un outil propice à élaborer une œuvre de fiction, à la condition de ne pas révéler ses artifices, comme le mentionne d'ailleurs Bajac, « il apparaît vite qu'un costume dissonant, plus encore qu'un décor approximatif, risque de rompre l'harmonie de l'ensemble » (Bajac, 1999, p. 19). *Fading Away* (1858) (Fig. 1.3) est un bon exemple

à ce propos. Robinson mise sur la précision des détails que permet le collodion afin de créer une œuvre illusionniste. Ses clichés sont en effet d'une grande netteté : la mise au point de la captation offre une précision des détails. L'illusion se forme plutôt dans l'agencement des multiples prises de vue composant une œuvre photographique donnée. Ces fragments de réel deviennent la matière première des fictions de l'artiste et concrétisent ce « mentir-vrai » identifié par Rykner.

Fading Away présente les derniers instants d'une jeune femme mourant de tuberculose, allongée au centre de l'image et entourée des membres de sa famille. Les modèles sont habillés à la mode contemporaine, contrairement à *The Lady of Shalott* dans laquelle les costumes et accessoires d'époque sont facilement identifiables. Cette photographie fut très critiquée lors de ses premières diffusions. On lui reprochait son trop grand réalisme et son choix d'un sujet sensible : la tuberculose étant une maladie fulgurante et courante pendant l'époque victorienne. Cette image se distingue du corpus de *tableaux vivants photographiques* plus théâtraux de Robinson, dont *The Lady of Shalott* fait partie : elle n'apparaît en effet pas au spectateur comme un montage de plusieurs clichés, mais semble plutôt constituer l'enregistrement unique d'une scène d'intérieur banale. Il s'agit pourtant d'un assemblage, au même titre que *The Lady of Shalott*. Une version préliminaire de la photographie et portant une légende différente atteste de son caractère fictif. *She never told her love* (1857) (Fig. 3.4) présente la même jeune femme dans une pose similaire. Cependant, elle est représentée seule et non accompagnée de sa famille. Le simple changement de l'intitulé charge l'image d'une signification complètement différente et induit une réception d'un tout autre ordre. Inspiré des vers de William Shakespeare, *She never told her love* relate le récit d'une jeune femme qui se meurt d'amour et non de tuberculose. Cette version n'a pas reçu la même attention

médiatique²⁸ que *Fading Away* : malgré le sujet d'apparence similaire, les deux photographies n'ont pas touché à la même sensibilité chez leurs spectateurs. *She never told her love* fait écho à une longue tradition iconographique de la « femme en détresse » (Uhre Mogensen, 2016). La pose et l'attitude du modèle renvoient à des conventions classiques de la représentation féminine, archétype de la femme comme victime passive et résignée de son destin. La même mise en scène dans *Fading Away* est perçue complètement aux antipodes; indélicate, cruelle, on lui reproche de nous offrir accès à une scène dramatique qui est de l'ordre du privé. Lori Pauli précise l'inconfort vécu par ses spectateurs contemporains :

D'une part, le public était mal à l'aise à l'idée que le photographe ait réellement pu assister à cette terrible scène qu'est la mort d'une jeune femme entourée de sa famille. D'autre part, il fut consterné d'apprendre que tel n'était pas le cas — qu'il s'agissait d'une histoire inventée (Pauli, 2006, p. 26).

Le problème de *Fading Away* semble tenir à son excès de réalité : la fiction représentée par Robinson faisait « trop vrai » et basculait dans le registre de la tromperie. Un glissement s'opère ainsi entre la fiction et la feintise : cette image semble vouloir tromper son public plutôt que simplement donner accès à un univers imaginaire. Laurent identifie ce problème de réception chez les spectateurs des premiers *tableaux vivants photographiques* : « audiences therefore recognized as “real” something that fitted in a preconceived mental picture of the world, and “unreal” something that did not » (Laurent, 2019, p. 9). Dans *Fading Away* les marques d'assemblage semblent habilement dissimulées de telle sorte que l'image fut alors perçue comme réelle et non

²⁸ Weiss mentionne que *Fading Away* a dérangé son public contemporain par son sujet morbide. Cependant, « le public victorien comprenait que Robinson avait photographié un modèle jouant un rôle, et non une vraie mourante » (Weiss dans Pauli, 2006, p. 82). Elle précise que si son caractère mis en scène était compris du public contemporain, sa construction à partir de plusieurs négatifs l'était beaucoup moins (p. 99).

artificieuse. Comme nous l'avons vu, le photographe ne souhaite pas tromper par ses images : celui-ci invite les spectateurs à les déceler et ainsi dévoiler l'illusion qui se cache dans l'image ²⁹.

Fading Away contraste avec d'autres *tableaux vivants photographiques* de Robinson inspirés d'univers littéraires. Plus que par le seul sujet de la représentation, le tableau s'éloigne du corpus à teneur historique de l'artiste par son caractère fictionnel plus dissimulé. Comme nombre de ses réalisations, ce cliché résulte de la synthèse de plusieurs négatifs. Ses artifices sont cependant davantage cachés : la thématique est contemporaine, les protagonistes ne sont pas costumés et l'assemblage des différentes parties est habilement travaillé de sorte que ce dernier échappe à celui qui regarde l'image. La photographie se trouve enveloppée de réel, tout en agissant comme un montage, une illusion. Le spectateur de *Fading Away* se laisse tromper par l'excès de réalité de la représentation. La pratique de l'artiste condense la particularité de la discipline, soit son statut d'empreinte du réel, avec une dimension fictive propre à toute représentation. Cette photographie rappelle encore une fois la figure de « la belle au bois dormant », prototype du tableau vivant (Barthes, 1982/1980, p. 142). La femme assoupie renforce le symbolisme de la représentation : le sujet de l'œuvre est autant ce que l'on voit que l'univers dans lequel le songe du personnage central peut nous projeter. La mise en scène suggère un entre-deux, entre la réalité des modèles et la fabulation de la femme endormie. Cette photographie de Robinson matérialise l'esthétique de la stase, caractéristique du genre du tableau vivant. Le cliché fixe éternellement l'instant choisi, les derniers moments de la mourante : la suite de

²⁹ Orvell précise : « we have been condescending to pictorialist photography for so long that we have forgotten that sophisticated viewers, at least, were well aware of the staging and in fact savored precisely the ontological ambiguity of the resulting image » (p. 84).

l'histoire n'est pas connue du spectateur. On suppose son trépas, mais celui-ci n'est jamais représenté. La jeune femme ne s'éteint ainsi jamais vraiment et reste figée dans cette pose mortifère. *Fading Away* matérialise une latence du récit de la malade, à la fois réaliste et artificiel. Robinson crée une dissonance de la perception par l'assemblage d'une réalité artificielle. Selon notre hypothèse, cette illusion qu'opère l'image pour le regard est un trait déterminant du *tableau vivant photographique* victorien.

Fading Away serait donc une feintise ludique partagée, selon la définition qu'en propose Schaeffer. Elle ne cherche pas à tromper, mais plutôt à entrer en relation de complicité avec son spectateur, qui se laisse duper, volontairement, par l'image. L'impression de feintise se produit par une fiction trop vraisemblable et réaliste. Comme le précise Schaeffer, la fiction n'est pas un domaine extérieur au réel, mais en fait au contraire partie :

En effet, à force de se concentrer sur ses relations avec la réalité, on risque d'oublier que la fiction est elle aussi une réalité, et donc une partie intégrante de la réalité. Autrement dit, la question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité; il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité (Schaeffer, 1999, p. 212).

La photographie peut être le véhicule de la fiction selon l'auteur, dès lors qu'elle s'assume et s'affiche comme tel : « elle accède à la fictionnalité non pas en cessant d'être une photographie, mais en se servant de la mimésis photographique homologue (et indicielle) comme vecteur mimétique mis au service d'une modélisation fictionnelle » (Schaeffer, 1999, p. 294). Elle dépend invariablement de la réalité de laquelle elle s'inspire. *Fading Away* (Fig. 1.3) a provoqué sur ses contemporains ce que nous pensons être une immersion fictionnelle accomplie : l'efficacité de la représentation engendre un affect chez celui qui la regarde, qui accepte de se plonger dans la réalité du récit proposé. Bien qu'elle soit assumée comme une fiction, comme la plupart des productions de Robinson, l'illusion est si accomplie qu'elle trompe le

spectateur. *Fading Away* serait une feintise ludique partagée, qui vise à nous duper de façon ludique, le temps d'un instant.

CONCLUSION

Héritier de la performance théâtrale, mais réalisé dans des cadres plus informels, le tableau vivant matérialise l'esprit de l'époque victorienne et les goûts de sa société à l'aube du XX^e siècle. De par sa nature multidisciplinaire, il témoigne d'une perméabilité entre les différentes pratiques artistiques qui cohabitent dans sa performance. Nous avons ainsi pu constater comment la pratique théâtrale s'est transposée dans la photographie avec les différents enjeux visuels et techniques qui en découlent, notamment l'immobilité de l'image représentant pourtant une performance « vivante », qui crée une sorte de nature morte photographique. Par une distinction entre la photographie comme simple médium d'enregistrement (*tableau vivant photographié*) et l'émergence d'un nouveau dispositif de représentation qui se réapproprie le tableau vivant (*tableau vivant photographique*), nous avons constaté que cette approche photographique chez Cameron, Robinson et Carroll s'autonomise et se complexifie. La singularité de ces images réside dans la pluralité des niveaux de lecture qu'elles proposent grâce au riche processus de fictionnalisation auquel procèdent les artistes. Selon l'angle d'analyse adopté, les images impliquent leur public dans la construction de leurs récits de fiction.

Notre intuition de départ à l'égard de ces images était de croire qu'elles incarnaient l'esprit d'une époque. Nous souhaitions les analyser à la lumière de travaux historiographiques récents qui interrogent les questions d'historicité et de temporalité

(Hamel, 2006; Hartog, 2003; Ricœur, 1985). Selon notre hypothèse, ces images étaient symptomatiques d'une posture idéologique qu'ouvre le XIX^e siècle, d'un nouveau rapport au temps et d'une nostalgie à l'égard de l'histoire et du passé. Par leurs thématiques à caractère historique ainsi que leurs manipulations du médium photographique créant une sorte d'aura, ces œuvres incarnaient à nos yeux ce bouleversement, cette mélancolie. La question du médiévalisme³⁰ aurait ainsi pu être au cœur de notre grille d'analyse, très en vogue dans les études consacrées au XIX^e siècle (Bernard-Griffiths, Glaudes et Vibert, 2006; Ferré, 2010; Fuchs, Fischer-Westhauser, Schögl, 2013; Gingras, 2016). Cependant, il nous est apparu nécessaire dès le début de notre processus de recherche de bien définir le tableau vivant comme forme historique complexe et pour cela de s'attarder avec précision à cette importante migration du *tableau vivant photographié* au *tableau vivant photographique*. Les questions du médiévalisme et de l'historicité, bien que pertinentes, nous éloignaient des objets d'études et du tableau vivant lui-même menant à des considérations plus larges sur l'époque qui a vu naître ces images. Nous avons donc fait le choix délibéré d'écarter ces questionnements afin de nous concentrer plus en profondeur sur le complexe changement de paradigme identifié dans la pratique de Cameron, Carroll et Robinson. Ce sujet a donc primé sur les considérations plus générales qui animaient nos premières impressions de ces images. En effet, bien qu'une grande place soit réservée à ces artistes dans les études portant sur le XIX^e siècle et le médium

³⁰ La chercheuse Marie Blaise pose la distinction importante entre *médiévalisme*, soit la réception et l'interprétation du Moyen Âge et le *médiévisme*, soit les productions savantes réalisées sur cette même époque (Blaise, dans Gingras 2016). Cette définition indispensable afin de comprendre l'enjeu au cœur du médiévalisme. Elles incarnent des interprétations libres, des projections romancées d'une époque et non des références historiques scientifiques. Elles traduisent le Moyen Âge sous une forme stylistique et non savante. L'historien Gilles Bartholeyns parle d'un « style médiéval », dans lequel il ne s'agit pas d'une « actualisation historique », mais plutôt d'une extrapolation à travers une période riche en univers de récits : « le médiéval comme représentation civilisationnelle liée à la guerre, à la sorcellerie, au banquet » (Bartholeyns dans Ferré, 2010, p. 57).

photographique, très peu d'espace est accordé à l'analyse de leurs *tableaux vivants photographiques* comme pratique autonome. Ces trois photographes inaugurent une modernité autant technique que conceptuelle, non seulement vis-à-vis la photographie mais également du tableau vivant comme dispositif de représentation. Le caractère novateur de leur travail, autant par la mise en scène de leurs sujets que par les interventions qu'ils réalisent sur les plaques, place ces trois artistes comme précurseurs de tout un pan de la photographie contemporaine. Ils s'approprient le tableau vivant comme motif de création et engagent de nombreux questionnements que nous retrouvons sur la scène artistique contemporaine, notamment sur les possibilités mensongères et fictionnelles de l'image photographique. Notre propre posture de spectatrice a guidé nos réflexions par rapport à ces clichés et fait émerger un trait déterminant découlant de notre étude : la singularité de ces images réside dans la liberté d'interprétation et le pouvoir d'attraction qu'elles proposent à leurs spectateurs grâce à leurs riches mécanismes narratifs. Notre recherche propose donc un point de vue au plus près de ces objets afin de revisiter ces corpus sous un autre angle. Nous en avons offert une lecture rapprochée, à travers un examen des approches respectives de la fiction et du récit chez ces trois artistes. Cet angle d'analyse nous a permis de porter une attention particulière aux objets examinés et à leurs détails. Chaque image est apparue comme un petit théâtre et les mises en scène comme des spectacles immortalisés dans le temps par la photographie. Nous espérons que notre travail participera à enrichir le discours critique sur ces photographies et leur richesse narrative.

Nous sommes conscients que certaines limites peuvent être associées au type d'approche que nous avons préconisé. Tel que mentionné en introduction, nous avons constaté que ces images étaient trop souvent réfléchies à travers la biographie de leur créateur. Nous avons ainsi souhaité nous affranchir de cette approche qui a longtemps dominé le discours à l'égard de ces corpus. Dès le départ, l'angle d'analyse choisi nous a conduit à écarter la consultation d'archives de notre processus de recherche. Nous

sommes cependant conscients que notre projet aurait pu bénéficier d'une plus importante prise en compte des sources premières, en détaillant, par exemple, ce que les artistes et les critiques de l'époque avaient à dire sur cette question.

De plus, les *tableaux vivants photographiques* examinés ne représentent qu'une facette de la production de ces trois artistes. Cameron consacre une importante part de sa production au genre du portrait, photographiant des grandes personnalités de son époque, notamment Alfred Tennyson en 1865 (Fig. 4.1). Dans le cas de Carroll les clichés *St. Georges and the dragon* et *Fair Rosamund* sont des exemples isolés de mises en scène très théâtrales à travers son corpus. Plus souvent inspirée de ses univers littéraires³¹, sa pratique regroupe beaucoup de portraits, mais comprend aussi des compositions qui sont plutôt de l'ordre de la scène de genre. Le monde de l'enfance reste toutefois toujours au cœur de toute sa production (Fig. 4.2). Les mises en scène à caractère historique tel que *The Lady of Shalott* (Fig. 2.1) constituent également une fraction de la production photographique de Robinson. Son travail évolue lui aussi plutôt vers la scène de genre (Fig. 4.3), mais toujours à l'aide de sa méthode de photographie composite. Robinson réprovera même ses clichés à caractère historique par la suite, « condamna[nt] comme une erreur esthétique toute recreation historique » (Edwards, 2008, p. 187). Il est cependant intéressant de constater leur désir commun à cette époque de se consacrer à la photographie mise en scène et à ses possibilités, malgré la divergence de leurs approches photographiques respectives. Ces autres facettes de leurs productions n'ont pas été considérées dans notre étude puisqu'ils ne s'inscrivaient pas dans notre angle de réflexion, axé sur le changement de paradigme

³¹ Carroll propose dans ses œuvres photographiques plusieurs interprétations de son personnage d'Alice au pays des merveilles, souvent joué par Alice Liddell, l'un de ses modèles préférés et la fille d'un de ses collègues à l'Université d'Oxford.

du *tableau vivant photographique* et son rapport au spectateur. Il demeure néanmoins essentiel de considérer ces autres aspects de leurs pratiques dans une perspective plus globale sur le *tableau vivant photographique*.

Si nous avons sélectionné Julia Margaret Cameron, Henry Peach Robinson et Lewis Carroll comme sujets d'étude, d'autres artistes participent également au récit de la photographie de tableaux vivants au XIX^e siècle. Ainsi notre mémoire n'évoque pas les œuvres de Lady Clementina Hawarden, qui réalise des photographies mises en scène à la même époque. Nous aurions également pu aborder plus en profondeur les images composites d'Oscar Gustave Rejlander, qui devient le propre acteur de ses images, ou encore évoquer les reconstitutions historiques de David Octavius Hill et Robert Adamson. Il s'agit d'un choix délibéré de s'attarder à Cameron, Carroll et Robinson plutôt qu'à d'autres artistes, guidés par des œuvres qui apparaissaient exemplaires pour incarner la réflexion de notre mémoire. Il est apparu pertinent d'isoler ces exemples plutôt que d'autres pour leur résonnance avec les notions à partir desquelles nous souhaitons développer notre réflexion. Il reste donc important de rappeler que les études de cas sélectionnées sont très ciblées et doivent aussi être intégrées à une histoire de la photographie mise en scène, ainsi qu'au corpus de chacun des artistes.

L'angle d'analyse emprunté pose le spectateur au cœur de nos questionnements. Nous avons tenté d'approfondir le lien que tisse ces images avec leur public : en quoi l'impliquent-ils dans leurs représentations ou problématisent-elles son regard ? C'est notamment notre propre posture de spectateur qui a guidé notre approche de ces images. En intégrant ainsi le spectateur au cœur de notre projet, nous postulons que le *tableau vivant photographique* procède à une forme de déplacement conceptuel, allant

du théâtralisme³² à la théâtralité³³, suivant la définition qu'en propose l'historien de l'art Michael Fried. Dans son ouvrage *La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne*, le chercheur examine la peinture française de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle et nous replonge dans les théories de Diderot sur les arts picturaux et le théâtre. Il propose au terme la définition suivante : « [t]héâtralité doit s'entendre au sens où Diderot dénonçait dans un certain théâtre une construction artificielle et dénuée de toute existence propre en dehors de la présence du public » (Fried, 1980/1990, p. 10). Il désigne pour l'auteur l'implication du spectateur dans une représentation, qu'elle soit peinte ou jouée. À travers l'exemple des œuvres réalistes de Gustave Courbet, Fried identifie ce désir de la peinture de donner un accès physique au récit matérialisé. Elle « concentre tous ses moyens sur les premiers spectateurs ou peintre-spectateur de ses tableaux [...] afin de transporter comme physiquement ce spectateur dans les tableaux » (Fried, 1980/1990, p. 13-14). L'auteur introduit la question de l'absorbement, qui survient à plusieurs niveaux. Les personnages d'un tableau sont absorbés par l'action qu'il réalise et à travers laquelle ils sont représentés. Bien que l'absorption apparait à Fried comme une mise à distance du spectateur, c'est plutôt l'effet contraire qui en découle selon Marc Buffat : « l'absorbement ne concerne pas seulement les êtres peints, mais aussi l'être réel qui les regarde, et l'on peut fort bien soutenir que la peinture d'après Diderot ne cherche

³² Terme à connotation négative, celui-ci désigne une exagération, un manque de naturel. Il définit une « attitude théâtrale », caractérisé par une « tendance aux manifestations émotives spectaculaire » (Petit Robert, 2009). Le théâtralisme s'associe aux tableaux vivants puisqu'autant les poses, les costumes que les décors semblent exagérés, artificiels.

³³ Patrice Pavis caractérise ce terme de la façon suivante : « La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique) » (Pavis, 2019/1980). Dans le champ des études théâtrales, ce terme comporte plusieurs connotations et définitions divergentes. Ainsi, Pavis précise que « le concept a quelque chose de mythique, de trop général, voire d'idéaliste ». Nous nous concentrerons sur l'utilisation qu'en fait Fried.

pas à séparer le tableau et le spectateur, mais au contraire les unir » (Buffat, 1992, pp. 185-186). Cette ambivalence quant à la posture que prend l'œuvre par rapport à son public se réfère encore une fois aux théories sur le théâtre de Diderot et plus précisément à la question du quatrième mur. Dans son *Discours de la poésie dramatique* (1758), le philosophe recommande une fermeture de l'espace scénique par rapport à la salle, dressant un mur imaginaire entre la scène et le public. « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas » suggère-t-il aux acteurs (Diderot, 1758 cité dans Fried, 1980/1990, p. 98). La représentation devient un huis clos par rapport au public, tout en étant réfléchie pour ce même public. Christian Biet et Hélène Kuntz clarifient :

L'attention que porte Diderot à la réception, tant du point de vue textuel que de celui de la représentation aboutit à une neutralisation paradoxale du spectateur : supposé absent, ou absorbé dans un jeu d'identification qui lui fait reconnaître sur scène le monde réel, le spectateur oriente pourtant une dramaturgie désormais pensée comme fabrique lucide de l'illusion théâtrale » (Biet et Kuntz, 2020, *De la vraisemblance au réalisme*).

Le spectateur est mis à distance grâce à ce mur imaginaire qui le sépare de l'espace scénique. Or, c'est précisément l'absorbement des acteurs dans le récit de leurs personnages qui assure l'immersion du public dans la fiction théâtrale. Le spectateur est mis à distance par ce mur, tout en étant au cœur de la réflexion sur son édification. Cette théorie sur la primauté du spectateur et de l'absorbement se rapproche de celle de Schaeffer et de l'immersion fictionnelle : une œuvre de fiction doit immerger son public afin de lui faire croire à l'univers construit. Ainsi pour Fried, la théâtralité représente en quelque sorte « la fiction d'une entrée physique » (Fried, 1980/1990, p. 160) dans un tableau. Selon notre hypothèse, c'est précisément ce qui se passe dans le *tableau vivant photographique* : les acteurs sont absorbés par la fiction qu'ils performant et les spectateurs se laissent prendre au jeu de ces « fictions réalistes ». La mise à distance que produit l'image photographique par rapport à la performance effective d'un tableau vivant agit en quelque sorte comme ce *quatrième mur*, un mur cette fois bien tangible car matérialisé par l'image même. Cette fois-ci loin d'être

imaginaire puisqu'une distance physique réelle, soit l'image, sépare le spectateur et la mise en scène. Plusieurs spectateurs se rencontrent donc à travers le tableau vivant photographique : les acteurs, le photographe et le public, autant celui de jadis que d'aujourd'hui.

LISTE DES FIGURES



Figure i.1. Julia Margaret Cameron, *Pre-Raphaelite study*, 1875, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre. Metropolitan Museum of Art, New York.
Source : Récupérée le 9 juillet 2020 de <https://www.moma.org/collection/works/99021>



Figure 1.1. Julia Margaret Cameron, May Day, 1866, Impression à l'albumine, 11,5 x 9,6 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de

<http://collections.vam.ac.uk/item/O69996/may-day-photograph-cameron-julia-margaret/>

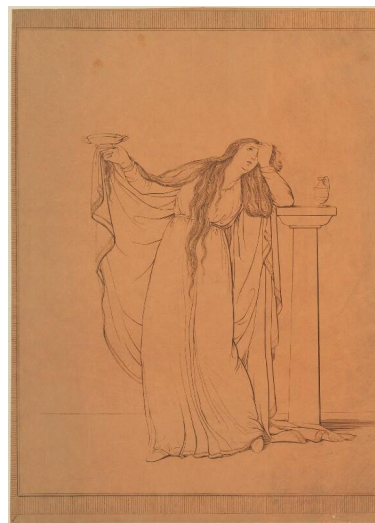


Figure 1.2. Tommaso Piroli, d'après Friedrich Rehberg, Emma Hamilton, 1794, Gravure, 25,6 x 18,4 cm, National Portrait Gallery, Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw67081/Emma-Hamilton?search=sp&sText=Emma+Hamilton&rNo=16>



Figure 1.3. Henry Peach Robinson, *Fading Away*, 1858, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre, 23,8 x 37,2 cm, Metropolitan museum of Art, New York
 Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289>



Figure 1.4. Oscar Gustav Rejlander, *Two Ways of Life*, 1857, tirage 1925, Épreuve au charbon, 41,1 x 76,9 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.
 Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de <https://collections.vam.ac.uk/item/O1276365/the-two-ways-of-life-photograph-rejlander-oscar-gustav/>



Figure 2.1. Henry Peach Robinson, *The Lady of Shalott*, 1860-61, Épreuve argentine sur papier albuminé à partir de trois négatifs de verre, Harry Ransom Center, Université du Texas, Austin.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de

<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-8000023412>.



Figure 2.2. Henry Peach Robinson, *Riding Hood (No. 1)*, 1858, Impression à l'albumine, 24,5 x 19 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1413219/riding-hood-no-1-photographs-robinson-henry-peach/>



Figure 2.3. Henry Peach Robinson, *Riding Hood (No. 2)*, 1858, Impression à l'albumine, 24,5 x 19 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1413221/riding-hood-no-2-photographs-robinson-henry-peach/>



Figure 2.4. Henry Peach Robinson, *Riding Hood (No. 3)*, 1858, Impression à l'albumine, 24,5 x 19 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1292161/little-red-riding-hood-photograph-robinson-henry-peach/>



Figure 2.5. Henry Peach Robinson, *Riding Hood (No. 4)*, 1858, Impression à l'albumine, 24,5 x 19 cm, Victoria & Albert Museum, Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1413226/riding-hood-no-4-photographs-robinson-henry-peach/>



Figure 2.6. Roger Fenton, *Prince Alfred as 'Autumn' in the Tableaux of the Seasons*, 1854, Impression au charbon, 20,4 x 15,7 cm, Royal Collection Trust Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de <https://www.rct.uk/collection/2943820/prince-alfred-as-autumn-in-the-tableaux-of-the-seasons>



Figure 2.7. Roger Fenton, *The Royal Children as the four seasons and the 'spirit empress' in the Tableaux of the Seasons*, 1854, Impression au charbon, 20,7 x 15,8 cm, Royal Collection Trust Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet de <https://www.rct.uk/collection/2943818/the-royal-children-as-the-four-seasons-and-the-spirit-empress-in-the-tableaux>



Figure 2.8. Lewis Carroll, *St. George and the dragon*, 1875, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre, Metropolitan Museum of Art, New York

Source : Récupérée le 8 juillet de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283093>

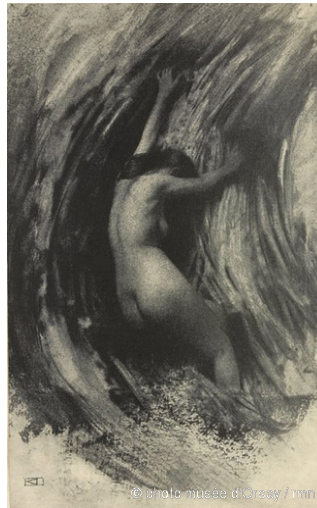


Figure 2.9. Robert Demachy, *Struggle*, 1904, Épreuve photomécanique (similigravure) à partir d'une épreuve à la gomme bichromatée, 19,4 x 12,1 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Source : Récupérée le 8 juillet de <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?numid=20224>



Figure 2.10. Julia Margaret Cameron, *Maud*, 1875, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre au collodion humide, Victoria & Albert Museum, Londres.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de <http://collections.vam.ac.uk/item/O1098302/maud-photograph-cameron-julia-margaret/>



Figure 3.1. Lewis Carroll, *Annie Rogers and Mary Jackson in Fair Rosamund*, 1863, Impression à l'albumine, History of Science Museum, Oxford.

Source : Récupérée le 8 juillet 2020 de <https://www.mhs.ox.ac.uk/collections/imu-search-page/record-details/?TitInventoryNo=30302&querytype=field&thumbnails=on&irn=12252>



Figure 3.2. Julia Margaret Cameron, *The parting of Lancelot and Guinevere*, 1874, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre, Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : Récupérée le 9 juillet de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269583>



Figure 3.3. Charles Marville, *Intérieur des Halles centrales*, 1874, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre, Metropolitan Museum of Art, New York.
Source : Récupérée le 9 juillet 2020 de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/307359>



Figure 3.4. Henry Peach Robinson, *She never told her love*, 1857, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre, Metropolitan Museum of Art, New York.
Source : Récupérée le 9 juillet 2020 de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283090>



Figure 4.1. Julia Margaret Cameron, *Alfred Tennyson* 1865, Impression à l'albumine à partir d'un négatif de verre, Victoria & Albert Museum, Londres.

Source : Récupérée le 9 juillet 2020 de

<http://collections.vam.ac.uk/item/O129887/alfred-tennyson-photograph-cameron-julia-margaret/>



Figure 4.2. Lewis Carroll, *Alice Liddell*, 1858, Épreuve au collodion humide à partir d'un négatif de verre, National Portrait Gallery, Londres.

Source : Récupérée le 9 juillet de

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw66619/Alice-Liddell?search=sp&sText=Alice+Liddell&rNo=0>



Figure 4.3. Henry Peach Robinson, *When the day's work is done*, 1877, Impression à l'albumine à partir de six négatifs de verre, n.d., Victoria & Albert Museum, Londres. Source : Récupérée le 9 juillet 2020 de <http://collections.vam.ac.uk/item/O1047434/when-the-days-work-is-photograph-robinson-henry-peach>

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- Alberti, L. B. (1495/1992). *De la peinture*. Paris : Paris Macula.
- Amar, P.-J. (1997). *Histoire de la photographie*. Paris : PUF.
- Arrouye, J. (2012). « À propos d'Annonciations. Représentations photographiques et picturales de tableaux vivants – esquisses d'une définition élargie du genre » dans Buignet, C. et Rykner, A. (dir). *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*. p. 43-54, Paris : PUPPA.
- Bajac, Q. (1999). *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*. Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- Baldwin, G. (1996). *Roger Fenton Pasha and Bayadère*. Los Angeles : Los Angeles J. Paul Getty Museum.
- Barthes, R. (1980/1982). *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Seuil.
- Bartram, M. (1985). *The Pre-Raphaelite camera : aspects of Victorian photography*, Londres : Weidenfeld & Nicolson.
- Benjamin, W. (2013 [1935]). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Payot.
- Benjamin, W. (1996). *Petite histoire de la photographie (1931)*. Études photographiques, (1), pp. 6-39.
- Bernard-Griffiths, S., Glaudes, P. et Vibert, B. (2006). *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle : représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature française du XIX^e siècle*. Paris : Honoré Champion.
- Bolter, J. D. Grusin, R. (1999). *Remediation : Understanding new media*, Cambridge : MIT Press.
- Buignet, C. (2012). « Introduction : tableau vivant et photographie mise en scène, interférences, transactions, transgressions » dans Buignet C. et Rykner, A.

(dir). *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*. p. 13-26, Paris : PUPPA.

Buignet, C. et Rykner, A (dir.).(2012). *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*. Paris : PUPPA.

Carroll, L., Tomalin, M. et Tenniel, J. S. (1865/2000). *Alice in wonderland*. Harlow : Pearson Education.

Cameron, J. M., Woolf, V. et Fry, R. (1973). *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women: By Julia Margaret Cameron, with Introductions by Virginia Woolf and Roger Fry, A & W Visual Library*. Hogarth Press.

Contogouris, E. (2018). *Emma Hamilton and late eighteenth-century European art: agency, performance, and representation*. New York : Routledge.

Desgagné-Duclos, G. (2015). *Le tableau vivant comme dispositif interartiel et stratégie opacifiante : le cas de Tableaux de Claudie Gagnon*. Montréal : Université de Montréal.

Diderot, D. (1758). *Discours de la poésie dramatique*. Cité dans Fried, M. (1980/1990). *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne I*. Paris : Gallimard.

Edwards, Paul. (2008). *Soleil noir : la photographie et la littérature : des origines au surréalisme*. Rennes : PU.

Ferré, V. (dir) (2010). *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*. Paris : L'Harmattan.

de Font-Réaulx, D. (2012). *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre. 1834-1914*. Paris : Flammarion.

Foucault, M. Bucher, G. et de Chassey, E. (2014). *La peinture photogénique de Michel Foucault : écrit pour le catalogue de Gérard Fromanger "Le désir est partout" reproduit en fac-similé avec une iconographie additionnelle et une postface d'Éric de Chassey*. Paris : Le point du jour.

Fried, M. (1980/1990). *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne I*. Paris : Gallimard.

Fraser, M. (2004). *La performance des récits et de la narrativité dans l'art contemporain*. Montréal : Université de Montréal.

- Gefen, A. et Audet, R. (2002). *Frontières de la fiction*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris : Le Seuil.
- Gernsheim, H. (1975). *Julia Margaret Cameron her life and photographic work*. Millerton, N.Y. : Aperture.
- Glasson Roberts, P. (2009). *Julia Margaret Cameron*. Arles : Actes sud.
- Gram Holmström, K. (1967). *Monodrama, attitudes, tableaux vivants : studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*. Stockolm : Almqvist & Wiksell.
- Guédron, M. (2014). « De la figure humaine comme « tableau vivant ». Mimiques, gestes et postures dans les théories physiognomoniques » dans Ramos, J. Pouy, L. (dir). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*. p. 137-148, Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.
- Guelton, B. (2013). *Images et récits : la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*. Paris : L'Harmattan.
- Halimi, C. (2018). La « sensation magique » du tableau vivant ou la recherche d'une image active Dans Kessler, F., Larrue, J.-M. et Pisano, G. (dir). *Machines, Magie, Médias* (pp. 383-397). Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- Halimi, C. (2014). « Le tableau vivant contemporain. Une performance aux frontières de la représentation » dans Ramos, J. et Pouy, L. (dir). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*, pp. 323-343, Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.
- Halimi, C. (2011). *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XX^e-XXI^e siècles)*. Paris : Université Paris 1.
- Hamel, J-F. (2006). *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Minuit.
- Harker, M. F. (1988). *Henry Peach Robinson : master of photographic art : 1830-1901*. Oxford : Blackwell.
- Kessler, F. Larrue, J-M. et Pisano, G. (2018). *Machines, magie, médias*. Lille : Presses Universitaire du Septentrion.

- Langford, M. (2001). *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. McGill-Queen's University Press.
- Lemagny, J-C. (1992). *L'ombre et le temps. Essai sur la photographie comme art*. Paris : F. Nathan.
- Lessing, G. E. (1802). *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*. Paris : Antoine-Augustin Renouard.
- Mancoff, D.N. (1990). *The Arthurian revival in Victorian Art*. New York : New York Garland.
- Morel, G. (2013). *Les préraphaélites de Rossetti à Burne-Jones*. Paris : Place des Victoires.
- Musée des beaux-arts du Canada et Pauli, L. (2006). *La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel*. Musée des beaux-arts du Canada.
- Orvell, M. (1989). *The real thing : Imitation and authenticity in American culture, 1880-1940*. Presses de l'Université de Caroline du Nord.
- Pauli, L (2006). *La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel*. Musée des beaux-arts du Canada.
- Pavis, P. (2019). *Dictionnaire du théâtre (4e éd)*. Paris : Armand Colin. Récupéré le 3 juillet 2020 de <https://banq.pretnumerique.ca/resources/5da62feb23579404a2f99074>
- Poivert, M. (2015). *Brève histoire de la photographie*, Paris : Hazan.
- Poivert, M. (2014). « Notes sur l'image performée. Paradigme réprouvé de la photographie ? » dans Ramos, J. et Pouy, L. (dir). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*. pp. 215-231, Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.
- Ramos, J. (2014). « Affinités électives du tableau et du vivant. Une ouverture, dans les pas de Goethe » dans Ramos, J. et Pouy, L. (dir). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*. pp. 13-33, Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.

- Ramos, J. et Pouy, L. (2014). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*. Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.
- Robinson, H. P. (1869). *Pictorial Effect in Photography : Being Hints on Composition and Chiaro-oscuro for Photographers. To which is Added a Chapter on Combination printing*. Piper & Carter.
- Rosen, J. (2016). *Julia Margaret Cameron's 'fancy subjects' : Photographic allegories of Victorian identity and empire*. Oxford : Oxford University Press.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.
- Rousseau, J.-J. (1764). *Dictionnaire de la musique*. Cité dans Gram Holmström, K. (1967). *Monodrama, attitudes, tableaux vivants : studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*. Stockolm : Almqvist & Wiksell.
- Rykner, A. (2012). « Nature morte pas morte, vie pas tranquille : du tableau vivant à la photographie mise en scène » dans Buignet, C. et Rykner, A. (dir.). *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*. Paris : PUPPA, pp. 27-37.
- Rykner, A. (2014). *Corps obsènes : pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages, suivi de Note sur le dispositif*. Paris : Orizons.
- Rykner, A. (2014). « Pantomime et tableau vivant. Le « faire tableau » du corps muet » dans Ramos, J. et Pouy, L. (dir.). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*. p. 149-163, Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.
- Seiberling, G. et Bloore, C. (1986). *Amateurs, photography, and the mid-Victorian imagination*, Chicago : University of Chicago Press.
- Schaeffer, J.-M. (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris : Le Seuil.
- Schaeffer, J.-M. (2001). « Narration visuelle et interprétation » dans Baetens, J. Ribière, M. (dir.) *Temps, narration & image fixe*. Amsterdam : Rodopi. pp. 11-27.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction*. Paris : Le Seuil.

- Schoch, R. (2004). *Queen Victoria and the Theatre of her Age*. New York : Palgrave Macmillan.
- Soulages, F. (1998). *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*. Paris : Nathan.
- Taylor, R. J. et Wakeling, E. (2002). *Lewis Carroll photographer: the Princeton albums*. Princeton: Princeton University Press.
- Van Eck, C. (2014). La présence du réel, l'apparence de l'art et l'effroi qu'elles causent. Tableaux vivants, distance esthétique et incarnation chez Goethe et Warbur. dans Ramos, J. et Pouy, L. (dir). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*. pp. 165-169, Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.
- Visentin, H. (2014). « La pratique des tableaux vivants dans les entrées royales françaises » dans Ramos, J. et Pouy, L. (dir). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*. pp. 53-63, Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.
- Vouilloux, B. (2002). *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris : Flammarion.
- Vouilloux, B. (2012). « Le tableau vivant, entre genre et dispositif » dans Buignet, C. et Rykner, A. (dir). *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*. pp. 91-115, Paris : PUPPA.
- Vouilloux, B. (2014). « Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie » dans Ramos, J. et Pouy, L. (dir). *Le tableau vivant, ou, L'image performée*. pp. 121-136, Paris : Mare & Martin, Institut national d'histoire de l'art.
- Weaver, M. (1984). *Julia Margaret Cameron, 1815-1879*. Boston: Little, Brown and Company.
- Weiss, M. R. (2006). « La photographie mise en scène dans l'album victorien » dans Pauli, L. *La photographie mise en scène : créer l'illusion du réel*. Musée des beaux-arts du Canada.
- Weiss, M.R. (2008). *Dressed Up and Pasted Down : Staged Photography in the Victorian Album*. Princeton : Université Princeton.

Articles de périodiques

- Aleksiuk, N. (2000). "A Thousand Angles": Photographic Irony in the Work of Julia Margaret Cameron and Virginia Woolf. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 33(2), 125-142.
- Bayliss, S. (1998). Victorian Revisions: Childhood in the Photographs of Lewis Carroll. *Art on Paper*, 3(2), 33-38.
- Bear, J. (2013). "The Experienced Eye of the Antiquary" Hill and Adamson's Medieval Revival. *Photoresearcher Journal* (20), 46-55.
- Blaise, M. (2016). Du passé composé. Le Moyen Âge et le bloc magique. *Tangence*, (110), 13-58.
- Bonhomme, S. (2013). L'image performée. [The Performed Image]. *Nouvelle revue d'esthétique*, 11(1), 25-36. doi : 10.3917/nre.011.0025
- 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. doi : <https://doi.org/10.7202/1068327ar>
- Boucher, M. (2012). L'art performatif marche dans les traces de la peinture : le cas de Vanessa Beecroft/Performative Art Follows Painting's Footsteps: The case of Vanessa Beecroft. *esse arts + opinions*, (76), 46-51.
- Boucher, M. (2015). L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant : Les cas de Marina Abramovic ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus. *Muséologies : Les cahiers d'études supérieures*, 8(1), 73-89.
- Boucher, M. (2016). Nature morte et tableau vivant : la Dernière Cène, de Pasolini à Beecroft. *Captures : figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, 1(2)
- Boucher, M. et Contogouris, E. (2019). Introduction : Stay Still: Past, Present, and Practice of the Tableau Vivant / Introduction : stay Still : histoire, actualité et pratique du tableau vivant. *RACAR : Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 44(2), 7-18. doi : <https://doi.org/10.7202/1068314ar>
- Brusius, M. (2010). Impreciseness in Julia Margaret Cameron's Portrait Photographs. *History of Photography*, 34(4), 342-355. doi: 10.1080/03087298.2010.513281

- Demanze, L. (2011). L'archive photographique : le symptôme et le fantôme. *Revue des sciences humaines*, (301), 87-105.
- de Font-Réaulx, D.(2005). Le vrai sous le fantastique, Esquisse des liens entre le daguerréotype et le théâtre de son temps. *Études photographiques* (16), 152-165.
- Fuchs, C., Fischer-Westhauser, U. et Schögl, U. (2013). Editorial : Medieval Views-The Middle Ages through the Lenses of 19th Century Photographers. *Photoresearcher Journal* (20), 1-9.
- Gingras, Francis (dir) (2016). L'anachronisme nécessaire : le Moyen Âge moderne et contemporain. *Tangence*, (110), 160.
- Halimi, C. (2004). *Tableau vivant et Néo-classicisme : un genre pour un style*, Travaux et Recherches de l'UMLV, 10(10), pp. 89-112.
- Ida, H. (1999). La « pantomime » selon Diderot. *Le geste et la démonstration morale. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, (27).
- Jordan, H. (2019). Hidden Life: Reanimating Victorian Tableaux Vivants in the Rutland Gate Album. *RACAR : Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 44(2), 92-109. doi : <https://doi.org/10.7202/1068320ar>
- Koudinoff, G. (2019). Illustrating Victorian Poetry : The Dynamics of Photographic Tableaux Vivants. *Cahiers victoriens et édouardiens*, 89. doi : 10.4000/cve.5416
- Koudinoff, G (2018). Théâtralité des tableaux vivants de Julia Margaret Cameron et de ses contemporains, *Revue internationale de Photolittérature*, (2), Récupéré le 10 juillet 2020 de <http://phlit.org/press/?articlerevue=theatralite-des-tableaux-vivants-de-julia-margaret-cameron-et-de-ses-contemporains>
- Kremer, N (2013). Le Pygmalion moderne de Rousseau. *Acta Fabula*, 14 (6), Récupéré le 23 juillet de <http://www.fabula.org/revue/document8067.php>
- Lacroix, L (2019). L'image faite corps. Dix figures sur la pratique du tableau vivant au Québec avant 1920. *RACAR : Revue d'art canadienne*, 44(2), 31-48. doi : <https://doi.org/10.7202/1068316ar>
- Laurent, B. (2019). Better than the Real Thing : Processed Reality in Victorian Art and Fiction. *Cahier victoriens et édouardiens*. doi : 10.4000/cve.5102

- Martin, P. (2010). « Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe ». *Études photographiques*, 180-209.
- Novak, D. A. (2010). *Photographic Fictions : Nineteenth-Century Photography and the Novel Form*, Vol.43, Duke University Press.
- Orain, H. (2017). Julia Margaret Cameron : l'ambivalence victorienne, *Études Britanniques contemporaines* (53).
- Poivert, M. (2016). La photographie est-elle une « image » ? *Études photographiques*, (34).
- Poivert, M. (2000). Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité, *Études photographiques*, (8).
- Rykner, A., Vitali-Rosati, M., Zask, J., Monjour, S., Larrue, J.-M., Sauret, N., Gac, R. (2019). Véritable mensonge ou mentir-vrai : la photographie de théâtre comme authentique artifice. *Sens public*.
- Snyder, J. (2016). « Photographie, ontologie, analogie, compulsion », *Études photographiques*, 2016 (34). Récupéré le 30 avril 2019 de <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3589>
- Talbot, E. (2017). 'Mechanism' Made Visible : Process and Perception in Henry Peach Robinson's Composite Photographs. *History of Photography*, 41 (2), 141-158. doi: 10.1080/03087298.2017.1292669
- Uhre Mogensen, J. (2006). Fading into Innocence – Death, Sexuality and Moral restoration in Henry Peach Robinson's Fading Away, *Victorian Review* 32 (1), 1-17.
- Witcher, H.B. (2019). Art of the Future : Julia Margaret Cameron's Poetry, Photography, and Pre-Raphaelitism. *Victorian Studies*, 61 (2), 204-21

Documents numériques

- Biet, C. Kuntz, H. « THÉÂTRE OCCIDENTAL- la dramaturgie », *Encyclopédie Universalis*, Récupéré le 5 juillet 2020 de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/>

Fohr, R. « Nature morte », *Encyclopédie Universalis*, Récupéré le 3 novembre 2019 de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopédie/nature-morte/>

Gandolfo, J-P. « PHOTOGRAPHIE- Histoire des procédés photographiques », *Encyclopédie Universalis*, Récupéré le 13 mai 2020 de [edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopédie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/](http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopédie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/)

Hutton, A. (prod), (2009). *The Pre-Raphaelites : Victorian revolutionaries*, dans British Broadcasting Corporation (BBC), (Londres) [série télévisée, documentaire]

Royal Collection Trust, Collection. *Prince Alfred as 'Autumn' in the Tableaux of the Seasons*, Récupéré le 15 juin 2020 de <https://www.rct.uk/collection/2943820/prince-alfred-as-autumn-in-thenbsptableaux-of-the-seasonsnbsp>

Royal Collection Trust, Collection. *The Royal children as the four seasons and the 'Spirit Empress' in the Tableaux of the Seasons*, Récupéré le 15 juin 2020 de <https://www.rct.uk/collection/2943818/the-royal-children-as-the-four-seasons-and-the-spirit-empress-in-thenbsptableaux>