

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN LOISIR, CULTURE ET TOURISME

PAR
ÉRIC BUSSIÈRE

LE KITSCH COMME REGISTRE CULTUREL DE LA POSTMODERNITÉ

DÉCEMBRE 2006

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Sommaire

Ce mémoire est une étude sémiotique portant sur la représentation des objets culturels dans la période contemporaine que nous nommons la postmodernité. Cette étude est divisée en quatre chapitres qui sont : mise en contexte, méthodologie, analyse et discussion. Dans la mise en contexte sont exposées les notions théoriques ainsi que l'origine historique et étymologique des notions de culture, modernité, avant-garde, postmodernité et kitsch. Dans le chapitre de la méthodologie est exposé le cadre d'analyse de cette étude, construit sur le modèle de Catherine Saouter dans l'ouvrage *Le langage visuel*. Celui-ci se retrouve dans la lignée de Umberto Eco et de la sémiotique percienne. L'analyse de quatre œuvres du Musée des Beaux-Arts de Montréal nous servira de corpus afin d'avancer l'hypothèse du kitsch comme registre culturel de la postmodernité. Ce sont les peintures *Dryden* de Serge Lemoyne, *L'invitation au voyage* de Edmund Alleyn, *Christmas white house* de Erró et *Action painting II* de Mark Tansey. Au travers une discussion nous reprenons le travail de l'analyse d'une façon transversale, afin de développer une argumentation visant à valider l'hypothèse du kitsch comme registre culturel de la postmodernité. Le lecteur retrouve à la fin du mémoire l'habituelle liste de références ainsi qu'une reproduction des œuvres de notre corpus.

Table des matières

<u>Sommaire</u>	P. ii
<u>Table des matières</u>	P. iii
<u>Remerciements</u>	P. v
<u>Introduction</u>	P. 1
<u>Chapitre I. Mise en contexte</u>	P. 6
<u>1.1. Problématique générale</u>	P. 7
<u>1.2. Culture universelle et <i>volkgeist</i></u>	P. 7
<u>1.3. Modernité et avant-garde</u>	P. 9
<u>1.4. Postmodernité et kitsch</u>	P. 23
<u>1.5. Objets d'étude</u>	P. 32
<u>Chapitre II. Méthodologie</u>	P. 36
<u>2.1. Approche sémiotique</u>	P. 37
<u>2.2. Le langage visuel</u>	P. 40
<u>Chapitre III. Analyse</u>	P. 46
<u>3.1. Dryden</u>	P. 47
<u>3.2. L'invitation au voyage</u>	P. 50
<u>3.3. Christmas white house</u>	P. 53
<u>3.4. Action painting II</u>	P. 57
<u>Chapitre IV. Discussion</u>	P. 61
<u>4.1. Limites de l'étude</u>	P. 62
<u>4.2. Le kitsch plastique</u>	P. 64
<u>4.3. Le kitsch iconique</u>	P. 67

<u>4.4. Le kitsch interprétatif</u>	<u>P. 70</u>
<u>4.5. Le kitsch comme registre culturel de la postmodernité</u>	<u>P. 75</u>
<u>4.6. Le maniérisme kitsch</u>	<u>P. 79</u>
<u>Conclusion</u>	<u>P. 84</u>
<u>Références</u>	<u>P. 90</u>
<u>Appendices</u>	<u>P. 92</u>

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur de mémoire Yvon Laplante pour son enthousiasme et sa vigilance dans le cheminement de cette étude.

Je remercie les professeurs du département de loisir, culture et tourisme de l'UQTR pour leur ouverture d'esprit, plus particulièrement Michel de la Durantaye et Johanne Tremblay. Les professeurs du département des arts de l'UQTR : Jean-Paul Martel et Josette Trépanier. Les professeurs retraités qui m'ont guidés dans cette merveilleuse aventure de la création. : Graham Cantieni et Pierre Landry.

Je remercie les membres de ma famille pour leur soutien : Léo et Lize Bussière, Suzanne Bussière et Eric Minot, Louise Leclerc, Jean-Marie Levasseur.

Je dédie ce mémoire à ces amis qui, comme *La mauvaise herbe*, pour reprendre les mots de Brassens, « pousse en liberté dans les jardins mal fréquentés » : Julie Desaulniers, Pierre Dupont, Olivier Gamelin, François Martin et Geneviève Ouellet.

Introduction

L'artiste est certes le fils de son époque, mais malheur à lui s'il en est aussi son disciple, ou, qui plus est son favori. Puisse une divinité bienfaisante arracher à temps l'enfant au sein de sa mère, le nourrir du lait d'une époque meilleure et le faire, sous le ciel lointain de la Grèce, croître jusqu'à sa maturité. Puisse-t-il à l'âge d'homme réapparaître et faire figure d'étranger dans son siècle ; non pas pour l'enchanter de sa personne, mais, en se montrant terrible comme le fils d'Agamemnon, pour le purifier.

Friedrich Schiller,
Lettres sur l'éducation
esthétique de l'homme.

En sommes, à l'idole du Progrès répondit l'idole de la malédiction du progrès ; ce qui fit deux lieux communs.

Paul Valéry,
Regard sur le monde actuel.

Nous vivons selon plusieurs auteurs, dans une époque culturelle que l'on qualifie de postmoderne. Cette étude s'inscrit dans une exploration de cette époque qui nous est contemporaine. Elle ne cherche pas à rouvrir le débat sur l'existence ou non de la réalité culturelle de la postmodernité. Pas plus qu'elle ne s'aventure dans les querelles idéologiques de ce mouvement ; notamment celle de Habermas et de Lyotard. Ce mémoire en culture, loisir et tourisme se veut une étude sur la représentation des objets culturels dans la postmodernité. Nous tentons de définir ce que nous croyons être le registre culturel qui nous est contemporain, c'est-à-dire le kitsch. Ce mémoire s'inscrit dans une optique sociologique; le but de cette étude repose avant-tout sur une meilleure compréhension de la culture et de ses mécanismes de représentation à travers ses objets culturels. Même si les objets que nous étudions sont des œuvres d'art, nous utilisons avec parcimonie les références à l'histoire de l'art et à l'esthétique ; conservant ainsi en priorité une visée sociologique. Toutefois, il est essentiel de faire référence à ces disciplines car les objets d'études que nous abordons font partie dans un premier temps, de la sphère des objets culturels, mais aussi de celle plus restreinte des objets artistiques. Cette dernière classification ne se distingue que par sa hiérarchie posée par certains historiens et critiques d'art. Malgré l'apport

d'auteurs proposant une classification plus restreinte des objets apportés, le lecteur gardera à l'esprit que les œuvres d'art que nous analysons sont considérées sur le même pied d'égalité que tout autre objet d'étude qui serait le produit de la culture postmoderne. Ce mémoire est divisé en quatre parties : mise en contexte, méthodologie, analyse et discussion. Nous complétons cette étude avec l'habituelle liste de références, ainsi que les reproductions d'œuvres que nous analysons en appendice.

Dans la mise en contexte nous définissons les notions théoriques que nous comptons utiliser. Dans cette partie du travail, nous citons plusieurs auteurs de façon généreuse, ceux-ci proviennent de plusieurs disciplines. Dans un premier temps, nous définissons ce que nous entendons par « culture », son origine étymologique, ainsi que les deux conceptions les plus utilisées : universaliste et particulariste. Dans un deuxième temps, nous abordons les notions antérieures au kitsch comme registre culturel de la postmodernité, c'est-à-dire la modernité et l'avant-garde. Nous croyons que celles-ci sont indispensables pour la compréhension des autres notions principales. Nous tentons de définir leurs origines historiques et nous précisons l'ambiguïté du sens accordé à celles-ci. Dans un troisième temps nous définissons les notions-clé de notre mémoire, à savoir la postmodernité et le kitsch ; celles-ci sont définies par la genèse de leur avènement. Dans un quatrième temps, nous justifions le choix de nos objets d'étude qui sont portés sur quatre peintures de la collection permanente du Musée des Beaux-Arts de Montréal : *Dryden* de Serge Lemoyne, *L'invitation au voyage* de Edmund Alleyn, *Christmas white house* de Erró et *Action Painting II* de Mark Tansey. Ces artistes, dont nous apportons quelques compléments biographiques, sont considérés comme n'importe quel autre type de producteurs culturels. Ils sont tous d'origine occidentale, les deux premiers étant québécois, le second est d'origine islandaise et le dernier est de nationalité américaine. Cette précision trouve sa

cohérence envers la vision particulariste de la culture que nous adoptons tout au long de cette étude. Le fait de travailler avec des produits culturels inscrits dans une réalité occidentale et contemporaine assure une meilleure compréhension des différents référents encyclopédiques auxquels ces images font appel.

La méthodologie que nous utilisons dans l'analyse de notre mémoire se situe dans la discipline de la sémiotique percienne. Nous préférons cette approche pour son ouverture et son absence de hiérarchie, traitant tout type d'images sans jugement esthétique. La sémiotique s'intéresse au récit en tant que langage ayant ses mécanismes propres. Nous débutons ce chapitre par un bref historique de la sémiotique, ainsi qu'une précision sur sa différence avec la sémiologie, discipline parente que nous confondons quelquefois la première. Nous définissons ensuite notre cadre d'analyse qui trouve ses assises dans l'ouvrage de Catherine Saouter : *Le Langage visuel*. Ce cadre repose sur la triade de la plasticité, de l'iconicité et de l'interprétatif. Pour compléter ce cadre nous utilisons les notions de *fabula* et d'encyclopédie développées par Umberto Éco.

Dans l'analyse, chaque objet d'étude est appréhendé selon les trois plans de Saouter. Le plan plastique vise à cerner les indicateurs de couleurs et de clair-obscur. Le plan iconique cherche à identifier les indicateurs de temps et d'espace. Le plan interprétatif cerne les récurrences et les transformations observées dans les quatre peintures. Chaque interprétation des plans se place sous la gouverne de la notion d'encyclopédie, qui diffère d'un lecteur à l'autre. Nous tentons d'identifier le processus de cause à effet que pose la représentation de notre corpus.

Dans notre discussion, nous tentons d'avancer une argumentation qui tend à valider notre hypothèse de départ : le kitsch comme registre culturel de la postmodernité. Nous reprenons

chaque plan abordé lors de l'analyse afin d'apporter un regard transversal sur le kitsch aux niveaux plastique, iconique et interprétatif. Dans un effort de synthèse nous développons les résultats de notre étude en expliquant les différents mécanismes constituant le kitsch en tant que registre culturel de la postmodernité. Enfin, nous exposons les différentes lacunes de notre étude, notamment sur les limites d'une généralisation de ce mémoire. Une brève conclusion revient sur chacun des chapitres que nous abordons dans cette étude.

Chapitre I. Mise en contexte

1.1. Problématique générale

Ce mémoire a pour sujet la représentation des arts plastiques en tant qu'objets culturels dans la postmodernité. Il est entendu par « arts plastiques », toute œuvre d'art exprimées à travers les médiums de peinture, sculpture et d'estampe ; les arts appliqués sont exclus. Ce choix discriminant a été retenu selon une conception de l'objet d'art qui est inutile au sens empirique du terme : « un tableau est un objet sans importance. Il n'empêche pas des milliers d'êtres de souffrir de la faim, du froid, de la maladie ; de toutes les maladies » (Borduas, 1990. p. 255). Le tableau ne sert à rien, contrairement à une poterie par exemple, qui elle sert à quelque chose ; elle fait office de vaisselle. Les œuvres d'art sont d'un intérêt particulier pour étudier la représentation de la culture : une « discussion sur la culture est tenue de prendre pour point de départ le phénomène de l'art parce que les œuvres d'art sont les objets culturels par excellence » (Arendt, 1972. p. 271). Ici, la philosophe allemande considère l'œuvre d'art en tant qu'objet culturel. Considérer les arts plastiques comme objets culturels exige une définition de la culture.

1.2. Culture universelle et *volkgeist*

L'origine du mot culture vient du latin *cultura animi* (Arendt, 1972, p. 271) :

La culture, mot et concept, est d'origine romaine. Le mot « culture » dérive de *colere* – cultiver, demeurer, prendre soin, entretenir, préserver – et renvoie primitivement au commerce de l'homme avec la nature, au sens de culture et d'entretien de la nature en vue de la rendre propre à l'habitation humaine. {...} Il ne s'applique pas seulement à l'agriculture mais peut aussi désigner le « culte » des dieux, le soin donné à ce qui leur appartient en propre. Il semble que le premier à utiliser le mot pour les causes de l'esprit et de l'intelligence soit Cicéron. Il parle de *excolere animum*, de cultiver l'esprit, et de *cultura animi* au sens où nous parlons aujourd'hui encore d'un esprit cultivé, avec cette différence que nous avons oublié le contenu complètement métaphorique de cet usage. Car pour les Romains, le point essentiel fut toujours la connexion de la culture avec la nature.

Si la définition de la culture, au sens étymologique, a subi un glissement sémantique au cours des siècles, il importe ici de la définir dans sa conception appliquée aux sciences sociales. La culture se définit selon deux conceptions, l'une universaliste, l'autre relativiste. La première fut développée au 18^e siècle par les encyclopédistes français. Contrairement à la métaphore de Cicéron, qui la considère comme une « action » à l'image de l'agriculture, la culture est définie par les penseurs des Lumières comme un « état » (Cuhe, 2001, p. 9) :

Cet usage est consacré à la fin du siècle, par le dictionnaire de l'Académie (édition de 1798) qui stigmatise « un esprit naturel et sans culture », soulignant par cette expression l'opposition conceptuelle entre nature et culture. Cette opposition est fondamentale chez les penseurs des Lumières qui conçoivent la culture comme un caractère distinctif de l'espèce humaine. La culture, pour eux, est la somme des savoirs accumulés et transmis par l'humanité.

Rapidement cette notion sera associée à celle de civilisation : « Les deux mots appartiennent au même champ sémantique, ils reflètent les mêmes conceptions fondamentales. Parfois associées, elles ne sont pourtant pas tout à fait équivalentes. « Culture » évoque davantage les progrès individuels ; « civilisation » les progrès collectifs. (Cuhe, 2001, p. 9). La seconde conception est héritière de la pensée romantique allemande qui se développa en réaction à la domination intellectuelle française ; Gottfried Herder en est le principal fondateur. Le *volkgeist* (génie national) est un concept de culture relativiste. Selon l'auteur des *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* (Herder, 1991), chaque peuple possède sa culture particulière, et doit accomplir sa destinée à travers celle-ci. L'auteur brise, telle la métaphore de Cicéron, l'opposition conceptuelle entre nature et culture. Ces deux conceptions, universaliste et particulariste, continuent de s'affronter dans les sciences sociales. La conception relativiste de Herder sera privilégiée dans cette recherche, étant donné qu'elle s'intéresse à un espace et à un temps relatif : l'Occident et la postmodernité.

1.3. Modernité et avant-garde

Il est important de ne pas confondre les notions de moderne et de modernité. Moderne vient du latin *modernus*, qui signifie : récemment. L'adjectif s'emploie pour qualifier tout ce qui se rapporte au temps présent, qui bénéficie des progrès les plus récents. Moderne signifie également quelqu'un qui s'adapte à l'évolution des mœurs ; en cela, il est contemporain et s'oppose à ancien. En Histoire moderne on parle de la période qui va de la chute de Constantinople (1453) à la fin du XVIIIe siècle ; d'une façon générale de la Renaissance jusqu'aux Lumières. Lorsque nous parlons de modernité nous faisons référence au caractère propre de ce qui est moderne. La modernité est entendue historiquement comme « Les temps modernes » : période qui s'ouvre avec la révolution industrielle et qui prend fin autour de la Seconde Guerre mondiale. La modernité est en opposition à la postmodernité. L'ambiguïté des définitions modernes au sens de « Histoire moderne » et de modernité entendue comme « temps modernes » n'est pas facile à résoudre. Par contre, si nous définissons la modernité comme une attitude propre aux « temps modernes », nous pourrions en conclure que depuis la révolution industrielle notre caractéristique est d'être moderne, du moins au niveau sociohistorique. La spécificité de notre histoire contemporaine serait donc de s'adapter à l'évolution des mœurs. Le paradoxe est qu'être moderne s'oppose à ancien, à tradition. Ainsi, depuis la révolution industrielle, la tradition serait donc de s'opposer à la tradition. Antoine Compagnon dans son préambule de « Les cinq paradoxes de la modernité » décrit bien cette contradiction :

Le bourgeois ne se laisse plus épater {...} La modernité est devenue à ses yeux une tradition. Seul le déconcerte encore un peu que la tradition se fasse aujourd'hui passer pour le comble de la modernité. {...} On a longtemps opposé ce qui est traditionnel et ce qui est moderne, sans même parler de modernité ni de modernisme : serait moderne ce qui rompt avec la tradition, et serait traditionnel ce qui résiste à la modernisation. Selon l'étymologie, la tradition est la transmission d'un modèle ou d'une croyance, d'une génération à la suivante {...} Parler de tradition moderne serait donc une absurdité, car cette tradition serait faite de ruptures. (Compagnon, 1990, p. 17)

Historiquement, c'est vers la fin du 18^e siècle que débutent les bouleversements sociohistoriques qui faciliteront l'avènement de la modernité. En cette fin de siècle, les bases politiques européennes sont ébranlées. L'Angleterre voit l'intégrité de son empire colonial ébranlée par la sécession de colonies, qui deviendront les États-Unis. En France, la société féodale, avec ses privilèges et ses abus, sera bientôt renversée par la révolution de 1789. Si l'Allemagne, sous l'égide de la Prusse et de Frédéric II, est conservatrice aux niveaux politique et social, c'est dans les arts et plus particulièrement dans la littérature, que se forgera la véritable révolution. L'Europe artistique et littéraire est alors sous l'influence française, elle-même influée par le classicisme, qui puise ses sujets dans l'Antiquité gréco-latine. En philosophie, les Encyclopédistes triomphent dans les milieux intellectuels ; en Allemagne se développe son pendant qu'on nommera « *Aufklärung* ». Au triomphe de la raison méditerranéenne va s'élever le sentiment et la passion nordique. Vers 1776 éclate le mouvement « *sturm und drang* », tiré du nom d'une pièce de théâtre de Klinger. Ce mouvement, où se regroupent Schiller, Goethe, Herder et d'autres moins connus, a pour aspiration de développer une littérature nationale affranchie de la tutelle française. Ces auteurs se tourneront vers le folklore et le Moyen Âge ; à la raison universalisante des Lumières, synonyme de civilisation, ils proposeront le « *volkgeist* », le génie culturel de chaque peuple. Le débat culture - civilisation est engagé :

Ces intellectuels, souvent issus du milieu universitaire, reprochent aux princes qui gouvernent les différents États allemands de délaisser les arts et la littérature et de consacrer le plus clair de leur temps au cérémonial de cour, tant ils s'appliquent à imiter les manières « civilisées » de la cour de France. Deux mots vont leur permettre de définir cette opposition des deux systèmes de valeurs : tout ce qui relève de l'authentique et qui contribue à l'enrichissement intellectuel et spirituel sera considéré comme relevant de la culture ; au contraire, ce qui n'est qu'apparence brillante, légèreté, raffinement de surface, appartient à la civilisation. (Cuhe 2001, p. 11)

Le *sturm und drang* effectue une véritable révolution, en s'inspirant de son passé pour le dépasser, tout en conservant sa nature symbolique. Nous citerons en exemple le *Faust* de Goethe,

inspiré d'un conte médiéval. Goethe « modernise » Faust, il le rend présent par son mal de vivre, son « spleen » (en ce sens il est précurseur de Baudelaire) ; et le fait homme de son temps. Le *sturm und drang* fut l'élément catalyseur du Romantisme qui secoua l'Europe, et qui, partant d'Allemagne s'étendit non seulement chez les autres pays nordiques, mais aussi dans les contrées latines. Elie Faure, historien d'art, décrit l'effervescence de l'époque :

Quand s'ouvre le XIXe siècle, deux forces maintiennent le monde : la pensée allemande, la Révolution française. Hors de là, Allemagne politique, Russie, Angleterre, Italie, Espagne, tout est confusion, irrésolution, intérêt sordide, balbutiement, stagnation ou demi-sommeil. Et, dans la France même, l'action est trop puissante pour que l'esprit se fasse jour. La voix de Lamarck étouffée, il n'est en Occident, qu'une pensée, celle de Kant, un verbe, celui de Goethe, un cri, celui de Beethoven. (Faure, 1965, p. 21)

Si l'Allemagne donne le ton en art au Romantisme, c'est avec la France et sa Révolution, mais c'est surtout avec Bonaparte, qui deviendra bientôt Napoléon, que le Romantisme prendra une teinte culturelle. Faure signale que le premier consul, devenu empereur est : « Romantique par sa culture première, son amour pour Rousseau, pour Goethe, pour les poèmes ossianiques » (Faure, 1965, p. 22). Il est l'enfant de son époque, d'une culture donnée par les artistes. Le jeune Bonaparte déplore les excès de la Révolution, sans chercher à revenir au féodalisme ; il cherche une troisième voie. De même en Allemagne, Goethe, par son approche médiévale et germanique, prend conscience du caractère intemporel de la culture classique lors de son séjour en Italie. Lui aussi essaie de trouver une troisième voie, celle de la synthèse méditerranéenne – nordique. Il importe ici de signaler la différence primordiale entre le Romantisme primat de la modernité, et sa rupture esthétique envers, notamment, le Baroque. Guy Scarpetta voit dans notre époque une résurgence du Baroque. Il compare les deux attitudes : « Du côté du Romantisme : primat de l'intériorité, de l'authenticité expressive, de la psychologie. Du côté du Baroque : affirmation de la surface, du simulacre (ou de la ruse), de la stratégie » (Scarpetta, 1988, p. 23). Ce qu'il faut comprendre, c'est que la démarche romantique puise, il est certain, dans le passé occidental, ainsi que dans les cultures étrangères comme l'Orient par exemple. Cependant, elle ne verse en aucun

cas dans l'ornementation et est consciente des symboles qu'elle emprunte. Ici, rien n'est artifice. Eugène Delacroix, dans *La mort de Sardanapale*, raconte l'épisode dramatique de la mort du souverain perse Sardanapale, dont la capitale est assiégée sans aucun espoir de délivrance et qui décide de se suicider en compagnie de ses esclaves et de ses favorites. La calme résolution du tyran, qui semble admirer la scène en spectateur, s'oppose à la violence des tueries décrites dans le tableau. Le génie de Delacroix est de transposer la valeur symbolique de l'épisode, qui n'est ni occidental, ni contemporain, pour en recréer un nouveau qui est bien de son temps. La force de Delacroix et des romantiques est de recréer sur des bases anciennes de nouveaux symboles. Que l'on pense seulement à l'œuvre *La liberté guidant le peuple* : la Victoire traditionnellement représentée par une femme chez les Grecs, est cette fois associée à la liberté sous l'apparence d'une parisienne (qui deviendra Marianne) prenant part au combat contre la tyrannie, debout sur les barricades. Mais cette femme est faite de chair ; elle transpire au milieu des cadavres en décomposition qui donnent pratiquement l'odeur de putréfaction au spectateur. Rien à voir avec l'artifice baroque, qui trompe le spectateur sur la « nature des choses ». « La beauté est une chose terrible » dira plus tard Arthur Rimbaud. Terrible en effet fut le choc causé par Delacroix en France, car non seulement il refuse l'artifice dans ses sujets, mais qui plus est, il le condamne aussi par sa facture agressive, où volent les coups de pinceaux chargés d'alizarine et d'ombre brûlée ; le rouge sang se mêle à la saleté brune et à la poussière des champs de bataille. Le grand peintre fut boudé par son époque. Dans sa quête intérieure, Delacroix cherchait « la cause » et non « l'effet » ; bien peu de ses contemporains le comprirent. Un jeune poète, cependant, le comprit : il s'agit de Charles Baudelaire. En 1859 il écrivait :

Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible. Dans ce double caractère, nous trouvons disons-le en passant les deux signes qui marquent les plus solides génies, génies extrêmes qui ne sont guère faits pour plaire aux âmes timorées, faciles à satisfaire, et qui trouvent une nourriture suffisante dans les œuvres lâches et

molles, imparfaites. Une passion immense, doublée d'une volonté formidable, tel était l'homme. (Baudelaire, 1992, p. 406)

Baudelaire comprenait fort bien l'écart entre le génie artistique et sa fracture avec le goût populaire. La révolution romantique et l'émancipation sociale de l'artiste, qui n'était plus dépendant depuis la Révolution du clergé ou de la monarchie, lui permirent à celui-ci de faire valoir son individualité propre. Le génie se distinguera dorénavant dans celui qui anticipe la culture future : le mythe de l'avant-garde était né.

Dans cette partie du travail, nous passerons en revue les différentes révolutions picturales, qui développeront la genèse de l'avant-garde. Nous avons précisé que la modernité s'installait avec la révolution romantique. À partir de ce moment, l'école romantique fut rapidement récupérée par l'enseignement académique ; on essaie de trouver une recette, voir une méthodologie du Romantisme. Cette tentative est évidemment une absurdité, car le Romantisme, nous l'avons vu, est caractérisé par la spontanéité, de même que par le génie individuel. Comment faire pour enseigner la spontanéité ? Si l'approche « romantique » se définit par l'introspection de l'artiste, peut-on la généraliser à un groupe ? L'académie après avoir digéré la révolution romantique, commet la même erreur qu'elle a commise par le passé avec le classicisme : Elle récupère seulement ce qui est en surface, elle cherche « l'effet » et non « la cause ». Raphaël, n'a rien à voir avec les académiciens du temps de David, qui copiaient servilement les « méthodes de dessin de Raphaël ». En se consacrant à l'effet, l'académie obtient un simulacre, au même titre qu'une reproduction mécanisée, qui ne sera jamais l'équivalent du produit original. Cette approche de l'art est donc assez curieuse. Imaginons un scientifique contemporain qui, par exemple, tenterait de redécouvrir la pénicilline ! Cela n'aurait aucun sens. La raison à tout cela est que l'artiste, qui n'est plus inféodé au clergé, à la noblesse, se devait de trouver un gagne-

pain. Les bourgeois émancipés depuis la Révolution française, deviennent également les nouveaux acheteurs. D'une attitude plutôt conservatrice, la bourgeoisie mime ses goûts sur les chefs-d'œuvre du Louvre ; elle imite les manières « civilisées » de l'aristocratie. Comme ces chefs-d'œuvre étaient « inaccessibles », en tant que biens privés, la bourgeoisie cherchera des succédanés (de nos jours, nous avons des reproductions laminées ayant la même fonction) qui la feront croire « cultivée ». Hannah Arendt décrit ce phénomène sous l'appellation de philistin cultivé, pour qui « la culture a acquis une valeur de snobisme et où c'est devenu une affaire de position sociale que d'être assez éduqué pour apprécier la culture » (Arendt, 1972, p. 254). Le romantisme subira le même effet ; la passion tombera dans le sentimentalisme mièvre, l'enthousiasme culturel oriental dans un exotisme ridicule. Par exemple, après quelques voyages au Maghreb, des collectionneurs, tout bouffis de leur « connaissance orientale » se mirent à rechercher des œuvres « orientalistes », qui étaient en réalité des croûtes réalisées par des académiciens qui s'efforçaient de recréer l'effet de peinture telle *Les demoiselles d'Alger* de Delacroix. C'est ce qui explique sans doute pourquoi Delacroix vers la fin de sa vie, fut dégoûté de l'appellation « romantique ».

Devant les excès de l'orientalisme et du sentimentalisme académique, une révolution s'opérait tranquillement chez de jeunes artistes qui ne roulaient pas dans les salons officiels. De fait Gustave Courbet exposera en privé (1855), une série de toiles qu'il qualifie de « réalisme » Gombrich résume ainsi la démarche de l'artiste :

Courbet ne reconnaissait pour maître que la seule nature. [...] Il ne visait pas à l'élégance, mais à la vérité. Il s'est représenté lui-même marchant dans la campagne, son attirail de peintre sur le dos, salué avec déférence par Bruyas, son client et son ami, et il a intitulé le tableau : « Bonjour, Monsieur Courbet ». Aux yeux d'un amateur de « grandes machines » académiques, un tel tableau devait paraître tout à fait enfantin. Pas trace ici d'attitudes élégantes, de recherches de contour ou de couleur. Une composition aussi dépourvue d'artifices ferait trouver de la préciosité dans le « Glaneuses de Millet » (Gombrich, 1967, p.228).

Mais la plus grande révolution artistique fut accomplie par Édouard Manet, père des impressionnistes. Manet révolutionne la technique de la peinture par son refus des sauces brunes académiques. Il importe ici de faire une petite digression sur la méthode académique telle qu'enseignée aux Beaux-arts en Europe vers la fin du 19^e siècle. En premier lieu, la construction du dessin était basée sur le clair-obscur ; pour en accentuer l'effet, on habituaient les élèves à travailler sur des moulages en plâtre de statues gréco-latines sous un éclairage contrasté. Par ces exercices, l'élève passait ensuite au modèle ; dans l'atelier, où il appliquait les mêmes principes. Il débutait par un dessin qui dépassait de loin le stade du croquis, pour ensuite le peindre en noir et blanc, renforçant ainsi le clair-obscur plus facilement perceptible. Ensuite, il glaçait la peinture avec des couleurs fortement diluées à l'huile de lin, en prenant soin de lécher sa facture pour ne pas laisser transparaître aucun coup de pinceau. Enfin, il rajoutait en dernier lieu « *l'impasto* », le blanc pur, pour signaler les endroits les plus lumineux. C'était la recette appliquée depuis David. Les romantiques briseront plus ou moins cette technique avec des coups de brosse violents, qui donnaient une facture personnelle à l'œuvre. Ils resteront cependant fidèles au travail de clair-obscur d'atelier. Le choc que provoqua Manet fut de briser les règles du clair-obscur en travaillant en plein air, là où les jeux de lumières sont tout à fait différents :

Le soleil provoque, [...] des oppositions violentes. Sortis de l'atmosphère artificielle de l'atelier, les objets ne présentent pas un relief aussi accusé et n'ont généralement rien d'un moulage antique. Les parties éclairées sont plus lumineuses qu'à l'atelier et les ombres ne sont pas uniformément grise ou noires, car la lumière reflétée par les objets environnants, affecte la couleur de ce qui est dans l'ombre. Si nous n'en croyons que nos yeux, au lieu de nous fier à des idées préconçues sur l'aspect que doivent présenter les choses suivant les lois académiques, nous ferons les découvertes les plus passionnantes. (Gombrich, 1967, p .234).

Qualifié de bâclé, le travail de Manet et de quelques-autres subissent les foudres de la critique. En 1863, le nombre d'artistes refusés au Salon officiel, est tel, que devant leurs protestations, Napoléon III leur permit d'organiser une exposition parallèle, que l'on nomma le « Salon des

Refusés » : « cet épisode marque le début d'une bataille qui devait faire rage pendant plus de trente ans. » (Gombrich, 1967, p.236) Si la technique de Manet fut considérée boiteuse par ses pairs de l'académie, le peintre fit scandale par le sujet même de son tableau *Le déjeuner sur l'herbe* ; Antoine Compagnon donne son avis sur cette esclandre :

Pourquoi ces tableaux rencontrèrent-ils une telle hostilité? Leurs sujets furent perçus comme des provocations. Dans chacun d'eux, on vit la glorification d'une prostituée, ou d'un modèle d'atelier, type féminin auquel est associé une réputation de légèreté, comme si la peinture se moquait de la peinture en exposant ses conventions ! *Le déjeuner sur l'herbe* avait l'air d'une blague : deux femmes nues et deux hommes en habit piqueniquant dans un parc. Même si ce n'était pas l'intention de Manet, le tableau, comme beaucoup d'œuvres modernes, fut ainsi reçu. Un nu dans un décor de la vie moderne, une scène réaliste, sans aucun prétexte allégorique, sans aucun sens préalable : c'est cela qui déconcerta le public. (Compagnon, 1990, p. 40)

Manet ouvrira la voie à l'Impressionnisme qui dans son aboutissement donnera à l'Occident les quatre grands noms qui influencèrent le plus l'art du 20^e siècle : Cézanne, Gauguin, Seurat et Van Gogh. Les successions de « ismes » débutèrent alors. L'avant-garde s'installa comme registre culturel de la modernité. Compagnon souligne que le terme « avant-garde » est une métaphorisation du 19^e siècle : « Ce terme est militaire au sens propre, désignant la partie d'une armée qui marche en avant du corps principal, en avant du gros des troupes. Il devint politique et ensuite esthétique » (Compagnon, 1990, p. 49). Si avec le recul, les premières « avant-gardes » n'avaient guère conscience de l'être, leurs successeurs au 20^e siècle en furent conscients. Ce phénomène trouvera son aboutissement dans l'expressionnisme abstrait, mieux connu sous le nom d'école de New York.

En 1929, lors du krach boursier, les États-Unis traversent une crise économique sans précédent, de nombreux investisseurs et hommes d'affaires sont ruinés, le chômage et l'inflation sont à la hausse. Le gouvernement démocrate de Roosevelt dans le cadre de son « new deal » décide de créer autant d'emplois qu'il faut pour remédier à la situation critique des chômeurs. Les artistes,

qui éprouvent eux aussi des difficultés économiques, seront aidés par l'administration Roosevelt. En 1933 est fondé le *Public Works of Art Project* et, en 1935, le *Federal Art Project* dirigé par le *Work Progress Administration*. Le WPA fut un tremplin qui développera une communauté artistique durable, surtout dans la ville New York. Ce projet gouvernemental, qui subventionnait les artistes pour peindre, permit à plusieurs de soulager leurs difficultés économiques tout en leur laissant une liberté artistique. L'un des participants, De Kooning donne son point de vue :

Je devais produire un tableau toutes les six semaines. Il y avait ceux qui s'occupaient des peintures murales et ceux qui travaillaient au chevalet. On ne me disait pas ce que je devais faire, j'étais complètement libre. Nous avions des problèmes d'argent, mais à l'époque tout le monde en avait. Des gens comme Stuart Davis, Arshile Gorky se repassaient du travail. C'était une période formidable, au beau milieu de la Dépression. Beaucoup de bonnes choses sont sorties du WPA. Cela faisait notre affaire. (De Kooning, 1992, p. 163)

Entre 1936 et 1939, de nombreuses expositions de l'avant-garde européenne ont lieu aux États-Unis. Les artistes américains influencés par le surréalisme et les variantes géométriques du cubisme, rejetèrent le régionalisme et le réalisme social. L'abstraction américaine, est à cette époque encore mal connue et peu acceptée. En 1936 est formé le groupe *American Abstract Artist*, (*AAA*) qui rejetait l'impressionnisme, l'expressionnisme ainsi que le surréalisme. L'*AAA* inclinait vers un art purement structural influencé par Mondrian et le néo-plasticisme. Cependant, aucun des futurs tenants de l'expressionnisme abstrait n'a appartenu à l'*AAA*, tous leur reprochaient son étroitesse d'esprit. En réaction à l'*AAA*, se formèrent des groupes artistiques divers, notamment, *The Ten* créé par Rothko et Gotlieb, qui s'efforçaient « de concilier le sens social avec l'héritage abstrait et expressionniste afin de sauver l'art respectivement de la propagande et du formalisme. » (Sandler, 1991, p. 157). Un autre groupe fut formé autour de Hoffman, qui est considéré comme le professeur d'art moderne le plus importants de États-unis. Hoffman, qui s'établit en Amérique dès 1930 influencera de nombreux expressionnistes abstraits, mais aussi des critiques tels Clément Greenberg et Harold Rosenberg. Chapeauté par l'activisme

de plusieurs musées américains, l'influence de Hoffman permit aux artistes new-yorkais d'être les mieux informés du monde. Mais le principal facteur, qui permit l'éclosion d'une avant-garde américaine fut le rôle joué par la Bibliothèque de l'Université de New York. En effet, elle abrita entre 1927 et 1943 le *Museum of Living Art* d'Albert Gallatin. Par le biais de cette collection, les artistes et le public américains se familiarisèrent avec les cubistes (Picasso, Braque, Léger, Gris), ainsi qu'avec des néoplasticiens et des constructivistes (Mondrian, Vantongerloo, Van Doesburg, Naum Gabo et Lissitsky). Traditionnellement la peinture américaine a toujours été considérée comme une simple annexe des courants européens, Paris, Berlin, Londres et Vienne étaient à ce moment considérées comme des capitales artistiques.

Dans les années qui ont précédé le début de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux artistes et intellectuels fuyant le nazisme, vont s'établir vers les derniers bastions de liberté que sont Paris et Londres. Entre 1939 et 1940 lorsque Hitler débute le conflit par la « guerre éclair », envahissant tour à tour la Pologne, le Danemark et la Norvège, les politiques artistiques nazies sont appliquées dans les pays occupés. Contre toute attente après l'accalmie de la « drôle de guerre », Hitler, par une percée foudroyante à l'ouest en violant les neutralités belge et hollandaise, abat la France. Paris capitale artistique est occupée. Devant ce fait d'arme et la situation peu reluisante de l'Angleterre qui fera bientôt l'objet de bombardements massifs, plusieurs artistes choisissent les États-Unis comme terre d'exil. La crème de l'avant-garde parisienne s'établit donc à New York, entre autres : André Breton, Chagall, Dali, Ernst, Léger, Lipchitz, Masson, Matta, Mondrian, Ozenfant, Seligmann, Tanguy, Tchelitchev et Ossip Zadkine. Le contexte social américain suivant la dépression, additionné de la présence d'une bonne partie de l'avant-garde européenne en Amérique créait une atmosphère idéale à l'émergence de nouveaux mouvements. L'expressionnisme abstrait naissait, premier mouvement d'avant-garde typiquement américain,

donnant ainsi à New York son rôle de capitale artistique. Comme l'écrivait Clément Greenberg :
« New York avait rattrapé Paris – Paris ne s'étant pas rattrapé lui-même – et un groupe d'artistes américains relativement obscurs possédait déjà la plus ample culture picturale de son temps. »

L'expressionnisme abstrait se divise en deux courants : *l'Action painting* et le *Color-field*. Ces mouvements se veulent en quelque sorte la fusion des courants abstraits et expressionnistes. La révolution de ce mouvement fut principalement le refus de l'héritage pictural européen. La question du format et celle du hors-tableau amenèrent ces artistes à remettre en cause le tableau de chevalet comme médium traditionnel. D'un point de vue philosophique, ils voulurent donner à leurs œuvres un caractère spirituel, voire théologique. En effet, en 1947, Barnett Newman écrivait :

La forme d'expression primordiale de l'homme... a été un cri d'indignation créateur... de terreur et de colère devant sa condition tragique, son éveil à la conscience et sa propre impuissance en face du vide... Le premier discours de l'homme s'est adressé à l'inconnaissable. (Newman, 1990, p. 158)

Retenons qu'à partir de ce moment, l'abstraction fut réintégrée dans la société. Étrangement, cette peinture se mit à ressembler à l'Amérique, par son format, son découpage, sa lumière ; Motherwell voit le tableau *Boogie-woggie* de Mondrian comme précurseur :

La ville moderne, précise, rectangulaire et aussi bien d'aplomb vue par-dessus que par dessous ou de côté ; lumières vives et vie stérilisée ; Broadway, blancs et noirs ; et le *boogie-woggie*, la musique souterraine de ceux qui sont tout à la fois résignés et rebelles, des trahis... Mondrian a quitté son paradis blanc pour rejoindre le monde. (Watson, 1939, p. 15)

L'intégration de ces artistes à la vie américaine développa une critique abondante (essais, magazines, etc.) qui facilita sa diffusion tant aux États-Unis qu'ailleurs sur la planète. *L'action painting* est caractérisé par un engagement total du peintre, la volonté d'un corps à corps avec la peinture. C'est pour cette raison que plusieurs artistes abandonnèrent le chevalet traditionnel pour travailler au sol, pour faire partie davantage du tableau. Pollock qui en 1947 réalise ses premiers

drippings se justifie ici : « Je travaille au sol puisque ainsi je peux marcher autour, travailler des quatre cotés à la fois et être littéralement dans le tableau. » (Pollock, *My painting, Possibilities I*, no 1, hiver 1947-1948, p. 79) La fabrication du tableau se joue sur des surfaces unifiées et déhiérarchisées c'est ce que l'on a appelé le « *all over* ». Le critique américain Clément Greenberg définit bien cette notion tant d'un point de vue physique que métaphysique, dans *The Crisis of the Easel Picture*, il s'exprime ainsi :

The « all-over » may answer the feeling that all hierarchical distinctions have been, literally, exhausted and invalidated; that no area or order of experience is intrinsically superior, on any final scale of values, to any other area or order of experience. It may express a monist naturalism for which there are neither first nor last things, and which recognizes as the only ultimate distinction that between the immediate and the unimmediate (Greenberg, 1961, p. 157)

Le but principal étant la présentation d'un acte de peindre et non la représentation picturale d'un sujet quelconque, le résultat final donnant en ce sens une sorte de photographie de l'acte même. Ce type de peinture se voulait critique et réflexif sur lui-même ; le geste *painterly* (pictural) pour ces artistes semblait plus authentique et plus immédiat. Pour ne pas enfreindre cette volonté de geste, ces artistes se sont pris d'engouement pour le grand format. Cette question découle d'une préoccupation formaliste mais surtout philosophique, Robert Motherwell donne son avis :

Le grand format, d'un seul coup, a détruit la tendance française vieille d'un siècle visant à domestiquer la peinture moderne à la rendre intime. Nous avons remplacé la fille nue et la porte vitrée par un Stonehedge moderne, par le sens du sublime et du tragique... Un des grands emblèmes (de l'expressionnisme abstrait) devrait être la brosse du peintre en bâtiment, employée pour une vision grandiose, dominée par une appréciation éthique qui vouerait l'habituel pinceau du peintre à quelque chose de mesquin. (Sandler, 1990, p. 156)

Chez plusieurs artistes qui travaillant l'« *action painting* », nous retrouvons des préoccupations d'ordre métaphysique et existentiel. Si l'on prend par exemple, Pollock et l'intérêt qu'il portait aux arts à contenu mythique et aux fresquistes mexicains, qui utilisaient souvent des sujets spirituels (scènes rituelles des Indiens etc.) Il fut fasciné aussi par Picasso et le surréalisme, notamment par le biais de la revue surréaliste le *Minotaure* dans laquelle il découvrit les

esquisses préparatoires de *Guernica*. On a retrouvé dans ses carnets de croquis de nombreuses copies de maîtres à caractère religieux (Le Greco, Rembrandt, Rubens etc.). Cette influence exprime un questionnement existentiel, comme l'a constaté Irving Sandler : « l'atmosphère des *drippings* de Pollock participe à deux états affectifs contradictoires : « l'extase et l'anxiété » ajoutant : « Bien que la plupart du temps ce soit la première qui l'emporte. » (Sandler, 1991, p. 157). À son tour, De Kooning n'est pas en reste puisqu'il affirme à propos de la peinture que :

La recette pour réussir un parfait tableau ne m'a jamais intéressé... Je ne travaillais pas dans l'idée de la perfection, mais pour voir jusqu'où on peut aller – sans avoir vraiment l'intention d'y aller. Avec angoisse et une vocation pour la peur, peut-être, ou pour l'extase. (De Kooning, 1992, p. 17)

Le *color-field* est l'autre courant principal de l'expressionnisme abstrait. Les principaux représentants sont : Rothko, Still et Newman. Ces artistes vont substituer le primat du geste et de la pulsion, à un arrière-plan philosophique et spirituel. La caractéristique formelle de cette peinture est le traitement de la surface comme un champ de couleurs, pour déboucher sur quelque chose d'unifié. Ils désiraient aussi se centrer sur les potentialités expressives de la couleur, chaque zone de couleurs devait contenir la même intensité chromatique ; encore une fois, il y a déhiérarchisation. Mais, au-delà des problèmes formels, ces peintres avaient l'ambition de créer un art abstrait qui visait la transcendance. Il est intéressant de remarquer que la plupart de ces artistes (précédant les années 40) ont peint des tableaux d'inspiration primitive et mythique pour ensuite se tourner vers une forme plus « pure ». Mark Rothko qui dans les années 1940 lit *La naissance de la tragédie* de Nietzsche veut revenir à l'esprit barbare, il raconte sa conversion :

Le travail dont la progression implique de voyager dans le temps, ira... dans le sens de l'élimination de tout obstacle entre lui et l'idée, et entre l'idée et l'observateur. En fait d'obstacle, je cite (entre autres) la mémoire, l'histoire ou la géométrie qui sont des marécages de généralisation dont on tire des parodies d'idées. (Sandler, 1990, p. 150)

Mais l'artiste qui peut-être ira le plus loin dans ce sens est Clyfford Still. Nous retrouvons chez lui la même dimension théologique que Rothko. Lui aussi fut influencé par Nietzsche, mais

surtout par William Blake, le poète et peintre mystique. Comme plusieurs, il combattit l'héritage pictural européen. Pour lui, le passé représentait le dogme, l'autorité, la célébration de la mort dans une formule au sens nietzschéen, il s'explique ainsi :

Où que nous puissions regarder durant les années 20, du côté des anciennes cultures ou de celui de nos propres mythes scientifiques, esthétiques et sociaux, nous avons manifestement trouvé peu de réponses valables concernant l'intuition ou l'imagination. Ceux qui se sont tournés vers l'Ancien Continent pour y chercher des moyens d'accroître, ici dans un pays plus neuf, les autorités, n'ont pas dissipé le brouillard ; ils l'ont encore épaissi... Mais comble de l'ironie, l'Armory Show de 1913 a déversé sur nous les conclusions truquées et stériles de la décadence européenne... Pour ma part j'ai refusé d'accepter ces ultimatums. Ajouter à son corps de référence ou de « sensibilité » serait de ma part un suicide intellectuel. (Sandler, 1990, p. 158)

Still et plusieurs autres combattront le cubisme de même que le géométrisme du Bauhaus qui était à leurs yeux la représentation d'une idéologie mécaniste qui débouchait inévitablement vers une objectivation de la conscience.

Un autre aspect qui caractérise le mouvement du *color-field* est l'abondante littérature qui en découla. Mis à part les nombreux critiques comme Greenberg et Sandler, les peintres eux aussi se mirent à théoriser leurs propres œuvres. Le meilleur exemple est celui de Barnett Newmann, celui qui a peut-être poussé le *color-field* le plus loin. Pendant cinq ans, il cessa complètement ses activités de peindre pour se consacrer uniquement à la théorie. Il était convaincu qu'il devait d'abord analyser le passé et réinterpréter l'histoire de l'art. Newman a voulu s'affranchir plus que nul autre expressionniste abstrait de la tutelle européenne, c'est pourquoi il se consacra à de nombreux écrits pour justifier sa position. Il écrivit que sa peinture n'était ni :

Le découpage ni l'aménagement de l'espace, ni la construction, ni la destruction fauviste ; ni la ligne droite, étroite et pure ; ni la ligne torturée, déformée, humiliante ; ni l'œil exercé – tout dans le doigté ; ni l'œil hagard du rêve – tout dans le clin d'œil. (Newman, 1990, p. 108)

Malgré leurs différences, le *color-field* et l'*action painting* se rejoignent sur plusieurs plans.

D'un point de vue philosophique, ils recherchent tous deux une réintroduction de la

métaphysique au sein de leur art. *L'action painting* adopte une conception du monde dynamique, représentant les pulsions vitales, tandis que le *color-field* adopte une approche statique de contemplation, voire d'illumination. Au point formel, le grand format domine, c'est « *l'American scale* » : représentation symbolique des gigantesques buildings et des paysages désertiques de l'ouest américain. Enfin, le « *all-over* » venait de rompre les derniers liens avec la limite du champ, imposée depuis Kandinsky et l'abstraction européenne du début du siècle.

1.4. Postmodernité et kitsch

La problématique de cette recherche s'intéresse à la représentation des « arts plastiques » définis comme « objets culturels » dans l'Occident postmoderne. La définition communément reçue sur la postmodernité est : « Qui rejette le modernisme dans les arts plastiques et se caractérise par l'éclectisme, le kitsch ou le dépassement par la technique etc. Architecture postmoderne. » Étymologiquement, la postmodernité serait le caractère propre au postmoderne, mot qui vient de l'anglais : *post-modern*. Elle se définit comme étant « après » la modernité. Dans le cadre de ce mémoire la notion de postmodernité sera entendue comme « la période historique dans laquelle les sociétés occidentales évoluent depuis une trentaine d'années ; elle a donc une signification historique-temporelle comme celle des termes « Moyen Âge », « Renaissance » et « Modernité » » (Boisvert, 1995, p. 11).

La postmodernité serait une réaction à la faillite de la modernité en Occident. Celle-ci étant au centre de notre mémoire, elle exige de faire son historique pour mieux la définir. C'est d'abord dans les arts appliqués que s'est développée la notion de postmodernité. Selon Boisvert, l'un des premiers « signes concrets de l'avènement de la réalité postmoderne a été l'essoufflement du

modernisme artistique. L'avant-garde artistique semble [...] avoir perdu son mordant provocateur et son ardeur révolutionnaire. » (Boisvert, 1995, p. 28) Le premier domaine touché par ce phénomène est l'architecture qui « veut rompre avec le style fonctionnel international ; elle revendique le droit à l'éclectisme, au localisme et à la réminiscence ; elle se réclame d'un syncrétisme tolérant contre le purisme géométrique. » (Compagnon, 1990, p. 147) En 1959 éclate une querelle chez les architectes à propos de la construction de la *Torre Velasca* à Milan, conception de Belgiojoso, Peressuti et Ernesto Rogers. L'éclectisme de cette gigantesque tour détonne dans l'environnement milanais. De plus, la tour en question enfreint tous les dogmes de l'architecture moderne. Heinrich Klotz compare cette controverse à celle des académiciens français du 17^e siècle, qui opposait les Anciens et les Modernes, d'où l'étrange paradoxe que les Modernes, se retrouvent dans le rôle des Anciens. Il peut être difficile à concevoir pour le spectateur d'aujourd'hui le choc que provoqua cette construction :

The Torre Velasca, which violated the modest European standards of permissible building size and at the same time seemed to deride skyscraper as the ideal prototype of modern architecture. This absurdity stands like medieval defensive tower made hospitable by copious fenestration and blown up to a giant size in the midst of the old city of Milan. Nothing was left of the elegance [...] As if to mock this elegance, the upper residential part hangs like a paunch over the lower stories, protruding so far that the main supports of the facade just out like the step brackets of a medieval fortification, or like those of the Palazzo Vecchio in Florence. A hipped roof with chimney-like additions sits atop the tower like a Victorian nightcap. (Klotz, 1988, p. 99)

Ernesto Rogers, qui anticipe les attaques des Modernes l'accusant d'un retour au passé, indique qu'il ne cherche pas une imitation des formes du passé, mais plutôt une construction vivante en osmose avec celui-ci. En bref, une sorte d'intemporalité qui déboucherait sur une synthèse de la tradition et du modernisme. Toujours en 1959, Aldo van Eck, autre architecte « hérétique », développe un projet d'appartements dans la municipalité de Zwolle aux Pays-Bas qui est inspiré de l'architecture du 17^e siècle. Klotz, parle ici d'historicisme et d'éclectisme. Il répétera l'expérience avec un orphelinat à Amsterdam, influencé cette fois-ci par des éléments exotiques.

On parle « d'architecture anthropologique ». On dénotera ici l'un des aspects du postmodernisme au niveau culturel ; celui d'emprunter des constructions, symboles et signes à différentes cultures. La culpabilité du modèle européen au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans une période de décolonisation de l'Afrique, semble ici évidente.

At 1959 [...] the dutch anthropologist Hermann Haan gave a report on an African village. His main interest lay in pointing out, in Aldo van Eyck sense, the primary fact of life. (What Van Eyck [...] accentuated later, in the introduction to his work on the African tribe of the Dogon [...] it cannot have been so very different in [...] Ur five thousand years ago : The same laboriously fashioned bricks of sandy mud. [...] we might better come to understand through the study of a primitive culture what in our civilization has remained fundamentally the same. Van Eyck emphasised [...] the discovery of anthropological constant. [...] In our mechanized existence, with its advanced technical building processes, we have introduced new elements that have dimmed our capacity for perceiving what is fundamental for our lives. [...] Haan spoke of life and architecture in African tribal settlements not to invite a return to the singular conditions peculiar to those local cultures, but to reorient his colleagues attention to the « eternally human » phenomena (Klotz 1988, p. 102)

L'architecture postmoderne se veut une libération des dogmes modernes, elle veut avoir la liberté de puiser dans l'Histoire et dans les cultures exotiques. Cependant, elle se dit consciente de la paternité du modernisme. Elle a pour prémisse d'être la synthèse des conceptions architecturales ; la tradition étant la thèse et le modernisme l'antithèse, pour s'exprimer en termes hégéliens. À première vue, cette dialectique semble vraie, après tout, pourquoi ne pas emprunter d'une façon disparate, des colonnes romanes, une médiane néoclassique ainsi qu'un fronton de Chippendale pour les agencer dans un building contemporain comme celui de la tour *AT & T Building*, à New York, de Philip Johnson ? L'observation qui se construit autour de ce building semble contenir plusieurs signes dissonants. Les colonnes, d'inspiration romane, sont des artifices jouant uniquement comme fonction décorative, tout le contraire de l'architecture médiévale dont les colonnes servent à quelque chose ; double fonction réelle et symbolique. Réelle parce qu'elles soutiennent le bâtiment, la charpente, etc. Symbolique parce qu'elles font partie d'un ensemble de signes complexes qui sont en osmose. Tout le contraire de la tour *AT & T Building*, dont les colonnes romanes servent d'artifices ; elles ne soutiennent rien, elles ne font

que simuler, un raccourci dans l'esprit du lecteur vers l'architecture médiévale. Les autres éléments architecturaux ne font qu'ajouter à la confusion. Quel est le lien entre les colonnes romanes, la médiane néo-classique et le fronton Chippendale ? La dissonance est frappante pour le lecteur moyen qui possédant un minimum de référent à l'histoire de l'architecture. Un fait qui souligne l'inquiétude, est que cette construction « a parfois été comparée à une architecture fasciste. » (Compagnon, 1990, p. 155) L'auteur donnant l'explication postmoderne poursuit : « Mais l'analogie ne doit pas déconcerter, puisque les citations postmodernes se prétendent isolées de leur contexte initial. L'apolitisme va de pair avec le refus de l'Histoire, et les apostats sont sans remords » (Compagnon, 1990, p. 155). L'inquiétude est manifeste, car cette recherche s'intéresse à la représentation des arts plastiques dans la culture occidentale postmoderne.

L'avènement de la postmodernité débute avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, où il est impensable de s'illusionner encore sur le projet de la modernité : « les événements historiques du 20^e siècle témoignent de la faillite de la modernité. Le drame européen des deux grandes guerres et le délire antisémite nazi, les goulags de la révolution prolétarienne soviétique. » (Boisvert, 1995, p. 21). Le politologue, spécialiste sur le sujet soutient que la « théorie véhiculée par la pensée moderne a toujours été imprégnée d'arbitraire et de discours doctrinaires. Au nom de l'obsession universalisante, la modernité a été fondée sur des critères d'exclusion du dissemblable et de proscription de ce qui n'allait pas dans le même sens qu'elle » (Boisvert, 1995, p. 19). Le culte du nouveau, la course effrénée vers le progrès ainsi que la vision de l'histoire comme une perpétuelle marche en avant ont transformé la modernité en une métaphore laïque de la religiosité. Par sa conception idéaliste et métaphysique, par son fétichisme de l'être moderne, la modernité nous a menés aux portes du chaos totalitaire. L'architecture, qui se trouve à la frontière des arts appliqués et des arts plastiques, est la première touchée par le phénomène

du postmodernisme. Elle effectue un tournant dans les années 50 et 60 pour s'orienter vers un « après » moderne ; plusieurs autres médiums suivront.

En Amérique, vers 1962, se développe le Pop Art, nommé ainsi parce que ses thèmes trouvent leur inspiration dans *l'américan way of life* : bandes dessinées, boîtes de soupe, hamburgers, vedettes d'Hollywood, produits ménagers, etc. Le Pop emprunte les techniques de reproductions industrielles. Le lecteur construit une représentation tautologique : l'objet renvoie à une représentation d'un objet de culture de masse qui retourne de nouveau sa propre métaphore vers le procédé de réalisation technique, le plus souvent industriel. L'encyclopédie du lecteur, par économie rhétorique, se recycle dans les deux sens pour produire un « effet » d'objet industriel ; l'icône de la boîte de soupe *Campbells* se construit par les couleurs propres à cette compagnie : rouge et blanc, couleur du lettrage, mais par aussi par l'emploi d'un médium industriel qui est la sérigraphie (médium qui permet la reproduction exacte de l'image sur plusieurs supports). Le Pop semble avoir de nombreuses similitudes avec l'art totalitaire en ce sens qu'il ne recherche que « l'effet », l'homogénéité avec son environnement, sa société. Robert Rauschenberg (pop artiste) déclarait que : « Le Pop [...] c'est le Rêve américain, optimiste, généreux et naïf [...] C'est le mythe américain. Car ce monde est le meilleur de tous les mondes possibles. (Sandler, 1991, p. 168) L'auteur conclut d'une façon qui donne à réfléchir : « En célébrant la société de consommation, le Pop Art devenait une sorte de « réalisme capitaliste », réponse américaine au « réalisme socialiste » ». (Sandler, 1991, p. 168)

Existe-t-il un lien entre la société de consommation, sa culture, et son artiste ? Le Pop art suit-il ce cheminement ? Jean Baudrillard donne son avis :

La logique de la consommation élimine le statut sublime traditionnel de la représentation artistique. En toute rigueur, il n'y a plus de privilège d'essence ou de signification de l'objet sur l'image. L'un n'est plus la vérité de l'autre : ils coexistent en étendue et dans le même espace logique, où ils « jouent » également comme signes [...] Alors que tout l'art jusqu'au Pop se fonde sur une vision du monde « en profondeur », le Pop, lui, se veut homogène à cet ordre immanent de signes : homogène à leur production industrielle et sérielle, et donc au caractère artificiel, fabriqué, de tout l'environnement, homogène à la saturation en étendue en même temps qu'à l'abstraction culturalisée de ce nouvel ordre des choses. (Baudrillard, 1970, p. 177)

Le Pop procède par recyclage d'éléments sémiotiques déjà connus du lecteur, par l'homogénéité de son objet et de sa représentation. Le recyclage élimine les différences entre la culture de masse et les créations d'avant-garde. Pour l'auteur, il s'agit d'un principe d'organisation qui régit tout objet de la culture de masse. C'est la volonté systématique de se remettre à jour dans son encyclopédie artistique, historique, etc. Baudrillard y voit là l'inverse absolu de culture du point de vue traditionnel, conçue comme : « 1. Patrimoine héréditaire d'œuvres, de pensées, de traditions ; 2. Dimension continue d'une réflexion théorique et critique – transcendance critique et fonction symbolique. » (Baudrillard, 1970, p.151) L'auteur tire comme conclusion que le problème n'est pas relié au contenu culturel mais plutôt lié à son mode de production qui est homogène au mode industriel. Il est d'ailleurs intéressant, comme l'a noté Irving Sandler, que « Le public a accepté avec une rapidité sans précédent ce mouvement qui constituait pourtant, de l'avis même des professionnels de l'art, une nouveauté révolutionnaire. » (Sandler, 1991, p. 160) En fait, ils n'inventaient rien, ils ne faisaient que recycler le signe des objets d'une culture de masse, pour les redistribuer sous forme artistique, d'objets culturels, sans pratiquement aucune intervention de l'artiste. Ceci venait du dégoût de ces peintres pour l'expressionnisme abstrait, aboutissement de la modernité :

Leur volonté de réalisme conduisait les artistes pop à rejeter le caractère abstrait de l'expressionnisme [...] « le pop est tout ce que l'art n'a pas été au cours des deux décennies précédentes. Il tourne décidément le dos à toute communication visuelle faisant appel à la représentation. » Contrairement aux peintres painterly, les artistes pop décidaient à l'avance de ce qu'ils allaient peindre, afin de pouvoir se contenter d'enregistrer les faits. [...] l'improvisation témoignant soi-disant d'un processus créateur intériorisé et chargé d'émotion [...] Warhol [...] : « voulait supprimer le commentaire des gestes », et Wesselmann ajoute : « Je n'attache aucune valeur à la touche ». Indiana [...]

« la touche, témoin de la personnalité, et le dripping, encore plus égoïste... Le travail dans la pâte ? Une indigestion visuelle ». Et Rosenquist précisait : « Je veux éviter la qualité romantique de la peinture et des pigments. » (Sandler, 1991, p. 167)

Voilà le propos du Pop art : reproduire fidèlement, sans aucune trace personnelle et de façon mécanique, des produits industriels. Warhol utilise la sérigraphie parce qu'il « voulait être une machine, et je sens que tout ce que je fais, et que je fais comme une machine, est ce que je veux faire. » (Sandler, 1991, p. 168). L'artiste est homogène à sa création ; il se réfère à lui-même dans son encyclopédie en tant que créateur mais aussi comme spectateur. Il procède par une logique de consommation -- recyclage de signes. Il emploie dans sa « création » la « simulation, copie, objet factice stéréotype, comme pauvreté de signification réelle et surabondance de signes, de références allégoriques, de connotations disparates, comme exaltation du détail et saturation par les détails » (Baudrillard, 1970, p. 166), c'est-à-dire le kitsch.

Le kitsch est un mot emprunté à l'allemand, dérivant de *kitschen*, qui veut dire : revendre du vieux. L'origine étymologique est quelque peu confuse ; en précision dans son introduction de *Le kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, Gillo Dorfles précise, en note de bas de page :

Le mot kitsch, selon certains, tirerait son étymologie du mot anglais *sketch* (croquis) ; selon d'autres, du verbe allemand *verkitschen* (brader). Selon le *Knaursche Konversations Lexicon* : « *Kitsch, schein künstliche Gestaltung ersetzt mangelnde Formkraft durch inhaltliche (erotische, politische, religiöse, sentimentale) Phantasieerzählungen* » (« représentation pseudo-artistique qui remplace une puissance formelle manquante par des traits imaginaires inhérents aux sujets : érotiques, religieux sentimentaux »). Suivant Ludwig Giesz (*Phänomenologie des Kitsches, ein Beitrag zur anthropologischen Aesthetik, Rothe Verlag, Heidelberg, 1960*) dont l'œuvre est certainement la plus complète à ce propos, le mot kitsch pourrait assez bien convenir pour désigner un « détritisme artistique ». (Dorfles, 1978, p. 19-20)

La traduction française la plus proche est : le toc, il est selon Baudrillard, l'équivalent du cliché dans le discours et du gadget dans la technologie. Il est utilisé comme catégorie culturelle depuis la révolution industrielle. Le phénomène d'expropriation des petits entrepreneurs développe tranquillement une culture de masse en Occident, qui devient universelle, niant les distinctions

régionales et locales ; nous assistons à la disparition des arts appliqués. L'artisan des régions européennes ne peut se soumettre aux lois de l'offre et de la demande, il est difficile pour lui, par son mode de création manuel, de rivaliser avec des produits de « toc » qui imitent son art et qui sont fabriqués en série. Jean Duvignaud, dans la préface du livre de Dorfles, décrit bien le contexte de l'avènement du kitsch :

L'art – l'Art avec une majuscule – a pris sa retraite au Musée. On le rabâche depuis un siècle et demi ; à la mort de Dieu répond la mort du Beau, le « goût » s'est dissout, les « valeurs » ont pourri...Peut après [...] des critiques ont nommé « kitsch » la prolifération des formes imitatives nées de la technique industrielle et de l'avidité de consommation du caricature de l'art. Le mot apparaît en Europe centrale [...] pour désigner ces meubles et ces objets à bon marché de style Biedermeier qu'achètent alors les ouvriers et les employés, lorsque ces derniers accèdent au marché des choses inutiles. (Dorfles, 1978, p. 19-20)

En premier lieu, le kitsch envahit les objets des arts appliqués ; il procède tout d'abord par une confusion des hiérarchies, à titre d'exemple, de nombreuses œuvres d'art qui sont des classiques de l'histoire sont reproduites sur des objets usuels ; tels la *Mona Lisa* sur des serviettes de bain et des Modigliani sur des céramiques. On assiste à une désacralisation de l'œuvre d'art qui tombe dans la systématisation industrielle et qui enlève toute valeur symbolique à l'objet ; un Modigliani a été conçu comme « œuvre d'art » avec son médium spécifique qui est la peinture, avec sa texture, sa facture et son format. Le fait de le reproduire sur une céramique enlève tout le sens original de l'œuvre ; elle n'est que simulacre, car elle a perdu toutes ses caractéristiques intrinsèques dans l'encyclopédie du lecteur. L'œuvre d'art en tant qu'objet culturel est devenue un produit, comme l'exprime Greenberg :

Kitsch, using for raw material the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility. It is the source of its profits. Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensation. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money – not even their time. (Greenberg, 1970, p. 10)

L'auteur, qui écrit ceci en 1939 à la veille de la Seconde Guerre mondiale, constate à travers le *réalisme socialisme* (Greenberg, 1970), alors en vigueur sous Staline, l'apparition du kitsch dans

un « art plastique » qui se veut officiel. Pour Greenberg, qui effectue une comparaison entre l'œuvre de Picasso et celle du peintre stalinien Repin, la différence réside dans la cause et l'effet : « Where Picasso paints cause, Repin paints effects » (Greenberg, 1970, p. 15) Telle est la différence entre l'avant-garde et le kitsch. Picasso recherche l'essence même des choses, le peintre soviétique ou de tout autre régime totalitaire produit un effet, simulacre construit avec des formes reconnaissables et des couleurs descriptives. Il fait appel à des icônes, des objets de cultures passées, réactualisées au goût du jour pour ne pas désorienter le spectateur dans son encyclopédie.

Historiquement, le kitsch débute dans les arts plastiques avec l'avènement des dictatures en Europe. Ceci s'explique par la nature même de ces régimes, qui procèdent par démagogie culturelle en rassurant les masses : « Since these regimes cannot raise the cultural level of the masses – even if they wanted to – by anything short of a surrender to international socialism, they will flatter the masses by bringing all culture down to their level. » (Greenberg, 1970, p.19) Le kitsch, dans les arts plastiques, s'adresse donc directement aux masses et est entendu par « l'art de masse » : « a) l'art qui a des règles consacrées ; b) l'art qui a un public prévisible, des effets prévisibles, des résultats prévisibles » (Rosenberg, 1962, p.264). L'auteur de *La tradition du nouveau* assimilant kitsch, camelote artistique et pseudo art précise qu'il s'agit d'un « art qui suit des règles consacrées au moment où toutes les règles de l'art sont mises en question par chaque artiste » (Rosenberg, 1962, p.264).

Adorno, dans *The Culture Industry* analyse : « The seriousness of high art is destroyed in speculation about its efficacy ; the seriousness of the lower perishes with the civilizational constraints imposed on the rebellious resistance inherent within it as long as social control was

not yet total. » (Adorno, 1991, p.85) L'auteur prétend qu'une systématisation du produit culturel entraîne la dilution du contenu symbolique. Toutefois, pour systématiser une culture, il faut une diffusion à l'image des objets industriels, et surtout une consommation effrénée de la culture ; une culture de masse.

La culture de masse apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels, et son danger est que le processus vital de la société [...] consommera littéralement les objets culturels, les engloutira, et les détruira. [...] Cela ne veut pas dire que la culture se répande dans les masses, mais que la culture se trouve détruite pour engendrer le loisir. Le résultat n'est pas une désintégration, mais une pourriture, et ses actifs promoteurs [...] dont la fonction exclusive est d'organiser, diffuser, et modifier des objets culturels en vue de persuader les masses qu'*Hamlet* peut être aussi divertissant que *My fair lady* (Arendt, 1972, p. 265-266).

Il est constaté que la culture de masse apparaît lorsque que la société s'en saisit. L'objet culturel s'en trouve dilué, du fait que pour atteindre la masse, il doit rechercher ce que Jean Baudrillard nomme « la plus petite commune culture » laquelle définit « la plus petite commune panoplie d'objets que se doit de posséder le consommateur moyen pour accéder au titre de citoyen de cette société de consommation » (Baudrillard, 1970, p. 155). La culture doit donc éliminer son principe hiérarchique pour s'adapter à tous, ce qui amène l'artiste à reconsidérer sa création et son mode de production pour ne pas être marginalisé. Il a été abordé précédemment que le kitsch est un simulacre. La culture de masse, par sa dilution, ne passe plus par « un support symbolique mais technique » (Baudrillard, 1970, p. 155). Elle est simulacre de culture ; donc kitsch. Pour démontrer cette hypothèse, quatre objets d'étude ont été retenus, que nous analyserons.

1.5. Objets d'étude

Les objets d'études choisis pour ce mémoire sont composés d'œuvres d'art plastique puisées dans la collection permanente du MBAM (Musée des Beaux-Arts de Montréal). Ce musée a été choisi

en fonction de sa proximité ; car une analyse sémiotique exige la présence physique de l'œuvre pour en faire son étude. Les œuvres de la collection permanente sont uniquement à l'étude afin d'assurer que celles-ci soient présentes tout au long de la recherche (les collections itinérantes du musée, comme leur nom l'indique, changent de place). Notre corpus a été façonné en fonction de la date de création des œuvres, correspondant à l'époque postmoderne, c'est à dire postérieure à 1960, date à laquelle débute la postmodernité avec le mouvement Pop. Dans le cadre de cette recherche, quatre œuvres du MBAM ont été retenues. Deux artistes québécois, un américain et un islandais sont les créateurs des toiles formant notre corpus. L'Amérique est donc privilégiée pour l'analyse, considérant que l'approche d'une vision particulariste de la culture se conçoit plus aisément par l'étude d'œuvres issues d'artistes partageant les mêmes réalités sociologiques ; ceux de l'Occident.

La première œuvre choisie est une peinture de Serge Lemoyne, datant de 1975, qui s'intitule : *Dryden*. C'est une peinture acrylique de grand format qui, comme son nom l'indique, fait référence au célèbre gardien de but du Canadien de Montréal. Lemoyne est celui qui introduisit le Pop art au Québec ; il se considérait comme un artiste multidisciplinaire. Il développa une pratique artistique visant à abolir la frontière entre l'art et la vie courante (Robert, 1983). Il fit de son art un syncrétisme où se côtoient peinture, musique, happening et poésie. L'œuvre étudiée ici fait partie de sa série bleu, blanc, rouge, qui durera jusqu'au début des années 80, dans laquelle les étoiles de hockey du Canadien de Montréal font figures de sujets. Le peintre est mort en 1998. Ce tableau illustre bien l'iconicité populaire de la vedette de hockey, tout en réalisant un pastiche qui se relie à une certaine avant-garde.

La deuxième œuvre est une peinture à l'huile et l'alkyde datant de 1990, de grand format de l'artiste québécois Edmund Alleynt intitulée : *l'Invitation au voyage*. Il est selon Robert Bernier « l'un des artistes les plus signifiants de notre peinture » (Bernier, 2002, p. 129). Le peintre est né en 1931, dans les années soixante il introduit une iconographie s'inspirant de la culture populaire québécoise pour ensuite intégrer un rapport entre paysage et technologie où l'artiste propose avec humour l'interrogation suivante « est-ce que la technologie aide l'homme à se développer ou bien à se standardiser ? » (Lamy, 1986, p. 54-55).

La troisième œuvre est une peinture de l'artiste islandais Erró, pseudonyme de Gudmundur Gudmundsson, intitulée *Christmas white house* qui date de 1974 cette œuvre a été réalisée à l'huile sur de la toile. L'artiste fait acte de vivre dans un monde rempli de signes. Il se veut critique, de façon humoristique, du chaos social. Il tire son influence du mouvement Pop art, principalement de Raoul Rauschenberg et de Andy Warhol. L'œuvre en question fait partie des ses « tableaux chinois », réalisés entre 1973 et 1975, dans lesquels il raconte la conquête idéologique et fictive de la Chine communiste sur l'Amérique. Par sa technique, cette œuvre pastiche le réalisme socialiste des régimes totalitaires d'extrême gauche.

La quatrième œuvre est une peinture à l'huile de l'Américain Mark Tansey, intitulée *Action Painting II* datant de 1984. L'artiste propose un commentaire visuel sur différents aspects de la condition postmoderne. Mark Tansey met en évidence dans ses compositions les rapports qu'il entretient avec l'histoire de l'art qui révèle une certaine ironie. Peintre figuratif, il réunit une importante documentation visuelle qu'il lui fait office de croquis ; ensuite il réalise son tableau. Sa peinture est toujours monochrome, insistant sur l'aspect irréel : « ses personnages sont des archétypes qui semblent sortis d'illustrés ou de photographies anciennes [...] les titres de ses

toiles, clés de lecture, dévoilent qu'il s'agit de parler de Derrida, de Robbe-Grillet ou des peintres de l'École de New York » (Le Thorel-Daviot, 2004, p. 192).

Voici donc les objets d'études de ce mémoire. Les œuvres choisies ont été sélectionnées sur la base de trois critères : premièrement l'attestation par les experts de leur statut d'œuvres d'art ; deuxièmement, leur appartenance à la postmodernité et troisièmement par leur statut d'objet culturel produit dans une réalité occidentale. Dans ce mémoire, il a été pris comme position : 1- que les arts plastiques sont des objets culturels, 2- ceux-ci sont le reflet tant d'un espace (l'Occident) que d'un temps (la postmodernité). Il en est déduit une relation spécifique entre : postmodernité – particularisme culturel – objet culturel kitsch. Ce qui nous amène à formuler l'hypothèse suivante : Le kitsch est un registre culturel de la postmodernité.

Chapitre II. Méthodologie

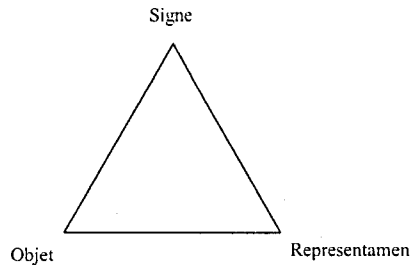
2.1. Approche sémiotique

L'histoire et le développement de ce que l'on nomme maintenant sémiologie ou sémiotique suit un long chemin, qui a pour point de départ les présocratiques ; déjà chez Parménide, nous retrouvons la distinction entre le signifiant et le signifié, posant ainsi le problème de la relation entre les signes et l'univers. L'opposition entre Platon et Aristote, sur la distinction langue versus pensée, aboutira à la querelle des universaux et des nominalistes au Moyen-Age. Il faudra attendre le 19^e siècle pour qu'une théorie générale des signes se développe d'une façon autonome de la philosophie. De manière générale nous pouvons distinguer alors deux écoles de pensées. Dans un premier temps, Ferdinand Saussure développe, avec son *Cours de linguistique générale*, la sémiologie, basée sur un modèle linguistique ; elle désigne à la fois : « a) la science générale des signes et (b) un système de signes structurés » (Rey, 1976. p. 288). La sémiologie est basée sur la double articulation du signe qui agit d'abord dans un sens linéaire : émetteur—récepteur, code—référent, etc. Dans un deuxième temps, l'américain Charles S. Peirce, qui s'inscrit dans la tradition des empiristes anglo-saxons (principalement Locke), développe la sémiotique, c'est-à-dire la théorie des signes : « La logique, dans son sens général [...] n'est qu'un autre nom de la sémiotique, la doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes. » (Peirce, 1978. p. 120). C'est dans cette école de pensée que se situe ce mémoire.

La sémiotique peircienne est contemporaine de la sémiologie saussurienne. Elle se distingue cependant de celle-ci par son approche triadique, la représentation se construit autour de l'objet, du *representamen* et du signe, à l'image d'une pièce de monnaie à trois faces.

Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé.

Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son propre objet. Il tient lieu de cet objet, non pas sous tout rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le fondement du *representamen* (Peirce, 1978, p. 121)



Contrairement à la sémiologie, la sémiotique ne hiérarchise pas les degrés d'interprétation ; elle considère plutôt l'interprétant d'une façon dynamique, au même titre que le signe et l'objet. La sémiotique de Peirce implique d'abord le texte (écrit, visuel ou sonore) comme un langage ayant ses propres mécanismes internes ; c'est la sémiose. Celle-ci est enclenchée lorsque le lecteur interprète l'image en tenant compte du contexte et des circonstances ; Umberto Eco décrit ce processus comme la transition entre « l'analyse sous forme de dictionnaire à une analyse sous forme d'encyclopédie » (Éco, 1985a, p.18). Cette dernière propose une approche du texte, à un niveau qui dépasse la grammaire de l'énoncé. Dans ce mémoire, ce sont les objets d'étude qui sont entendus comme « textes ». Ils s'articulent à trois niveaux : objet (ce qu'ils sont en soi : peinture, sculpture), signe (le donné à voir) et *representamen* (le donnant à voir). Ces textes possèdent un langage propre qui est décodable selon les capacités de l'encyclopédie du lecteur. Pour comprendre toutes les subtilités d'un texte à tous les niveaux de la sémiose, le sémioticien Umberto Eco a imaginé, dans son ouvrage *Lector in fabula*, un lecteur modèle :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. (Éco, 1985a, p. 71)

C'est en tant que texte et lecture postmoderne que seront analysés les objets d'étude de ce mémoire. Dans la sémiologie, le kitsch en tant que signe, tient lieu d'une réactualisation d'un signe encyclopédique déjà connu. Pour être opérationnel, le kitsch doit construire son lecteur modèle en faisant appel à « la plus petite commune culture », afin de rejoindre une encyclopédie plus large.

C'est donc dans l'optique du lecteur que seront analysés les objets d'étude. Sous les trois angles de la sémiologie, nous chercherons les mécanismes de rhétorique qui s'adressent au lecteur. Plusieurs types de lecteurs modèles peuvent se retrouver à l'intérieur d'un même texte ; c'est ce que Eco dans *Lector in fabula* désigne comme un métatexte. La stratégie métatextuelle repose sur l'existence d'au moins deux types de lecteur : le naïf et le critique. Le naïf effectue une lecture de premier degré qui forme *la fabula* ; le second entreprend une lecture critique de cette *fabula* en saisissant les figures rhétoriques qui la composent. Le lecteur réel est, tant qu'à lui, celui qui interprète le sens donné par son encyclopédie à travers la rhétorique de *la fabula* ; c'est ce rôle que nous prendrons lors de notre analyse. Il se peut que cette *fabula* résulte en plusieurs *fabula* à l'intérieur d'un seul objet d'étude : Eco les désigne comme des chapitres fantômes ; le texte dans le texte. La particularité intéressante de la sémiotique est le caractère triadique du lecteur de *la fabula*. En effet il peut lire une *fabula* différente du point de vue de l'objet, du signe et du *representamen* ; c'est la logique du kitsch. En effet, le kitsch est lu comme objet de premier degré, comme signe d'une lecture critique, et comme *representamen* d'un autre objet (revendre du vieux est son sens étymologique) L'œuvre kitsch prend son sens chez le lecteur, du moins lorsqu'il possède dans son encyclopédie les référents nécessaires pour saisir l'objet original auquel il se rapporte.

L'approche sémiotique contient forces et faiblesses. Son principal mérite est la déhiérarchisation des types de signes ; un objet d'art d'un point de vue sémiotique est analysé de la même façon que tout autre objet. La sémiotique permet donc au chercheur d'obtenir une rupture épistémologique plus efficace. Cependant sa force renferme sa faiblesse. En déhiérarchisant les signes, la sémiose ne différencie pas l'œuvre d'art de la lecture d'un quelqu'autre objet. En d'autres mots, toute lecture est une classification du signe basée sur des jugements encyclopédiques (esthétique, historique, littéraire etc.). De cette manière, elle serait donc relative dans la représentation de la postmodernité.

2.2. Le langage visuel

Pour interpréter ce langage, nous avons choisi le cadre d'analyse développé par Catherine Saouter qui, dans une optique percienne offre une grille triadique : « Toute image offre donc deux plans de constitution, un plan premier, le plastique, un plan second, l'iconique, puis un plan d'interprétation, plan de troisième niveau : toute image est à la fois une construction langagière et un état d'interprétation » (Saouter, 1998. p. 79). L'articulation de ces trois plans construit le langage visuel. En tant qu'image, le kitsch suit la même logique ; en tant que signe, il tient lieu de quelque chose (objet) pour autre chose (l'interprétant). Par l'entremise de Saouter, nous construirons un cadre d'analyse transversal basé sur l'articulation iconicité / plasticité qui, de l'objet au signe, offrira un troisième plan interprétatif. Ce cadre visera à identifier les indicateurs que sont les registres fondamentaux et les déclinaisons pour la plasticité, ainsi que le temps et l'espace qui sont les indicateurs de l'iconicité. Par la suite, l'interprétation cherchera à identifier la représentation des œuvres étudiées, répondant en tant que *representamen* au critère du kitsch.

L'organisation des plans plastiques et iconiques construit-elle un signe kitsch ? Celui-ci contient-il des récurrences et des transformations de la rhétorique du kitsch pour en faire un registre de la postmodernité ? Cette stratégie d'analyse permettra de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse du kitsch comme indicateur culturel de la postmodernité.

2.2.1. Plan plastique

La plasticité se rapporte au point de vue phénoménologique de la perception : « Le producteur d'images, à l'aide de pigments (peinture) [...] organise une matière picturale qui sollicite le champ perceptif du spectateur. La réalité d'un document visuel [...] s'inscrit d'abord dans le plan de la plasticité » (Saouter, 1998, p. 20). Cette dernière contient deux registres fondamentaux : la couleur et le clair-obscur. Saouter les nomme ainsi par opposition aux signes discrets de la linguistique que sont les mots ; c'est une des principales différences entre la sémiotique et la sémiologie : « la base du langage visuel n'est pas le signe, mais la loi : celle du contraste fondé sur les registres de la couleur et du clair-obscur, conformément à la physiologie de l'œil. » (Saouter, 1998, p. 20) Le premier registre fondamental est la couleur ; qu'elle soit pure ou rompue. Les couleurs dites pures, primaires et non-altérées, sont : le cyan, le magenta et le jaune, dans un mode soustractif (pigment, imprimerie), et le rouge, le bleu et le vert en mode additif (lumière, télévision). Primaires et secondaires, les couleurs s'inversent selon le mode de mélange. Notons que la couleur est dite rompue lorsque l'artiste l'altère en la clarifiant ou en l'assombrissant. C'est ce que l'on désigne comme le degré de saturation d'une couleur en imprimerie. Ces couleurs portent des noms figurés : bourgogne, turquoise, kaki, etc. Le second registre fondamental est le clair-obscur, c'est-à-dire le degré de luminescence qui va du blanc

jusqu'au noir. En mode additif, le blanc est obtenu par le mélange de l'ensemble du spectre chromatique, le noir se définissant comme l'absence de couleur. Théoriquement, en mode soustractif, le blanc signale l'absence de couleur et, à l'opposé, le noir s'obtient par le mélange de l'ensemble du spectre. En pratique, le noir n'est jamais parfaitement noir, les pigments contenant des impuretés ; du mélange résulte non pas un noir absolu, mais un brun très foncé.

La combinaison des couleurs et du clair-obscur crée les contrastes dont le plasticien se sert pour créer ce que l'on nomme la composition : lignes, formes, etc. Cette disposition des lignes et des formes tisse un réseau orientant la lecture du texte chez le spectateur ; Saouter les définit comme les déclinaisons de la plasticité. Par le jeu des contrastes complémentaires, le plasticien établit de nouveaux cadres à l'intérieur même du cadre principal ; c'est la *fabula* dans la *fabula*. Enfin, dans un optique de registre visuel, la texture est également une déclinaison qui se construit sur l'empâtement d'un médium où se suspendent les pigments. Selon Saouter, la texture est liée ontologiquement au sens du toucher :

Les artistes ne s'y sont jamais trompés, eux qui ont inventé justement le trompe-l'œil [...] En utilisant un support rugueux ou en empâtant plus ou moins le travail, on fait apparaître des micro-ombres portées, [...] Le trompe-l'œil consiste à reconstituer, sur un support lisse, les micro-ombres portées d'une matière rugueuse. En l'absence de contact tactile (dans les procès communicatifs des expressions visuelles, le spectateur ne touche pas à l'œuvre pour accéder au sens), le producteur d'images peut ou non faire participer la texture à la production du sens. En conséquence, la texture est essentiellement rhétorique (Saouter, 1998. p. 30).

Le plan plastique peut dans certains cas, être à la fois, objet, signe et representamen (dans le cas de l'art abstrait par exemple). La production de sens se fait alors dans un registre plus fermé, pour une œuvre ouverte. L'ensemble des déclinaisons de la plasticité, permet au lecteur de reconnaître des figurations et des représentations ; c'est le plan iconique de la sémiologie visuelle.

2.2.2. Plan iconique

Le plan iconique se construit sur des indicateurs de temps et d'espaces. Il désigne les interventions faites dans le plan plastique pour organiser les registres et les déclinaisons de telle manière qu'une composition peut être située dans le temps et l'espace. Le lecteur par l'entremise de son encyclopédie reconnaît l'icône (le signe dans la sémiotique peircienne). C'est la volonté (consciente ou non) du producteur d'image de construire un signe intelligible, suivant l'encyclopédie d'un lecteur modèle qui guidera la lecture par des jeux d'orientations ou d'interdictions formant la composition du plan plastique. Notre encyclopédie classe de façon à créer des catégories sémantiques, qui « connaissent toute sortes de classement : par genres, paysage, portrait, nature morte ; par mouvements esthétiques, peinture classique, impressionnisme ; par technologies, peinture, photographie, vidéographie ; par genres médiatiques, peinture religieuse, publicité, etc. » (Saouter, 1998. p. 34).

Depuis la Renaissance le tableau est une fenêtre sur l'espace. La perspective qui se perfectionne pour illustrer un monde d'un seul point de vue et en un seul moment permet à l'espace de se délimiter par le cadre et le champ. Par le jeu de la composition, le lecteur peut s'imaginer ce qui est dans le champ et le hors champ ; c'est ce qui permet au lecteur de contextualiser ou décontextualiser. Contextualiser « consiste à proposer un espace tridimensionnel suffisamment défini pour comprendre l'immersion d'un sujet dans un milieu », décontextualiser « consiste à effacer suffisamment les marques de l'espace tridimensionnel pour rendre indifférente – ou impossible – l'identification du lieu dans lequel, par exemple, est inscrit un personnage ». (Saouter, 1998, p. 38-39) L'autre composante du plan iconique, le temps, utilise aussi un procédé

de composition pour exprimer différents temps dans la simultanéité : le rabattement de la successivité.

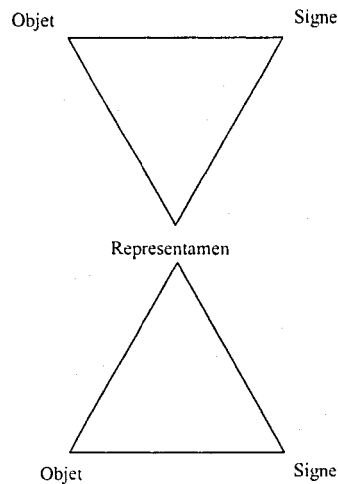
Ce procédé se retrouve particulièrement dans les œuvres traitant le martyr de Saint Sébastien. Dans le traitement qu'en fait Altdorfer, à gauche du tableau, Saint Sébastien, lié au poteau, subit le tir des archers alignés en face de lui. La ligne fuyante sur laquelle les archers sont positionnés est suffisamment inclinée pour que nous puissions détailler les gestes de chacun d'eux, qui correspondent aux actes de bander, viser, tirer. Le peintre déguise le déroulement en dessinant deux sortes d'armes, un arc et un arbalète. (Saouter, 1998, p. 47)

Avec l'aide de son encyclopédie, le lecteur à travers l'iconicité constate des récurrences et des transformations qui lui permettent de distinguer, le « donné à voir » du « donnant à voir ». Cette distinction assure le troisième plan du langage visuel : le plan interprétatif.

2.2.3. Plan interprétatif

Les indicateurs de temps et d'espace permettent à l'interprétant de faire une mise en contexte et une mise en relation des différents signes que forme la composition. Ces signes influenceront bien sûr, l'interprétant selon son encyclopédie. Par exemple, « les pyramides dans une affiche pour un film par rapport aux pyramides dans un livre sur l'Égypte ancienne ; ou bien, les pyramides pour un adolescent montréalais par rapport aux pyramides pour un égyptologue » (Saouter, 1998, p.79). Pour la sémiotique, les interprétations se construisent conformément au bagage encyclopédique du lecteur, chacune ayant leur propre valeur. Notamment: « suivant le moment historique, le travail d'interprétation atteint telle expansion, tel consensus, tel rétrécissement : une vierge à l'enfant peut devenir un jour une madame avec un bébé » (Saouter, 1998, p. 79). Une fois le temps et l'espace situés, une seconde lecture relie d'une façon critique les signes décodés. Il s'agit là de l'interprétation de la rhétorique de l'image. Le kitsch contient plusieurs *fabula* dans la *fabula* ; comme tout autre « texte », le kitsch n'a de particulier que sa

rhétorique, qui puise dans les « clichés » de l'encyclopédie du lecteur. Dans la figure suivante, le *representamen* constitue un point de départ pour un nouveau texte dans lequel s'enclenche une autre sémiotique, et ainsi de suite...



Rappelons que la sémiotique exige la présence physique des objets d'étude, car toute forme de reproduction altère la sémiotique originale. Par une analyse des objets d'étude *in situ*, nous saisirons les limites du registre kitsch à travers notre corpus. Nous exposerons les observations des plans plastique, iconique et interprétatif pour chacun de nos objets d'étude. Finalement, une discussion sur les liens entre nos objets d'études et le kitsch comme registre culturel de la postmodernité suivra.

Chapitre III. Analyse

3.1. Dryden

3.1.1. Plan plastique

La toile de Serge Lemoyne intitulée *Dryden* est une peinture acrylique sur toile de 224 X 356 cm montée sur châssis. Le format rectangulaire est présenté sur sa base la plus stable. Le registre de la couleur nous indique un bleu et un rouge purs, cela dans l'ensemble du tableau. La couleur se retrouve rompue à certains endroits par une dilution de la peinture à la frontière des masses de couleurs. Cet effet translucide semble être le résultat de l'application d'une peinture qui aurait coulée d'un pochoir. Le registre du clair-obscur est radical. Il se compose d'un blanc à peine cassé qui repose uniquement sur le contraste des couleurs saturées ; à ce niveau la désaturation du tableau atténuerait la dynamique de l'image en égalisant la surface.

Le réseau de formes est principalement construit par juxtaposition des différentes masses de couleurs. Suivant une lecture occidentale (de gauche à droite), la masse rouge et le petit triangle bleu oriente le regard vers une diagonale discordante. Le centre du tableau, lui, se définit par trois lignes zigzagant en un demi-cercle, cela en alternance avec le fond blanc. La première, de couleur bleue, effectue un trajet du haut vers le bas et, suivant la même diagonale, remonte vers le coin supérieur droit. La seconde, bleu aussi, dans le même sens, est fragmentées par de larges touches. La troisième, de couleur rouge, effectue pratiquement un cloisonnement autour de deux masses ovoïdes de couleur bleues. La lecture du tableau se termine par une masse rouge qui oriente la sortie suivant la même diagonale discordante observé à la gauche du tableau. Le rapport fond versus forme pose une certaine ambiguïté. De fait, le « *dripping* » légèrement tridimensionnel est superposé dans le centre du tableau de façon presque symétrique, supposant une inversion fond—

forme (le blanc par exemple, semble être appliqué par dessus le rouge et le bleu, du moins chez le lecteur qui ne possède pas les éléments encyclopédiques du plasticien). Pour le lecteur qui limite la *fabula* au plan plastique, cette composition se situe à la limite de l'abstraction et du surréalisme, et se rapproche plus particulièrement de l'École de New-York par son « dripping » et son grand format.

3.1.2. Plan iconique

Dans le tableau de Lemoine, l'organisation du plan iconique est largement dépendante du plan plastique. La composition qui rappelle vaguement une forme humanoïde, prend son sens par l'agencement du bleu, du blanc et du rouge. Elle permet au lecteur de faire une synthèse fond—forme qui identifie le célèbre gardien de but du Canadien de Montréal par la forme du masque en vigueur dans les années 70 ; et qui situe le registre du temps. Dans *Dryden*, la gestion de l'espace s'appuie sur une perspective non-euclidienne, c'est-à-dire que l'alternance du fond et de la forme permet une stratégie de décontextualisation. Devant l'impossibilité d'identifier l'espace et le temps, la production du sens se fait uniquement chez le lecteur dont l'encyclopédie connaît : a) le hockey, b) le Canadien de Montréal, c) les années 70. Pour le lecteur qui ne connaît ni l'une ni l'autre des données encyclopédiques (a, b et c), la lecture iconique est pratiquement impossible. Le lecteur modèle construit le sens de l'iconicité en identifiant la forme humanoïde : les yeux en forme de taches, la bande rouge et le collet blanc dont les touches bleues font offices de trous d'aérations du masque. La *fabula* prend son sens lorsque le lecteur associe la stylisation du masque « années 70 » avec le bleu, le blanc et le rouge. La taille de l'icône s'impose : il ne peut s'agir que d'un joueur de hockey de première importance, en l'occurrence Ken Dryden. Le « dripping » de la peinture renforce le sens iconographique par association au mouvement et à la

sueur. Il suggère une contextualisation : Dryden (dans le temps et l'espace) en action pendant une partie de hockey.

3.1.3. Plan interprétatif

L'icône *Dryden* impose une certaine dissonance au lecteur dont l'encyclopédie identifie les référents à l'histoire de l'art. La composition, au plan iconique, se situe dans la même famille sémantique du Pop Art. Par l'emploi d'un protagoniste issu d'une culture populaire : soit une vedette de hockey. Le grand format et le « dripping », dans un contexte pictural nord-américain, font références à l'École de New York ; c'est « l'american scale ». Ce format fut rapidement en vogue dans les années 1950 chez les artistes new-yorkais qui, grâce à leurs immenses lofts travaillaient sur de grandes toiles. L'espace fait alors figure de métonymie de la grandeur de l'Amérique. Dans ce cas précis, l'interprétation repose sur un amalgame de référents recyclés dans l'inconscient collectif d'une culture particulière au Québec. L'exemple le plus frappant est l'emploi des couleurs bleu, blanc et rouge :

Le choix délibéré de ces couleurs correspond en fait à trois ou quatre réseaux associatifs ; le premier se rattache, bien sûr, à l'univers des sports, le second à notre histoire collective comme à la civilisation amérindienne, un autre à la société de consommation américaine et, finalement, à l'histoire de l'art contemporain. Faisant remonter la chaîne de nos associations libres de la terre amérindienne à notre origine française, de la conquête anglaise au Parti Québécois, d'une simple tribu iroquoise jouant à la crosse aux ligues américaines du sport professionnel, ces trois couleurs participent tout autant à l'univers de la consommation de masse et de la génération Pepsi qu'à notre version du rêve américain. (Saint-Pierre, 1988, p. 102)

Dryden se situe dans la logique de la postmodernité par son approche éclectique de l'articulation des plans iconique et plastique. L'immersion du lecteur dans le tableau lui indique la représentation d'un protagoniste à l'échelle historique. Le tableau de Lemoyne, par sa dimension, nous rappelle les grandes fresques historiques, plus particulièrement celles du 19^e siècle. L'icône

Dryden est alors sacralisée au rang de « tableau d'Histoire », et s'inscrit par le fait même dans un genre de la peinture occidentale. Rappelons qu'une dissonance sémiotique se construit par l'antagonisme des plans plastique et iconique : une facture à la mode de l'École de New-York, synecdoque de la modernité et d'un idéal de culture universelle, répond au protagoniste du joueur de hockey, synecdoque d'une culture particulière, celle du Québec.

3.2. L'invitation au voyage

3.2.1. *Plan plastique*

Le tableau de Edmund Alleyn est une huile sur toile de 241,2 X 476,3 cm. La peinture de grand format rectangulaire est présentée sur sa base la plus stable. Le registre de la couleur s'étale d'une façon monochrome par l'emploi d'un bleu indigo rompu. Le registre du clair-obscur est abordé en premier lieu par un dégradé en deux tons, qui passe de l'obscurité à un dégradé relativement plus clair, tranché par une ligne virtuelle. Dans l'avant-plan, la couleur suit dans son ensemble une fonction descriptive par un réseau de lignes tracées et virtuelles. La fragmentation du tableau oriente le regard du lecteur vers le centre par une figure d'insertion. La texture est absente de la plasticité ; elle se construit sur le plan iconique par trompe-l'œil et occupe, elle aussi, une fonction descriptive. La lecture du tableau, selon un mode occidental, se fait de gauche à droite ; une légère diagonale harmonique indique la sortie vers la gauche en suivant l'angle de la composition centrale du bateau à moteur.

3.2.2. Plan iconique

L'invitation au voyage s'appuie sur le registre des contrastes pour modeler son plan iconique. Le tableau utilise une forme de représentation traditionnelle en Occident, c'est-à-dire l'utilisation de la perspective développée au 15^e siècle. Le bateau à moteur proposé par Alleyn fait face au lecteur dans un plan d'ensemble. Sur la ligne d'horizon situé sur une étendue d'eau. Cette stratégie de composition permet au lecteur de contextualiser l'espace d'une façon générale : un bateau sur un cours d'eau. Par contre, le cours d'eau n'est pas défini de façon précise ; rien n'indique sa spécificité. Le volant, situé à droite de l'embarcation, nous signale qu'il s'agit d'un modèle probablement britannique. L'indicateur de temps pose lui aussi une certaine ambiguïté : par sa conception, le bateau sous-entend l'ère industrielle, mais sans plus.

3.2.3. Plan interprétatif

La barque est en Occident un symbole métaphysique associé au passage d'un monde vers un autre, effectué par les morts ou les vivants. Edmund Alleyn d'origine irlandaise, inscrit son tableau dans un particularisme culturel. Le *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, indique une piste possible pour le lecteur : « En Irlande, la barque en tant que telle, apparaît dans les textes épiques ; mais dans les textes mythologiques, elle est le symbole et le moyen de passage vers l'Autre monde » (Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 108). Une dissonance sémiotique se construit par l'emploi d'un protagoniste issue de la culture industrielle : un bateau à moteur, qui dans notre encyclopédie occidentale, peut se lire comme un signe de la technique. L'embarcation sera donc associée au passage d'une époque vers une autre, peut-être de la modernité à la postmodernité. Le protagoniste pose donc une dissonance par une métonymie qui

inverse le monde du sacré et du profane ; le passage se fait dans le monde physique, et non métaphysique. Le bateau à moteur peut être le signe des débats existentiels du 20^e siècle ; la barque est synecdoque de la technique triomphante sur la métaphysique superstitieuse. Mais, remarque Gaston Bachelard, la barque des morts peut éveiller une conscience de la faute, comme le naufrage suggère l'idée d'un châtement, qui pourrait être dans ce cas l'œuvre de la modernité : « La barque de Caron va toujours aux enfers. Il n'y a pas de nautonnier du bonheur. La barque de Caron serait ainsi un symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes » (Bachelard, 1942 p.108). Le lecteur peut interpréter le passage d'un monde à l'autre par l'emploi d'un symbole de la technique qui est liée aux malheurs des hommes dans la modernité. L'absence d'un protagoniste représentant un nautonnier indique une *fabula* qui est sans bonheur ; à l'image de la critique postmoderne de la modernité.

Néanmoins, la critique représentée par le tableau de Edmund Alleyn nous renvoie à une certaine nostalgie de la modernité. L'ambiance du tableau, par son bleu indigo impose une lecture qui se réfère au symbolisme du bleu et du violet dont l'indigo forme le mélange. La couleur bleu est, de toutes, la plus profonde et la plus immatérielle : « Entrer dans le bleu c'est un peu comme Alice au Pays des merveilles, passer de l'autre côté du miroir [...] quand il s'assombrit, ce qui est conforme à sa tendance naturelle, il devient celui du rêve » (Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 129). Entrer dans la *fabula* de la modernité participe d'une façon l'ambiguïté entre le rêve et le cauchemar ; elle semble lointaine, inaccessible pour l'artiste de la postmodernité. Le violet est souvent associé à l'arcane XIV du tarot, nommée la Tempérance qui est représenté par un ange qui mélange deux vases contenant les couleurs bleu et rouge : « le violet invisible sur cette représentation, est le résultat de cet échange perpétuel entre le rouge chthonien de la force impulsive et le bleu céleste » (Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 1020). *Le Dictionnaire des*

symboles approfondit cette interprétation : le violet « signifierait non le passage printanier de la mort à la vie, c'est à dire l'évolution, mais le passage automnal de la vie à la mort, l'involution » (Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 1020). La volonté de passage de la modernité vers la postmodernité est une invitation au voyage qui participe à la fois de l'évolution historique, et de l'involution, qui caractériseraient une certaine conception de « l'après modernité. »

3.3. Christmas white house

3.3.1. Plan plastique

Le tableau de l'artiste islandais Erró, *Christmas white house*, est une huile sur toile de 100,2 X 87 cm. Cette peinture de petit format se présente d'emblée comme un rectangle sur sa base la moins stable. Le registre des couleurs et du clair-obscur suit une fonction descriptive et modélise le plan iconique. Les couleurs employées sont dans l'ensemble saturées, tel le bleu, le rouge et le jaune. Quelques couleurs telles le kaki, le brun, le rose, le gris et l'écru sont rompues, afin de répondre encore une fois au réalisme de la composition. Le clair-obscur suit un cheminement qui va du centre du tableau, en arrière plan, pour ensuite s'atténuer et terminer sa gradation dans l'avant-plan à droite. Le lecteur peut ainsi déduire l'existence de deux sources de lumière : la première venant de l'arrière et se dirigeant vers le centre et la seconde se situant hors-champ en suivant la diagonale du coin inférieur gauche au coin supérieur droit. Les déclinaisons de la plasticité utilisent la figure de la fragmentation reposant sur l'insertion et la superposition. La composition se succède dans l'ensemble par couches suivant le fond bleu jusqu'au protagoniste en avant-plan. Notons que les détails de la composition utilisent la figure de l'insertion.

3.3.2. *Plan iconique*

Christmas white house, comme son nom l'indique, situe les indicateurs d'espace et de temps, à la Maison blanche, un 25 décembre. Le lecteur peut supposer qu'il s'agit précisément de la nuit de Noël par l'éclairage bleu sombre du tableau. Le premier protagoniste est la Maison blanche, que le lecteur reconnaît en arrière plan ; elle situe l'espace, c'est-à-dire Washington D.C. La Maison blanche est éclairée par une source de lumière qui renforce la contextualisation du temps dans la nuit. La stratégie de composition utilise un plan de vue de type américain ; elle amène le lecteur à focaliser vers le protagoniste en avant-plan : un soldat communiste chinois. Celui-ci est facilement identifiable par ses attributs propres : insigne communiste, modèle de l'arme à feu, grades et décorations diverses. Le lecteur identifiera divers signes mineurs qui renforceront la définition de l'espace proposé dans la *fabula* : tels des arbres et des branches de sapins. Face au lecteur, le soldat est en position de vigile, arme à la main et son regard se dirigeant hors-cadre vers la droite.

3.3.3. *Plan interprétatif*

La *fabula* du tableau de Erró suppose une connaissance encyclopédique de l'Amérique capitaliste et du régime communiste chinois de Mao Tzé-toug. La *fabula* se présente comme la conquête fictive des États-Unis par la Chine et s'inscrit dans la série des « tableaux chinois » de l'artiste. D'entrée de jeu, le créateur sollicite le lecteur par un recyclage d'une facture de la peinture « réaliste socialiste » alors en vigueur sous le régime de Mao. Le lecteur modèle doit donc connaître ce mouvement, signalons pour en comprendre la signification que le réalisme socialisme était l'art officiel de plusieurs régimes communistes. Semblable aux diverses formes

d'arts totalitaires, il utilisait une facture académique et très réaliste des protagonistes. Le but de ces peintures était de propager les idéaux des régimes totalitaires, en mettant en scène des paysans, des soldats, et des leaders politiques à la tête d'ambitieux projets ou de conquêtes nationales visant le bien-être des prolétaires. Ce type de peinture fait référence à deux sources de l'histoire de la peinture occidentale : le néo-classicisme et le réalisme. Il emprunte au premier sa facture gréco-latine et au second l'emploi de protagonistes issus du peuple.

Christmas white house pose deux protagonistes qui se situent dans une contextualisation impossible. La *fabula* relève ici de l'uchronie, à savoir la conquête militaire des Chinois sur les Américains. Ce genre de récit, principalement utilisé en littérature, met en scène un récit historique qui relève de l'utopie. La lecture du tableau propose une fiction qui se déroulerait dans un univers parallèle où certaines données historiques seraient remplacées par d'autres données tout aussi probables et réalistes. Une dissonance sémiotique se produit dans l'encyclopédie du lecteur qui confronte le protagoniste issu d'un régime communiste dans un environnement capitaliste américain. Comme première lecture ce tableau représente les tensions sociales de la guerre froide. Mais cette œuvre, par sa proposition iconique, met en scène deux régimes antagonistes, et accentue sur l'ambiguïté de la facture qui peut s'apparenter par le style, au réalisme socialiste et par son plan, au cinéma de type américain. S'agit-il d'un pastiche de propagande chinoise ou d'une représentation de la peur inconsciente du communisme en Amérique ? En confrontant la Maison blanche et un jeune garde chinois, cette *fabula* propose une interprétation qui exprime les similitudes entre les deux régimes sous les antagonismes de surface. Pierre Tillman voit dans cette série des tableaux chinois :

un premier plan émotionnellement chargé qui anime le tableau, moteur, mouvement, qui se découpe sur un arrière-plan qui fait fonction de fond et de décor. Il est curieux de constater que ce premier plan où il se passe quelque chose se rapporte à l'Orient et à

l'Asie. L'Occident venant en arrière plan [...] D'une part une attitude spirituelle branchée sur la recherche de la liberté, du combat juste, du bonheur et de la jouissance. D'autre part, l'argent, la volonté forcenée de puissance. D'une part, la domination de soi-même, les désirs vrais, l'accord. D'autre part la domination des autres et de l'univers, les désirs factices, la rupture. » (Tilman, 1976, p. 128-129)

L'artiste propose, par le jeu des contraires, une lecture critique de la modernité et de l'artiste au service de la propagande d'un État. Le pastiche du « réalisme socialiste » met en récit le caractère fermé et définitif de la peinture mis au service de la politique. Qu'elle soit au service du communisme ou du capitalisme, l'oeuvre doit avancer une *fabula* fermée inscrite dans un déterminisme historique : « Elle est tenue d'ignorer ce mouvement de va-et-vient, ce rythme cardiaque, ce balancement, *même si c'est vrai c'est faux*, cette équivalence, *même si c'est faux c'est vrai*, cette alternance tragi-comique qui refuse les systèmes » (Tilman, 1976, p. ?). Si le récit de ce tableau s'inscrit dans un commentaire critique de la modernité, il s'inscrit également de façon paradoxale dans sa nostalgie via le simulacre du plan plastique. *Christmas white house* est une oeuvre qui, en utilisant le pastiche au niveau plastique, oblige l'artiste à rentrer dans la démarche des peintres du « réalisme socialiste ». Le lecteur peut y voir une nostalgie du rôle de l'artiste dans la cité du monde moderne. La négation du concept hégélien de l'histoire dans la postmodernité relativise la position de l'artiste comme metteur en scène et témoin primordial de son époque. L'anachronisme de la technique picturale de ce tableau relève à la fois de la parodie, mais aussi de l'admiration.

3.4. Action painting II

3.4.1. Plan plastique

Action painting II de Mark Tansey, est une huile sur toile de 193 X 279,4 cm. Ce tableau est présenté au lecteur comme un rectangle sur sa base la plus stable. Dans ce tableau, un seul ton du registre des couleurs est utilisé : le bleu de type cyan. Le clair-obscur est formé par soustraction de la peinture étalée. L'artiste s'explique sa technique :

I paint in oil on gessoed canvas, using one mixed color that is applied over an area and then removed by a variety of means. The method is somewhere between finger painting and watercolor. Like finger painting, it is a tactile and subtractive method. Where the wet paint is touched or removed the white ground shows through. Like watercolor, the color functions transparently. Any white that is visible is the gesso ground ; it's not from a mixed or opaque white applied over the color. (Danto, 19 p. 137)

Le ton monochrome du tableau sert essentiellement au modelé de la composition qui forme le plan iconique. Le lecteur observera une absence de texture, celle-ci réalisée par la technique du trompe-l'œil.

3.4.2. Plan iconique

Le tableau *Action painting II* utilise un espace fonctionnant sur la perspective classique. Celui-ci se sert d'un plan d'ensemble pour définir les limites de son champ. Suivant une lecture occidentale (toujours de gauche à droite), le lecteur observe les différents protagonistes. Le fond se définit par un ciel calme, où une navette spatiale en décollage produit un large nuage de fumée : un paysage et une étendue d'eau se dressent au loin suivant la ligne d'horizon. En avant plan, le lecteur retrouve un drapeau américain sur son mat et divers protagonistes pratiquant la peinture en plein air : le premier assis se situant en partie hors-cadre, une petite fille en robe peint

au chevalet, un homme assis au pied du mat peint lui aussi au chevalet, un homme à demi penché retouche un détail de son tableau, un homme assis, palette à la main, retouche son tableau. Au loin, dans le centre, un protagoniste de dos travaille à son tableau, au centre de trois-quarts, une fille assise retouche son tableau, un homme torse nu examine sa peinture en prenant du recul, l'air songeur, un pinceau dans la main. Finalement, l'on dénombre une femme assise dans l'herbe, au repos, et un cadran représentant huit centièmes de seconde au décollage de la navette spatiale.

Par leur contextualisation, les indicateurs de temps et d'espace semblent irréels. Le premier confond le lecteur avec la navette spatiale des années 1980 et l'habillement des protagonistes qui semblent se situer autour des années 1950 et 1960. Le second pose un espace de campagne sur le bord d'un cours d'eau pour assister au décollage de la navette et le drapeau états-unien indique possiblement le territoire américain.

3.4.3 Plan interprétatif

La peinture en plein air est en premier lieu une activité artistique, en second lieu une activité culturelle en Occident. Sa pratique s'est généralisée depuis l'invention de la peinture en tube. Les impressionnistes en firent grand usage. Le tableau de Tansey représente un groupe de peintres pratiquant cette activité et prenant pour modèle une navette spatiale en décollage. Ce groupe, vêtu de façon conservatrice, semble être une synecdoque de l'Américain moyen pratiquant la peinture comme loisir, c'est-à-dire le peintre du dimanche à tendance académique utilisant des recettes préfabriquées. Le titre du tableau, *Action Painting II*, apporte la confusion dans le récit, en faisant référence à une technique de peinture apparentée à l'avant-garde new-

yorkaise : *l'Action painting*. La métonymie du titre et de la représentation iconique peut s'apparenter à l'humour postmoderne qui associe les utopies et les doctrines de l'avant-garde à un groupe de peintres du dimanche. La présence du drapeau américain renforce l'idée d'un certain prestige et d'un orgueil national, en plaçant l'Amérique comme nouveau pôle mondial de l'avant-garde artistique. Le groupe semble prendre son travail très au sérieux ; ce côté tragi-comique relève encore une fois de la parodie des dogmes affichés tout au long de l'histoire de l'art par ceux qui s'estiment être de courageux défricheurs des sentiers inexplorés de la peinture.

Le décollage de la navette spatiale, par sa vitesse et son dynamisme, est une métaphore du titre du tableau. La mise en scène du récit pose dissonance avec son titre ; un groupe de peintres, dans une attitude statique et méditative, tente de saisir quelque chose de dynamique et d'insaisissable. Par le titre même du tableau le lecteur cherche le « donnant à voir » ; le lecteur reste confondu s'il possède les connaissances encyclopédiques typiques de *l'Action painting*. Celle-ci se voulant une démarche d'avant-garde qui recherche dans la peinture la présentation de l'acte de peindre : le résultat iconique est une photographie du processus de peindre. Mark Tansey propose dans cette peinture, une représentation idéalisée des plasticiens qui tentèrent de mettre en pratique le « donné à voir » d'une peinture d'action. La *fabula* repose sur une inversion du « donné à voir » – « donnant à voir » ; c'est la représentation ludique des peintres en quête de présentation qui utilise comme figure de rhétorique l'oxymoron. *Action painting II* se situe dans un ordre de représentation sémantique, ce qui n'est pas sans assonance à l'œuvre de René Magritte :

Thus, in refuting Magritte's *Ceci n'est pas une pipe*, we may say that a picture of a pipe is a « pipe » at least to the child learning from the picture book to name the objects of the world – there is a pipe, there a ball, there a cat, there a zebra, the child says, pointing with his stubby finger at mere images. So what can it mean to say of a picture of a pipe that it is not a pipe ? That flat declaration contravenes parental practice since the invention of the picture book, and it would be a pedantic parent indeed who taught the child to say « there is a picture » when pointing to the picture of a pipe – for that could be said about all the pictures in the book, which differ in their forms as much as do the things they stand

for : it would be a dull lesson, indeed, to run through the picture book saying at each page « there's a picture ». Still, we can sometimes forget that something is after all a picture, with a logic and structure in contrast with the real world. That is the lesson of Action painting, perfectly possible as a picture – it after all exist ! – though its correspondent reality, wich concerns the relationship between pictures and reality, is impossible (Danto, 19 , p. 23)

Action Painting II repose donc sur un jeu de mots visuels, car il met en relations deux éléments antagonistes pour créer un effet de surprise chez le lecteur.

La critique de l'avant-garde, exprimée dans le tableau de Tansey, se définit par la représentation humoristique des utopies de la modernité. En voulant faire table rase des dogmes esthétiques et des techniques du passé, les avant-gardes n'ont réussi qu'à en créer de nouveaux. Cette époque, définit par Tansey à l'aide d'un monochrome qui rappelle un cliché photographique lointain, sous-entend de façon paradoxale une critique, mais également une nostalgie : celle de l'artiste postmoderne qui s'exclut de ce grand travail commun que les écoles d'arts ont accompli en groupe pour en marquer l'Histoire.

Chapitre IV. Discussion

4.1. Limites de cette étude

Nous avons précisé, dans la mise en contexte de ce mémoire, les différentes conceptions de la culture, celle des Lumières et celle de Herder ; la première se veut universelle et la seconde particulariste. Nous avons décidé de privilégier une vision particulariste de la culture, parce que celle-ci s'inscrit dans un espace et un temps relatifs : l'Occident et la postmodernité. L'espace dans lequel l'Occident définit sa culture est particulier à lui-seul, il est difficilement transposable dans les autres espaces tels l'Orient, l'Afrique etc. Les notions auxquelles nous faisons référence tout au long de notre mémoire ne trouvent pas d'équivalence dans la plupart des cas. Même les notions de modernité et postmodernité ne font pas l'unanimité à l'intérieur de la sphère occidentale, comme le précise Antoine Compagnon :

En France, le moderne est entendu au sens de la modernité qui commence avec Baudelaire et Nietzsche, et comprend donc le nihilisme ; il a été ambivalent dès l'origine, dans ses rapports avec la modernisation et avec l'histoire en particulier, dans sa méfiance vis-à-vis du progrès ; il est essentiellement esthétique. C'est même la raison de l'autre quiproquo – entre les Français et les Américains cette fois --, la modernité, au sens français, c'est-à-dire baudelairien et nietzschéen, incluant la postmodernité. En Allemagne, en revanche, le moderne commence avec les Lumières, et y renoncer aujourd'hui, c'est abandonner l'idéal éclairé. (Compagnon, 1991, p. 173.)

Les limites de ce mémoire, et du kitsch comme registre culturel de la postmodernité, dépendent du consensus autour de la définition des notions théoriques. Ce que nous avons tenté de saisir au travers les définitions employées dans la mise en contexte, c'est ce qui fait le consensus autour de la notion de postmodernité : « Le point crucial est le pli critique. Il y a un postmoderne a-critique : c'est le kitsch éternel » (Compagnon, 1991, p. 173).

Les objets d'étude qui font partie de notre corpus posent aussi une limite à cette étude. À prime abord, le choix s'est arrêté sur des objets culturels qui sont aussi des objets artistiques ; la postmodernité ne voit aucune hiérarchie à l'intérieur de ces catégories. Les œuvres d'arts ont été

choisies en fonction de leur proximité (Le musée des Beaux-Arts de Montréal) dans un premier temps, dans un deuxième temps sous l'assise d'un argument d'autorité, voulant qu'une institution comme le MBAM constitue sa collection permanente avec l'idée de représenter une époque donnée avec les meilleurs éléments disponibles selon les critères des historiens de l'art. Lorsque analysées, les œuvres d'art peuvent dans une certaine mesure produire des jugements biaisés si elle sont sortis du contexte de l'ensemble de la production de l'artiste. Nous précisons seulement que l'étude porte sur la représentation de ces objets et non sur les intentions des créateurs. Cette représentation est conçue avec l'aide de la notion d'encyclopédie chez Umberto Éco.

La méthodologie employée dans ce mémoire peut-elle aussi faire l'objet de critiques. Nous avons préféré la sémiotique à toute discipline des sciences humaines pour son ouverture au niveau de l'interprétation. Les autres disciplines nous semblaient suivre des grilles serrées, dont il est difficile de constituer une interprétation, qui dans la plupart des cas est fondées sur des jeux de rhétorique. Nous avons utilisé l'ouvrage de Catherine Saouter *Le langage visuel*, comme principale référence pour sa distinction claire et précise des trois plans constitutifs que sont la plasticité, l'iconicité et l'interprétatif. Le cadre d'analyse de Saouter nous est apparu comme un compromis envers les ouvrages du sémioticien Umberto Éco, (même si les références sont nombreuses) dont les complexités débordent le but de ce mémoire.

Nous avons développé cette discussion, d'après une certaine encyclopédie, qui à l'image de n'importe quelle encyclopédie contient ses forces et faiblesses. L'usage d'une généralisation de notre hypothèse est donc sujette à caution ; caution que nous devrions apposer à n'importe quelles études situées dans le champ des sciences humaines. Néanmoins, nous croyons avoir

fourni assez d'indices pour permettre, à l'intérieur des limites de notre mise en contexte, de notre méthodologie et de nos objets études, de cerner le registre culturel de la postmodernité ; c'est à dire le kitsch.

4.2. Le kitsch plastique

Nous avons établi dans la mise en contexte du mémoire la définition et l'apparition de la notion de postmodernité, qui s'est développée en premier lieu en architecture. La première réaction se veut une révolte des dogmes architecturaux établis depuis le fonctionnalisme du Bauhaus. La proposition esthétique de la postmodernité repose sur l'amalgame de différents styles, misant sur l'artifice de divers éléments disparates, la postmodernité brise le dogme de la table rase et de la religion du futur établie par la notion d'avant-garde. Cette critique prend pour point de départ une réévaluation de la plasticité dans la création picturale. La modernité a depuis longtemps repoussé les normes de représentation figurative en peinture. Cet aboutissement se retrouve dans le « all over » de Pollock et des autres membres de l'expressionnisme abstrait. En réaction se développe le Pop Art qui mise sur l'iconicité pour construire sa *fabula*, refusant de considérer la plasticité comme une finalité. À l'angoisse existentielle de la modernité répond la stratégie de l'artifice.

Guy Scarpetta y voit une inversion des paradigmes du romantisme :

On a souligné, souvent, l'opposition de Warhol à tout romantisme. Faire de l'art avec des images de stars de cinéma ou de music-hall, de boîtes de soupe ou de tampon à récurer, c'est inévitablement perturber le caractère d'éternité sacré que le romantisme attribue à l'art des musées. De même, la pratique warholienne délibérée de la répétition [...], ou de la série [...], congédie le mythe romantique de la nécessaire originalité de l'œuvre d'art, et de son aura. (Scarpetta, 1988, p.109)

Cette désacralisation de l'art par la répétition et la série élimine la plasticité comme personnalisation de l'œuvre d'art. Le rejet de la facture comme caractère d'unicité de l'œuvre consomme la rupture envers la modernité. Le plan plastique se retrouve intimement lié à celui de l'iconique. Dans *Dryden*, Lemoyne utilise une plasticité issue de l'expressionnisme abstrait,

celle-ci est détournée de sa fonction pour se lire dans notre encyclopédie comme référent iconique à l'École de New York. Le lecteur qui possède l'encyclopédie nécessaire voit dans l'application gestuelle du « dripping », un raccourci rhétorique qui se réfère à l'histoire de l'art. L'usage artificiel des couleurs descriptives et saturées dans *Christmas whites house*, trouve son sens dans sa synecdoque de la peinture totalitaire, et non dans sa volonté de réalisme et de naturalisme. La plasticité du tableau de Erró n'est pas une fin en soi ; elle propose un « donnant à voir ».

La couleur en soi comme aboutissement d'une expression esthétique fut l'une des ambitions de la modernité, plus particulièrement poussée par le *Color-field*. Sandler note que les préoccupations de ces peintres rejoignent les partisans d'une peinture plus gestuelle :

Les peintres color-field traitaient donc la surface comme un champ, et se rapprochaient en cela de bon nombre de peintres gestuels [...] même si leur moyens picturaux étaient, à d'autres égards, très différents. La peinture gestuelle était principalement linéaire, mais comme l'a souligné Greenberg, on pouvait la qualifier de coloriste en ce que l'artiste dessine entièrement au pinceau, à la couleur et en masse, au lieu de colorer ou de remplir un contour déjà prêt. [...] Les peintres color-field, en un sens, se sont attaqués à des problèmes formels plus difficiles que ceux auxquels se confrontaient les peintres gestuels, car ils s'écartaient plus radicalement de la base structurale familière propre à l'art occidental : la modulation des valeurs claires et sombres, destinée à produire une illusion de masse dans l'espace. (Sandler, 1991, p. 148)

Le caractère monochrome des peintures de Alleyn et Tansey élimine toute préoccupation plastique en se concentrant uniquement sur le seul registre du clair-obscur pour moduler l'espace, fonction purement iconique. *L'invitation au voyage*, en utilisant un registre de couleur qui se situe exclusivement dans l'indigo, propose une connotation symbolique, voire iconique de l'emploi de cette couleur. L'artiste détourne la fonction descriptive de la couleur pour l'inscrire dans un renforcement métaphysique du symbole de la barque. Si l'emploi d'un coloris particulier à des fins de symbolisme, n'est pas une application kitsch en soi, l'emploi de la couleur en tant que champ coloré se rapportant au *Color field* est un recyclage artificiel, car il se détourne

« d'une approche non symbolique, qui mettait l'accent sur le potentiel expressif de la forme en soi, en tant que chose vivante, véhicule d'un complexe de pensées abstraites, [...] devant la menace terrible de l'inconnaissable » (Sandler, 1991, p. 149) . Nous avons démontré dans le premier chapitre de ce mémoire comment le kitsch se définit par son caractère artificiel qui réfute sa valeur d'usage, à l'exemple de la tour AT&T de New York. L'indigo dans l'œuvre de Alleyn sert lui aussi d'artifice, en ce sens que la couleur n'est pas essentielle à la construction purement plastique ; n'importe quelle autre tonalité aurait suffi à construire le modelé. Le choix délibéré de l'indigo, est semble-t-il, utilisé pour renforcer le symbolisme de la barque. La plasticité se trouve dans un registre kitsch par l'application du champ coloré à des fins purement iconiques ; tout le contraire d'une conception avant-gardiste de la couleur en tant que véhicule non-symbolique et expressif d'une pensée abstraite. Dans *Action Painting II*, Mark Tansey se sert lui aussi du monochrome à des fins iconiques ; d'un point de vue plastique, la couleur appliquée dans l'ensemble d'un tableau de grand format se réfère implicitement au *Color field*. L'encyclopédie du lecteur renforce cette idée s'il possède la clé interprétative que lui indique le titre du tableau. L'utilisation du cyan prime dans sa fonction iconique qui associe *Action painting*, *Color field* et le mythe de l'avant-garde parodier sous l'iconicité d'un groupe de peintre du dimanche.

Les oeuvres analysées dans ce mémoire utilisent le kitsch comme registre pour définir leur plasticité. La couleur et le clair-obscur ont certes été utilisés comme véhicules symboliques tout au long de l'histoire de l'art, mais ils ont une fonction d'usage qui sert aussi au modelé de la composition, de plus ils sont utilisés avec parcimonie dans leur sens symbolique. L'usage de la couleur dans nos objets d'étude est anti-naturaliste, ce qui pose dissonance avec l'emploi du clair-obscur dans une volonté réaliste. La couleur, par sa disposition dans *Dryden* et *Christmas white*

house, par sa saturation dans *L'invitation au voyage* et *Action painting II*, pastiche un usage de la plasticité employé dans sa conception moderne, avant-gardiste. Elle remplit par ce procédé une fonction rhétorique dans la sémiologie chez le lecteur.

4.3. Le kitsch iconique

Nous avons souligné l'importance ainsi que le retour de l'iconicité dans le Pop Art, qui rompt par la même occasion avec les préoccupations de l'avant-garde en matière de plasticité. La notion d'historicité de la modernité est contestée par l'éclectisme postmoderne. En niant l'Histoire en tant que finalité, la postmodernité se permet de puiser, sur le plan iconique, différents référents à travers le temps et l'espace de la culture occidentale. Cette pratique se définit de façon beaucoup plus radicale dans les années 1970 avec le mouvement italien de la trans-avant-garde :

Le postmodernisme généralisé d'après 1970 est tout différent. Il est clairement « post-avant-gardiste », ou « trans-avant-gardiste », comme le mouvement plastique italien de ce nom, qu'Henri Meschonnic estime représentatif. Ce mouvement, réagissant contre « le darwinisme linguistique » et « l'évolutionisme culturel », contre la « valeur progressive de l'art », entreprit de mélanger les avant-gardes, ce qui méconnaissant leur historicité, paraît le moyen le plus sûr de les annihiler. Le trans-avant-gardisme affirma deux valeurs : la catastrophe comme différence non programmée, et le nomadisme, comme traversée sans engagement de tous les territoires, dans toutes les directions, y compris vers le passé, sans plus de sens du futur. (Compagnon, 1991, p. 165).

L'iconicité selon Catherine Saouter se définit selon des indicateurs de temps et d'espace, c'est le plan qui permet au lecteur de situer la composition de manière intelligible. L'intérêt particulier de nos quatre objets d'études est le kitsch employé en dissonance des indicateurs de temps et d'espace, par un recyclage culturel puisé dans l'encyclopédie du lecteur. Ces icônes servent à renforcer certains clichés qui font office de synecdoque sur un temps ou un espace particulier. L'une des caractéristiques propres de ce recyclage culturel est l'anachronisme, phénomène de consommation qui propose aux consommateurs de revivre des événements passés sous formes de

loisirs, de modes etc. Baudrillard y voit une résurrection caricaturale et grotesque de ce qui fut vraiment l'histoire. Il cite en exemple des touristes, qui dans le Grand Nord, refont « les gestes de la ruée vers l'or, à qui l'on loue une batte et une tunique esquimaude pour faire couleur locale. » (Baudrillard, 1970, p.147). Les quatre peintures analysées mises sur le recyclage au plan iconique pour construire une *fabula* dont les différents protagonistes trichent avec cette notion du temps.

Christmas white house situe l'espace-temps dans une forme d'uchronie, le protagoniste principal qu'est le soldat chinois montant la garde devant la Maison blanche se situe dans un temps et un espace impossibles au regard de l'Histoire. Il s'inscrit dans la logique d'un chapitre fantôme, qui n'existe pas, mais qui serait possible dans une lecture imaginaire de l'Histoire. En insistant sur l'iconographie totalitaire, Erró dramatise l'effet de la *fabula* en misant sur le cliché de la représentation du régime communiste chinois développé dans la logique de la propagande de la Guerre froide. *L'invitation au voyage* propose sous la forme d'un protagoniste industriel le symbolisme traditionnel de la barque en Occident, l'encyclopédie du lecteur distingue aisément l'anachronisme du yacht à moteur dans la métaphore du récit proposé par Alleyn. Les indicateurs de temps et d'espaces sont dans un premier temps indiqué vaguement, afin de répondre au symbolisme traditionnel de la barque qui s'inscrit dans l'intemporel et dans l'universel. Dans un deuxième temps se construit une dissonance sémiotique par l'emploi d'un protagoniste qui peut s'inscrire dans un temps relativement précis, de l'ère industrielle et technique ; synecdoque de la modernité.

Nous avons proposé la facture expressionniste abstraite de Dryden comme icône de l'École de New York, Lemoyne utilise celle-ci associée au célèbre gardien de but du Canadien de Montréal. Ces deux protagonistes posent une fois de plus une dissonance par leur contextualisation dans

l'espace-temps proposé au lecteur. Le premier protagoniste représente une époque, un espace précis ; celle de l'avant-garde, celui de New York capitale de l'art dans le monde. Le second protagoniste est une synecdoque du Québec et d'une époque qui se veut plus culturelle qu'artistique par l'emploi de Ken Dryden, figure populaire qui vise l'encyclopédie de la plus petite commune culturelle, versus l'encyclopédie spécialisée du public habituel de la peinture d'avant-garde. L'anachronisme dans le tableau de Lemoyne se définit par le mélange des protagonistes qui se réfèrent à des époques différentes. Les indicateurs d'espace peuvent aussi poser certaines ambiguïtés, à prime par leur volonté de contextualiser deux protagonistes qui ne s'inscrivent pas dans le même type de perspective ; « *le dripping* » dans un espace bidimensionnel et le gardien de but dans un espace tridimensionnel. Le kitsch iconique dans *Dryden* se résume donc par l'emploi de deux protagonistes qui établissent une relation anachronique en se situant dans un espace improbable. La *fabula* de ce tableau repose sur la conjonction de deux récits disparates assemblés sous forme syncrétique pour n'en former qu'un seul.

Le tableau *Action painting II* joue sur les indicateurs de temps par son titre en figeant la représentation passive d'une présentation de l'acte de peindre. Les différents protagonistes que sont les peintres sont représentés avec des vêtements choisis pour leurs connotations conservatrices, si le lecteur porte attention, il pourra reconnaître les attributs vestimentaires des années cinquante ; époque dont l'encyclopédie associe les idées de sobriété, tradition, etc. La représentation est cependant anachronique lorsque associée à la navette spatiale, qui elle se situe dans un espace temps des années quatre vingt. Cette stratégie iconique adoptée par Tansey vise à renforcer la *fabula* qui mise sur l'ironie du titre « *Action painting II* » en proposant une rhétorique qui associe par métonymie les praticiens de ce mouvement à des peintres du dimanche en plein

air. Le kitsch dans ce tableau est utilisé pour renforcer les stéréotypes des qualités que le producteur d'images veut associer aux protagonistes. L'ambiance générale du tableau pourrait s'inscrire dans une démarche surréaliste produite par l'inconscient que l'on retrouve chez des peintres comme Dali par exemple ; cependant, par la démarche de Tansey dont nous avons cité quelques passages sur sa méthode de travail, il est clair que l'artiste cherche consciemment à proposer une lecture ironique de son travail par l'apport d'éléments syncrétiques recyclés dans l'encyclopédie culturelle de l'Occident.

Ces quatre oeuvres refusent de s'inscrire dans une logique d'avant-garde, contestant cette religion du futur établie depuis Manet. À l'avant-garde et à l'anticipation du futur répond le kitsch et son recyclage du passé. *L'invitation au voyage* d'Edmund Alleyn recycle le symbole de la barque en mettant l'accent sur les aspects techniques de celle-ci ; devenue yacht à moteur, éliminant par sa représentation le caractère fixé, traditionnel et intemporel de la barque. Erró pastiche l'art officiel des régimes totalitaires sur le plan iconique, de même que Tansey, qui représente sous forme iconique la pratique culturelle du peintre du dimanche. Lemoyne recycle par un habile pastiche le « *dripping* » new-yorkais de Pollock en y intégrant l'icône populaire du joueur de hockey Ken Dryden. En définissant un registre iconique et plastique recyclant dans divers objets culturels, la postmodernité inaugure un plan interprétatif dont l'encyclopédie est interpellée pour mettre en action une sémiose fonctionnant sur le kitsch.

4.4. Le kitsch interprétatif

Le registre de création postmoderne utilise ce recyclage iconique et plastique comme stratégie de lecture et d'interprétation. Cette caractéristique du kitsch concentre une *fabula* cachée qui peut

s'inscrire dans la logique des chapitres fantômes d'Umberto Eco. Les quatre œuvres ont pour récurrence un recyclage culturel faisant appel à l'encyclopédie du lecteur. Par ce procédé astucieux, l'artiste propose l'art comme une activité ludique dont le but est de saisir par son encyclopédie les diverses *fabula* recyclées pour n'en construire que la principale.

Dans *Christmas white House*, Erró, propose la *fabula* du réalisme socialisme et de la Maison blanche, la première rappelle l'artiste mis au service d'un régime totalitaire, la seconde celle de l'Amérique, antithèse d'une certaine conception politique du pastiche effectué par l'artiste au plan iconique. Cette stratégie amène le lecteur à construire la sémiose d'une *fabula* qui mise sur la similitude des deux régimes ; celle d'une certaine conception de la culture à promouvoir. Par ce pastiche, l'artiste ramène le débat sur le rôle de l'artiste dans la cité, en tant que promoteur de la culture. La peinture *Christmas white house* repose sur une critique de l'artiste mis au service du politique par le recyclage du kitsch totalitaire, afin de nous faire réfléchir sur l'échange que sacrifie l'individualité de l'artiste pour se niveler dans un projet culturel commun. Par un retournement astucieux, l'artiste fait appel à l'encyclopédie du lecteur pour nous rappeler les dangers de l'artiste mis au service du politique, utilisant l'art pour imposer une conception du monde. En fait, l'artiste utilise la puissance du kitsch pour rejoindre la plus petite commune culture dans l'encyclopédie de chacun. La position de l'artiste conteste par son iconicité, le lieu commun de l'artiste plasticien, progressiste, avant-gardiste et surtout apolitique, en misant sur l'orthodoxie du kitsch totalitaire, brisant les dogmes d'une peinture abstraite qui ne s'adresse au lecteur dont l'encyclopédie est spécialisée dans ce domaine. Nous sentons chez l'artiste une volonté par l'emploi d'une figuration qui a marqué l'imaginaire collectif en Occident de se poser en critique du grand récit de la modernité. Cependant nous pouvons déceler une certaine nostalgie

chez Erró dans l'action même de réaliser ce type de pastiche ; nostalgie de l'aura privilégiée du statut d'artiste dans la cité au sein de la modernité.

Selon Antoine Compagnon, l'un des paradoxes de la modernité fut d'avoir transformé l'avant-garde en une orthodoxie. L'auteur propose un glissement « de la négation de la tradition vers une tradition de la négation » (Compagnon, 1990, p. 55). C'est dans cette optique que Tansey propose la métonymie de *l'Action painting* à la peinture exécutée par formule dans un esprit académique. Le tableau renforce cette idée en utilisant une facture figurative qui renvoie la *fabula* au cliché de la peinture académique dans notre encyclopédie. La critique repose sur la modernité et son registre avant-gardiste associé, devenu routinier et conservateur. Si l'un des acquis de l'avant-garde fut de briser les représentations classiques établies depuis la Renaissance et l'invention de la perspective, l'acquis du kitsch fut de briser cette « tradition de la négation » en recyclant les styles et factures du passé pour les agencer selon le goût de l'artiste. La démarche de Tansey dans *Action Painting II* repose sur une critique de l'avant-garde et de sa peinture prisonnière des dogmes de l'abstraction. En réintroduisant la figuration selon les normes de représentations classiques, Tansey propose une *fabula* où la modernité est associée aux valeurs conservatrices, représentées par les peintres et leurs attributs des années cinquante, période où *l'Action painting* atteint son sommet. Il y a peut-être, ici aussi, une critique de l'artiste et de son rôle au sein de la cité ; Antoine Compagnon, citant Jean Clair estime que « l'abstraction gestuelle, par son puritanisme qui ne dérangeait personne avait tout pour devenir l'art officiel des grandes corporations multinationales » (Compagnon, 1991, p.114 – 115). La peinture de Tansey pose un regard ironique par l'aspect ludique du titre et de sa représentation, qui n'est pas sans rappeler la démarche de René Magritte et de son tableau *Ceci n'est pas une pipe*. Par un recyclage de cette forme de jeu de langage qui pose le problème de la représentation, de la réalité et de la peinture,

Tansey ramène celui-ci à une dimension historique où la réalité d'une avant-garde est liée au problème de sa perception par une culture qui se situe dans une logique postmoderne ; le jeu titre-représentation repose sur le paradoxe de la modernité devenue orthodoxie. Le kitsch *dans Action painting II* mise sur les stéréotypes culturels du « peintre du dimanche » pour développer une autre *fabula* de la modernité et de ses idées reçues.

L'invitation au voyage de Alleyn représente peut-être ce passage vers un autre monde, qui s'effectue traditionnellement par la barque, en toute conscience d'une certaine technique acquise ; celle de la modernité. C'est dans cette optique que le politologue Yves Boisvert décrit le mouvement de pensée de la postmodernité :

Aussi, contrairement à ce que plusieurs ont affirmé, les postmodernistes ne s'opposent pas à la modernisation technoscientifique ; ils prétendent plutôt que la postmodernité a vu le jour grâce à l'essor de cette dernière. Elle serait justement la période au cours de laquelle la culture occidentale se met au diapason de la réalité technoscientifique. Il est également important de noter que la postmodernité ne constitue pas une négation globale de la modernité et ne revendique pas une rupture radicale avec cette dernière. Les penseurs postmodernistes insistent pour dire qu'ils ne sont pas antimodernes ; ils ne prétendent faire, en bons herméneutes, que le constat de l'autodissolution de la culture moderne à travers l'emballement de la modernisation et la désillusion populaire à l'endroit des promesses d'émancipation du discours moderniste. (Boisvert, 1995, p. 16-17)

Nous pouvons voir, dans l'œuvre de Alleyn, une métaphore de la postmodernité. Le symbolisme de la barque se rencontre tout au long de l'histoire de l'art, il n'est donc pas essentiellement kitsch, c'est dans le recyclage de ses attributs que le lecteur permet de construire un plan interprétatif kitsch de la sémiologie. Nous avons déjà défini le symbolisme de la barque dans l'analyse de ce mémoire, ses qualités métaphysiques qui en font une représentation du sacré. *L'invitation au voyage* utilise la barque dans un sens profane, en lui définissant des attributs issus du monde de la technique ; il y a dissonance entre les conceptions du monde que proposent les deux *fabula*. La première *fabula* se réfère au traditionnel, à l'intemporel, elle amène le lecteur à

réfléchir sur le rite de passage. La seconde *fabula* résume le monde technique, le novateur et le temporel ; Alleyn, en proposant deux récits antagonistes, construit la sémiose par syncrétisme. La *fabula* cachée que propose *L'invitation au voyage* se révèle en insistant sur les idées reçues du symbolisme occidental et des attributs techniques de la modernité. En misant sur le kitsch, l'auteur du tableau réfère aux mécanismes de transformation que subit la société et la culture postmodernes ; autodissolution d'une culture éclectique qui, par l'absence d'un nautonnier pose la fin des grands récits, où le guide trace l'itinéraire.

Le tableau de Serge Lemoyne repose-lui aussi sur un plan interprétatif kitsch, par ses éléments disparates reposant sur des icônes recyclées de la culture occidentale ; ceux de l'*Action painting* et d'un joueur de hockey. Les différents protagonistes que proposent *Dryden* amènent le lecteur à construire une sémiose à partir de conceptions culturelles antagonistes ; l'une avant-gardiste et l'autre populiste. La *fabula* que propose *Dryden*, par son format, agit par métonymie du tableau d'Histoire dans l'encyclopédie du lecteur. Elle concentre deux récits d'importance historique, le premier se réfère à l'art et la culture universelle, le second au sport et loisir, entendu comme un particularisme culturel précis : le Québec des années soixante-dix. En superposant les deux *fabula*, le tableau semble éliminer la hiérarchie entre culture d'élite et culture populaire. Cet agencement de deux récits pose par la même occasion une synecdoque des réalités culturelles d'un Québec s'inscrivant dans une réalité qui oscille entre la modernité et la postmodernité. Nous avons approfondi, dans l'analyse de notre corpus, les différents référents auxquels les couleurs bleu, blanc et rouge tissent les réseaux associatifs qui construisent la sémiose de *Dryden*. Nous rappellerons seulement que l'utilisation de ces couleurs mise sur les clichés associatifs de ceux-ci pour le lecteur dont l'encyclopédie possède les référents socio-culturels du Québec, situé dans un espace et un temps précis. Le kitsch dans *Dryden* se révèle dans l'interprétation qui vise

l'encyclopédie de la plus petite commune culture des Québécois, ou de ceux qui sont familier avec celle-ci. Ce procédé de recyclage représente peut-être un passage vers une autonomie culturelle d'un Québec pris dans une réalité nord-américaine, dont la *fabula* doit se construire avec les acquis artistiques de l'avant-garde et les particularismes des québécois.

4.5. Le kitsch comme registre culturel de la postmodernité

Les quatre objets d'étude que nous avons analysés dans le cadre de ce mémoire utilisent comme registre de création le kitsch se définissant par un recyclage culturel. Ce point commun des quatre œuvres se situe dans une forme de citation qui se réfère à un registre culturel où l'histoire de l'art sert d'encyclopédie principale. Épuisée par le purisme de l'avant-garde en tant que registre d'un art moderne, la postmodernité tente de construire une création suivant un modèle de « bris-collage » (Cuche, 2001). Le rapport que la culture entretient avec la postmodernité repose sur une réflexion rattachée à l'effritement de la modernité, sans pour autant la nier : « le préfixe post signifie en quelque sorte un dépassement qui intègre le passé, un au-delà comprenant le moderne, mais le complétant par des éléments adaptés à la nouvelle conjoncture sociale » (Boisvert, 1995, p. 17). La postmodernité est donc consciente des apports culturels du passé, elle cherche à les intégrer pour trouver une troisième voie, suivant une démarche hégélienne. La modernité se voulait une rupture de la tradition, son attitude ou registre culturel était l'avant-garde comme anticipation du futur et négation du passé. La postmodernité cherche la synthèse entre l'anticipation et la restauration :

C'est dans cet esprit que Scarpetta affirme qu'il serait néfaste de ne pas tenir compte des différents apports artistiques, littéraires et intellectuels de la modernité. C'est également dans cette logique de ménagement que l'on peut constater l'importance du recyclage dans la pensée postmoderniste, c'est-à-dire la réactualisation de choses déjà existantes qui se trouvent enrichies et utilisées à de nouvelles fins. (Boisvert, 1995, p. 17)

Ce phénomène de recyclage fait son apparition dans les objets culturels où différents éléments isolés de leurs contextes symboliques sont puisés dans le temps et les cultures, puis assemblés sous forme de syncrétisme. Les œuvres d'art, qui sont elles aussi des objets culturels, n'échappent pas à ce principe, le recyclage étant seulement concentré dans une encyclopédie plus précise. Le kitsch est un registre où tout producteur d'image puise ses *fabula* pour n'en construire qu'une seule. L'artiste puise dans celui-ci à travers l'histoire de l'art, plus particulièrement dans les œuvres qui furent autrefois dans un registre d'avant-garde.

L'avant-garde et le kitsch sont deux registres culturels en Occident. Le premier se définit par une brisure des conventions artistiques fixées dans une époque donnée, le second par un conservatisme de ces mêmes conventions ; les deux étant le produit d'une même culture.

One and the same civilization produces simultaneously two such different things as a poem by T. S. Elliot, and a Tin Pan Allet song, or a painting by Braque and a Saturday Evening Post cover. All four are on the order of culture, and ostensibly, parts of the same culture and products of the same society. Here, however, their connection seems to end. A poem by Elliot and a poem by Eddie Guest – what perspective of culture is large enough to enable us to situate them in a enlightening relation to each other ? Does the fact that a disparity such as this exists within the frame of a single cultural tradition, which is and has been taken for granted – does this fact indicate that the disparity is a part of the natural order of things ? Or is it something entirely new, and particular to our age ? (Greenberg, 1961, p. 3)

Le kitsch se retrouve intimement lié par son antithèse de l'avant-garde, il se définit selon Greenberg comme une sorte d'arrière-garde : « where there is avant-garde, generally we also find a rear-guard » (Greenberg, 1961, p. 9). L'auteur identifie cette arrière-garde à un conservatisme de type académique qui mise sur l'effet et les clichés d'une époque en matière de culture. L'avant-garde, à l'inverse, se veut une conscience supérieure d'une époque pour poser un regard critique qui s'inscrit dans l'histoire. Les quatre œuvres de notre corpus misent sur le registre du kitsch pour remettre en perspective cette même critique de l'avant-garde. L'exemple de Tansey dans *Action Painting II* est de ce point de vue frappant, le titre du tableau donnant la clé de son

interprétation de en identifiant l'avant-garde à une groupe de peintres académiques s'adonnant à la peinture de plein air selon une méthodologie précise, « Kitsch is mechanical and operates by formulas » (Greenberg, 1961, p. 10). Ces deux registres se retrouvent inversés suivant la critique postmoderne : l'avant-garde est devenue synonyme d'arrière-garde, le kitsch synonyme d'avant-garde.

L'inversion avant-garde--kitsch trouve peut-être son écho dans la confusion de l'avant-garde entre le politique et l'esthétique où se trouve associée l'idée de la rhétorique de la rupture.

Modernité et avant-garde n'ont pas toujours été de pair :

L'avant-garde n'est pas seulement une modernité plus radicale et dogmatique. Si la modernité s'identifie à une passion du présent, l'avant-garde suppose une conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps. Si le paradoxe de la modernité tient à son rapport équivoque à la modernisation, celui de l'avant-garde dépend de sa conscience de l'histoire. Deux données contradictoires constituent en effet l'avant-garde : la destruction et la construction, la négation et l'affirmation, le nihilisme et le futurisme. Par suite de cette antinomie, l'affirmation avant-gardiste n'a souvent servi qu'à légitimer une volonté de destruction, le futurisme théorique étant un prétexte pour la polémique et la subversion. Inversement, la revendication nihiliste a masqué bien des dogmatismes. (Compagnon, 1991, p. 48)

La postmodernité repose sur une critique de la pensée dogmatique de la modernité, celle-ci entendue par le biais d'un registre avant-gardiste. C'est l'épuisement de ce registre qui porte en lui la genèse de son orthodoxie et de sa disparition, car l'implication d'une anticipation du futur continu implique une désuétude immédiate. La généalogie de l'avant-garde repose sur ce principe de tradition de la négation, elle est en accord avec Antoine Compagnon ; issue d'une terminologie militaire qui régleme l'art moderne depuis Manet. Citant Baudelaire, Compagnon précise que « ces habitudes, disait-il dénotent des esprits [...] faits pour la discipline, c'est-à-dire pour la conformité. » (Compagnon, 1990, p.51).

C'est ici que se trouve la clé de la critique de nos œuvres, s'inscrivant dans une logique postmoderne. Le propos de notre corpus repose sur le glissement sémantique de la notion d'avant-garde, qui trouve son écho dans le politique, où l'artiste d'avant-garde se confond dans les autres secteurs culturels de la cité :

Deux avant-gardes doivent donc être distinguées : l'une politique et l'autre esthétique, ou plus exactement, celles des artistes au service de la révolution politique, au sens saint-simonien ou fouriériste, et celle des artistes satisfaits d'un projet de révolution esthétique. De ces deux avant-gardes, l'une veut en somme utiliser l'art pour changer le monde, et l'autre veut changer l'art, estimant que le monde suivra. (Compagnon, 1990, p. 53)

Christmas white house et *L'invitation au voyage* s'inscrivent dans une critique « politique », *Dryden* et *Action painting II* dans une critique esthétique. Nous pouvons remarquer, au 20^e siècle, la brisure entre l'avant-garde politique et esthétique. Les artistes qui se sont mis au service d'une révolution politique furent esthétiquement les plus routiniers et les plus académiques. Cette avant-garde politique utilise l'art pour séduire la masse, Greenberg écrivait en 1939 :

Where today a political regime establishes an official culture policy, it is for the sake of demagogy. If kitsch is the official tendency of culture in Germany, Italy and Russia, it is not because philistines do control their respective governments, but because kitsch is the culture of the masses in these countries, as it is everywhere else. The encouragement of kitsch is merely another of the inexpensive ways in which totalitarian regimes seek to ingratiate themselves with their subjects. Since these regimes cannot raise the cultural level of the masses – even if they wanted – by anything short of surrender to international socialism, they will flatter the masses by bringing all culture down to their level. (Greenberg, 1961, p. 19)

Sans contredit, les grandes idéologies totalitaires du XX^e siècle ont utilisé le registre inverse de l'avant-garde (celui du kitsch) pour séduire les masses. Partant d'une optique culturelle de la négation, ceux-ci, pour se préserver, se devaient de réactualiser les acquis du régime sous forme de stéréotypes et de clichés, de niveler la culture des ouvriers et paysans et celle de l'avant-garde politique. Les dictatures avaient besoin sans cesse de remettre à jour la consommation culturelle du public, qui en réclamait sans cesse, pour oublier cette anticipation du futur vers un âge d'or. C'est pourquoi, en Allemagne nazie, Joseph Goebbels, ministre de la propagande, accordait un

soin particulier à toute l'industrie culturelle, notamment le cinéma (médium par excellence de l'effet) pour assurer un roulement régulier répondant à la demande du public. Ainsi, les nouvelles des défaites allemandes sur le front russe passaient mieux dans la tête du public, dans l'intermission d'un film mièvre qui racontait les intrigues amoureuses de telle duchesse à la cour des Habsbourg au 18^e siècle par exemple. Ce flot continu de loisirs, entrecoupé de nouvelles quotidiennes, entraînait une véritable illusion d'information chez le public. En Union soviétique, par exemple, tel héros de la révolution était vanté pendant des années pour son œuvre, et du jour au lendemain, dans la presse, il était devenu paria, traître au parti etc. Georges Orwell a bien décrit ces phénomènes propres aux dictatures dans *1984*.

4.6. Le maniérisme kitsch

Le but véritable de l'artiste mis au service du politique est d'entretenir une stagnation sociale, sous illusion de nouveautés continues qui ne sont en fin de compte que des éléments disparates du passé ou d'ailleurs, refaçonnés sous forme de simulacre pour que le public les assimile mieux. D'ailleurs, cette « culture de masse » est au goût du jour puisqu'elle est concentrée sur « l'effet » et non sur « la cause ». C'est pourquoi, l'idée recyclée par les nazis d'une nouvelle croisade des chevaliers teutoniques vers l'est, qui rappelait en Allemagne son passé glorieux, était plus stimulante que le projet démocratique de la République de Weimar, qui excitait la hargne du public par son comportement d'intellectuels mous devant le traité de Versailles. Le problème est que cette fois-ci la croisade ne se ferait pas à cheval, mais à coup de *panzers* et de *stukas* ; forme caricaturale et grotesque d'un passé glorieux, absente de tout véhicule symbolique, motivée uniquement par des valeurs matérielles. Ce mode de production consommé par l'apport de telles armes ne pouvait que conduire à un carnage sans précédent ; le *Potlatch* le plus gigantesque de

l'Histoire a été accompli. La notion d'avant-garde, étant devenue irrecevable en politique, fut considéré avec méfiance en esthétique. Le kitsch est-il un registre essentiel se développant par l'essoufflement de l'avant-garde ? Est-il nécessaire à l'équilibre de la religion du futur et celle du passé ?

La définition postmoderniste de la modernité repose sur des postulats d'ordres métaphysique et idéaliste, « la pensée moderne devait guider la destinée de l'humanité tandis que la réalisation du projet de la modernité était directement liée à [...] l'idée d'une histoire unitaire : une histoire organisée comme une perpétuelle marche en avant » (Boisvert, 1995, p. 19) ; d'où la nécessité d'une culture d'avant-garde. Dans cette discussion, nous situons le kitsch comme registre culturel de la postmodernité, celui-ci semblant se définir comme registre équivalent de l'avant-garde dans la modernité. La postmodernité se situe dans une logique de désillusion de la modernité qui, selon Boisvert, a mené aux portes du chaos totalitaire tout comme l'avant-garde s'est transformée en totalitarisme esthétique (d'où la réaction postmoderne en architecture). Les objets culturels de la postmodernité se veulent une démocratisation de l'art où toute hiérarchie est éliminée : « À l'ère postmoderne, l'art populaire peut pénétrer les musées des beaux-arts [...], l'art contemporain a son droit de cité dans la programmation de la télévision etc. » (Boisvert, 1995, p. 51). Les œuvres d'arts, qui sont elles aussi des objets culturels, n'échappent pas à cette logique de déhiérarchisation des styles. Les peintres de notre corpus réclament un droit au « bris-collage » en réactualisant plusieurs éléments puisés dans le temps et les cultures pour les assembler sous forme de syncrétisme. L'artiste ne propose plus une « histoire unitaire », mais plusieurs *fabula* concentrées en une seule, cet éclectisme reflète une consommation culturelle qui mise sur les acquis de notre encyclopédie et non sur l'anticipation de futurs référents. Mais les acquis de notre

encyclopédie reposent souvent sur des lieux communs, comme le souligne Kundera dans

l'insoutenable légèreté de l'être :

Qu'est-il resté des agonisants du Cambodge ? Une grande photo de la star américaine tenant dans ses bras un enfant jaune. [...] Qu'est-il resté de Beethoven ? Un homme morose à l'invraisemblable crinière, qui prononce d'une voix sombre : « Es muss sein ! » [...] Et ainsi de suite, et ainsi de suite. Avant d'être oubliés, nous serons changés en kitsch. Le kitsch, c'est la station de correspondance entre l'être et l'oubli. (Kundera, 1989, p. 406)

Que reste-il de l'école de New York ? Les dégoulinures sur le tableau de Serge Lemoyne. Que reste-il des utopies de l'avant-garde ? Des artistes cherchant à saisir l'impossible mouvement d'une navette spatiale en décollage. Que reste-il des totalitarismes politiques du 20^e siècle ? Un pastiche de peinture de propagande. Que reste-il des angoisses existentielles de la modernité ? Un yacht à moteur sans nautonier.

La création postmoderne repose sur le postulat que « la tradition moderne est pillée de ses idées et de ses formes, qui sont juxtaposées avec des motifs venus d'ailleurs, comme de l'art populaire, le tout ayant été entreposé dans une immense banque de données où le choix est aléatoire » (Compagnon, 1991, p. 166). La constitution de cette banque de données est différente selon les buts visés par le producteur d'images. Les besoins du publiciste ne sont pas identiques à ceux de l'artiste, par exemple. Ils ont cependant en commun le recyclage d'icônes culturelles. Le spectateur à qui s'adresse la *fabula* diffère selon l'encyclopédie de celui-ci, le produit culturel populaire s'adresse à la « plus petite commune culture » afin de rejoindre le plus grand nombre de spectateurs. Le produit culturel artistique, par contre, concentre son recyclage dans une encyclopédie spécialisée. Peu importe le type d'image que le producteur crée, il trouve les assises de sa création à l'intérieur d'un registre culturel constitué d'éléments recyclés ; ce registre est le kitsch.

Yves Boisvert, dans son ouvrage *Le postmodernisme*, définit le courant de la postmodernité dans la culture et les arts non pas comme un mouvement esthétique, mais plutôt comme une attitude culturelle « qui permet à plusieurs styles totalement différents, même contradictoires, de se côtoyer le plus harmonieusement possible » (Boisvert, 1995, p. 51) ; c'est ce qui explique la dissonance sémiotique rencontrée dans l'articulation des plans plastiques et iconiques de nos objets d'études : *Dryden* – culture populaire et d'élite, *L'invitation au voyage* – symbolisme métaphysique et technique, *Christmas white house* – communisme et capitalisme, *Action painting II* – avant-garde et kitsch. Cette attitude culturelle reflète, par un curieux paradoxe, une certaine nostalgie de la modernité et du rôle de l'artiste dans la cité, les œuvres de celui-ci étant nivelées avec les autres productions culturelles, l'artiste perd de son prestige et de son unicité puisque toutes les *fabula* s'équivalent dans la postmodernité. Sous le couvert de cette « attitude culturelle », les artistes de notre corpus se jouent peut-être de la postmodernité en poussant jusqu'à son paroxysme le registre kitsch, en cachant au lecteur profane certaines *fabula* pour mieux occulter leur refus de démission devant ce projet inachevé qu'est la modernité.

D'un kitsch politique, il semble y avoir évolution vers un kitsch esthétique. *Christmas white house* et *L'invitation au voyage* utilise le kitsch pour parodier les idéologies de la modernité, en puisant dans les stéréotypes de l'encyclopédie collective. *Dryden* et *Action Painting II* utilisent le kitsch pour représenter une critique des canons esthétiques de l'avant-garde. Le registre kitsch est perceptible seulement chez le lecteur dont l'encyclopédie contient les référents. En complexifiant la *fabula* dans une partie plus pointue du registre kitsch, les œuvres de notre corpus retrouvent de façon paradoxale une conception élitiste de l'art. *Christmas white house* et *l'invitation au voyage* utilisent le kitsch pour changer les conceptions existentielles, politiques et idéologiques de la modernité. *Dryden* et *Action Painting II* utilisent le kitsch pour changer les conceptions

esthétiques et avant-gardistes de la modernité. Ces deux conceptions du kitsch dans la postmodernité s'inscrivent de curieuse façon dans une continuité de la modernité : seul le registre culturel change, pour passer de l'avant-garde au kitsch. En fin de compte, le kitsch inscrit comme une « attitude culturelle » de la postmodernité n'est peut-être rien d'autre que le maniérisme de notre époque. Nous en concluons avec Umberto Éco dans *l'Apostille au nom de la rose* :

Je crois cependant que le postmoderne n'est pas une tendance que l'on peut délimiter chronologiquement, mais une catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une façon d'opérer. On pourrait dire que chaque époque a son post-moderne, tout comme chaque époque aurait son maniérisme (si bien que je me demande si post-moderne n'est pas le nom moderne du maniérisme en tant que catégorie méta-historique). (Éco, 1985b, p. 75)

Ce mémoire soulèvera, nous l'espérons, du moins, des questionnements dans plusieurs domaines connexes aux sciences sociales, notamment l'opposition de plus en plus marquée entre culture et nature déjà développé chez Arendt, ainsi que le constat d'une société qui semble avoir de la difficulté à produire autre chose que des objets culturels sous le mode de recyclage. Le principal but de ce mémoire réside toutefois dans une meilleure compréhension de la culture en Occident, et plus particulièrement à travers l'œuvre des artistes qui la représentent. Elle se veut une modeste contribution à une connaissance sociale de l'Homme. Elle se veut, pour l'artiste, de jeter un regard interrogateur sur celui-ci ainsi que sur son travail. Bref elle cherche à répondre au questionnement de Gauguin *Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?*

Conclusion

Le but de ce mémoire était de vérifier l'hypothèse du kitsch comme registre culturel de la postmodernité ; il a pour sujet la représentation des arts plastiques conçus en tant qu'objets culturels. Mises à part l'introduction et la conclusion, le mémoire a été divisé en quatre parties : la mise en contexte, la méthodologie, l'analyse et la discussion. Le lecteur retrouvera, à la fin de l'étude, l'habituelle liste de référence ainsi qu'en annexe les reproductions des quatre objets d'études utilisés dans le cadre de ce mémoire. En conclusion, nous procéderons à un bref retour sur les différents chapitres abordés.

Dans la mise en contexte, nous avons débuté par définir la notion de culture, son origine ainsi que le sens que nous avons choisi d'adopter. L'origine étymologique du mot culture, comme nous l'avons mentionné, dérive de *colere* et trouve son écho dans le sens auquel Cicéron l'applique, c'est à dire *excolere animum* et *cultura animi* (cultiver l'esprit – esprit cultivé). La conception de la culture ne fait pas l'unanimité dans un contexte de sciences sociales. Historiquement, il y eut dans son ensemble deux conceptions de la culture ; l'une universaliste et l'autre particulariste. Nous avons préféré utiliser la conception particulariste de la culture chez Herder en opposition à la conception universaliste développée au siècle des Lumières. La première nous est paru plus pertinente puisque l'étude que nous avons réalisée s'intéresse à un espace et un temps particuliers : l'Occident et la postmodernité.

Nous avons défini les notions théoriques associées à cette étude par couple : culture universelle et *volksgeist*, modernité et avant-garde, postmodernité et kitsch. Cette conception par couple vise à associer une époque donnée ainsi que le registre qui détermine sa culture. Ces notions ont été appréhendées selon une revue de littérature dans laquelle nous avons déterminé les auteurs pertinents à cette étude. Les principaux sont : les philosophes Adorno et Arendt, les essayistes

Baudrillard et Compagnon, les universitaires Boisvert et Cuche, les historiens – critiques d’art Dorflès, Faure, Gombrich, Greenberg, Klotz, Rosenberg et Sandler. Nous ferons brièvement une synthèse des définitions abordées par le prisme de ces auteurs dans ce mémoire. Beaucoup d’autres auteurs ont été cités d’une façon plus parcimonieuse, dans une volonté d’ouverture envers les définitions théoriques. Nous avons cru bon de poser quelques petites digressions d’ordre historique afin de bien cerner la genèse des notions abordées.

La notion de modernité a été abordée selon sa différence avec la notion de moderne, que l’on confond souvent avec la première. Modernité est entendue au sens historique de « temps moderne » c’est à dire de la révolution industrielle à la fin de la Seconde Guerre mondiale. L’époque moderne s’étend historiquement d’une façon plus généreuse, de la Renaissance à la fin du 18^e siècle. C’est sous la base de conceptions différentes de la culture, universaliste et particulariste, que la modernité développe essentiellement une foi dans l’avenir, par les différents mouvements artistiques et intellectuels d’Europe que sont les Lumières en France et le « sturm und drang » en Allemagne, ceux-ci seront les moteurs qui serviront à définir le registre culturel de la modernité ; l’avant-garde. De ce registre devait débiter une succession d’écoles qui nous ont menés du romantisme à l’expressionnisme abstrait ou « école de New York ». Ce dernier mouvement fut le couronnement de l’avant-garde en tant que registre culturel, ce mouvement se divisas en deux parties : l’*Action painting* qui portait son intérêt envers la gestualité et l’automatisme, le *Color-field* qui s’intéressait à une peinture plus contemplative et aux immenses champs colorés. L’expressionnisme abstrait fut influencé par l’apport de l’immigration de l’intelligensia parisienne ayant fuit l’occupation nazie. C’est selon les dires des postmodernistes (Boisvert) que l’essoufflement de l’avant-garde et de son purisme développa le courant culturel de la postmodernité,

La postmodernité se veut donc une réaction envers la faillite de la modernité, de son idéalisme et de sa métaphysique. C'est la période qui nous est contemporaine depuis une trentaine d'années. Le postmodernisme débute en architecture. Nous avons retracé l'historique de ce mouvement qui s'attaquait aux dogmes de l'architecture moderne qui est principalement défini par son aspect fonctionnaliste. Dans la peinture, la genèse de ce courant culturel se développa dans le Pop art, un mouvement en réaction au purisme de l'abstraction qui, selon les dires de ses détracteurs, s'est transformée en académisme. Le registre qui déterminera dorénavant la culture est le kitsch. Étymologiquement, le kitsch vient du verbe allemand *verkitschen* qui signifie « revendre du vieux ». Celui-ci se définit comme l'équivalent du cliché dans le discours et du gadget en technologie. Historiquement, il fait son apparition à l'ère industrielle comme catégorie culturelle. Il est, selon plusieurs (notamment Greenberg), responsable de l'extinction de la production culturelle artisanale. Le kitsch prend son essor avec l'accès de la classe moyenne au marché des choses inutiles ; tout ce qui ne découle pas des besoins primaires chez le travailleur. Le kitsch fonctionne sur un principe de recyclage, les objets culturels sont imités en matériaux de toc et produits de façon industrielle. Le même principe de recyclage se transposa à l'intérieur des objets artistiques, telles que les peintures, sculptures, etc. Le recyclage se développa sur les clichés des chef-d'œuvres du passé, plusieurs types d'art ont utilisé le kitsch comme registre ; tel l'académisme et l'art totalitaire. Mais il fallut attendre la faillite des avant-gardes pour que le kitsch se fixe comme registre culturel, c'est-à-dire l'avènement du Pop et de la postmodernité.

Pour prouver l'hypothèse du kitsch comme registre culturel de la postmodernité, nous avons élaboré un corpus de quatre objets d'études qui se retrouvent à l'intérieur de la sphère des objets artistiques qui, selon Arendt, est incluses dans celle des objets culturels. Les oeuvres que nous avons choisies sont des peintures appartenant à la collection permanente du Musée des Beaux-

arts de Montréal. Ce sont : *Dryden* de Serge Lemoyne, *L'invitation au voyage* de Edmund Alleyn, *Christmas white house* de Erró et *Action painting II* de Mark Tansey. Les deux premiers artistes sont d'origine québécoise, le second est Islandais et le dernier est Américain. Les quatre objets d'études sont donc ancrés dans une réalité occidentale.

La méthodologie utilisée dans cette étude repose sur la sémiotique peircienne, dont la sémiose repose sur la triade de l'objet, du signe et du *representamen*. Pour analyser ce corpus, nous avons utilisé les fondements théoriques de Umberto Éco développés dans *L'œuvre ouverte* et *Lector in fabula*, dont la principale notion « d'encyclopédie ». Nous avons utilisé comme cadre d'analyse l'ouvrage de Catherine Saouter, *Le langage visuel*, qui s'inscrit dans l'optique de Éco et de Pierce. Le cadre d'analyse repose sur une triade où l'image est traitée selon un plan plastique, iconique et interprétatif. L'analyse de notre corpus d'est donc effectuée selon cette grille, où chaque œuvre a été analysée sous les trois plans que constitue la base du langage visuel chez Saouter.

Suite à l'analyse de notre corpus, nous avons élaboré une discussion visant à prouver notre hypothèse de départ qui est : le kitsch comme registre culturel de la postmodernité. Cette discussion s'est élaborée autour du kitsch, que l'on retrouve au niveau des trois plans du langage visuel élaborés dans notre méthodologie. Nous avons insisté sur les dissonances sémiotiques que causent les éléments recyclés aux plans plastique et iconique par la constatation de récurrences et de transformations. Nous avons ensuite synthétisé une argumentation afin de comprendre les mécanismes du kitsch comme registre culturel de la postmodernité. Cette argumentation s'est voulue une exploration des causes et effets de la représentation des objets culturels de la postmodernité. Enfin, nous avons posé les limites d'une généralisation de cette étude, en

indiquant ses forces et faiblesses, et nous sommes arrivés à la conclusion que malgré ses lacunes, cette étude porte à croire que la représentation des objets culturels dans la postmodernité sont puisés dans une banque de données qui mise sur les clichés et stéréotypes de notre encyclopédie ; c'est-à-dire le kitsch.

Références

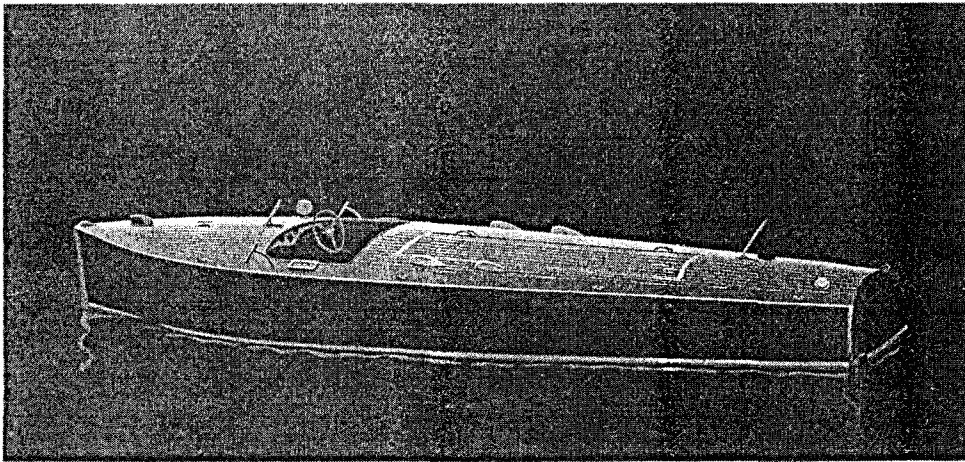
- Adorno, T. W. (1991). *The culture industry*. Londres : Routledge.
- Arendt, H. (1972). *La crise de la culture*. Paris : Gallimard.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris : J. Corti.
- Baudelaire, C. (1992). *Critique d'art.*. Paris : Gallimard.
- Baudrillard, J. (1970). *La société de consommation*. Paris : Éditions Denoël.
- Bernier, R. (2002). *La peinture au Québec depuis les années 60*. Montréal : Éditions de l'homme.
- Boisvert, Y. (1995). *Le Postmodernisme*. Montréal : Boréal.
- Borduas, P-E. (1990). *Le refus global et autres écrits*. Montréal : l'Hexagone.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont
- Compagnon, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Éditions du Seuil.
- Cuche, D. (2001). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : Éditions La découverte.
- Danto, A. C. (1992). *Mark Tansey : visions and revisions*. New York : H. N. Abrams
- De Kooning, W. (1992). *Écrits et propos*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Écrits d'artistes ».
- Dorfles, G. (1978). *Le kitsch : un catalogue raisonne de mauvais goût*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Éco, U. (1985a). *Lector in fabula : ou, La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : B. Grasset.
- Éco, U. (1985b). *Apostille au Nom de la rose*. Paris : B. Grasset.
- Faure, E. (1965). *L'art moderne*, Tome II. Paris : Le livre de poche.
- Gombrich, E. H. *L'art et son histoire*, Tome II. Paris : Le livre de poche.
- Greenberg, C. (1961). *Art and Culture : critical essays*. Boston : Beacon Press.
- Herder, J. G. (1991). *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*. Paris : Presses pocket.

- Lamy, L. (1986). Alleyn, résolument post-moderne. *Vie des arts*, no. 123, p. 54-55.
- Rey, A. (1976). *Théorie du signe et du sens*. Paris : Klincksieck
- Klotz, H. (1988). *The history of postmodern architecture*. Cambridge : MIT Press.
- Kundera, M. (1989). *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris : Gallimard.
- Le Thorel-Daviot, P. (2004). *Nouveau dictionnaire des artistes contemporains*. Paris : Larousse.
- Newman, B. (1990). *Selected Writings and Interviews*. New York : Alfred A. Knopf.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris : Éditions du Seuil.
- Provost, M-A. (2002). *Normes de présentation d'un travail de recherche*. Trois-Rivières : Éditions SMG.
- Robert, G. (1973). *L'art au Québec depuis 1940*. Montréal : la Presse.
- Rosenberg, H. (1962). *La tradition du nouveau*. Paris : Éditions de Minuit.
- Saint-Pierre, M. (1988). *Serge Lemoyne*. Québec : Musée du Québec.
- Sandler, I. (1991). *Le triomphe de l'art américain*, Tome I. Paris : Carré.
- Sandler, I. (1991). *Le triomphe de l'art américain*, Tome II. Paris : Carré.
- Sauter, C. (1998). *Le langage visuel*. Montréal : XYZ.
- Scarpetta G. (1988). *L'artifice*. Paris : B. Grasset.
- Schiller, F. (1992). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris : Aubier.
- Tilman, P. (1976). *Erró*. Paris : Galilée.
- Valery, P. (1931). *Regard sur le monde actuel*. Paris : Librairie Stock.
- Watson, F. (1939). *American Painting Today*. Washington : The American Federation of Arts.

Appendices



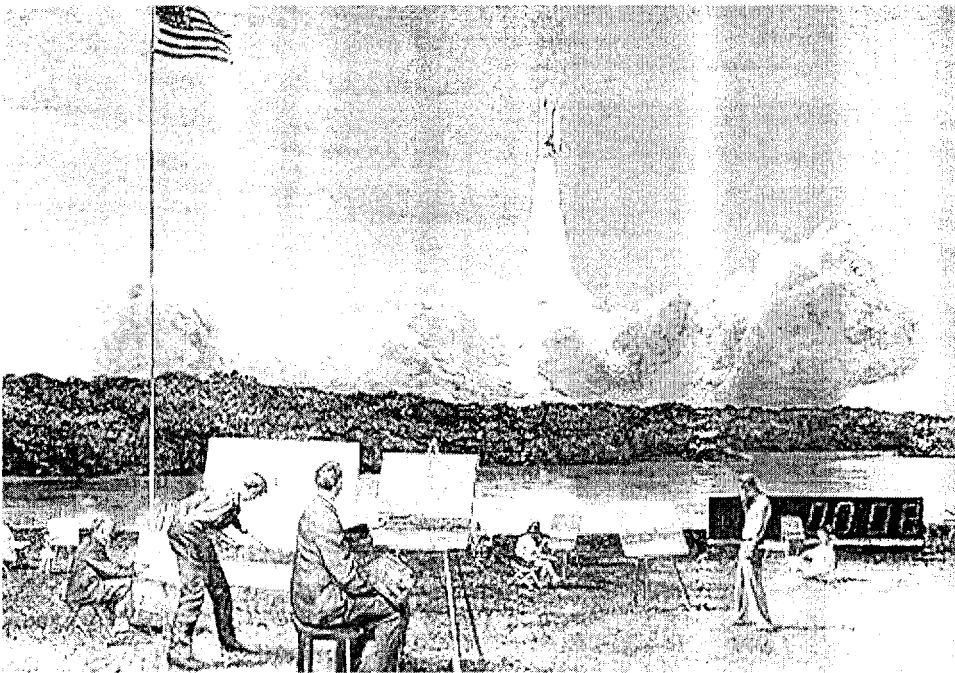
Serge Lemoyne, *Dryden*, 1975, acrylique sur toile, 224 X 356 cm, MBAM.



Edmund Alleyn, *L'invitation au voyage*, 1990, huile et alkyde sur toile, 241,2 X 476,3 cm, MBAM.



Erró, *Christmas white house*, 1974, huile sur toile, 100,2 X 87 cm, MBAM.



Mark Tansey, *Action painting II*, 1984, huile sur toile, 193 X 279,4 cm, MBAM.