

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
GABRIEL FORTIN

FANTASMAGORIES KITSCH : LUMIÈRE, EXPÉRIENCE ET OSTENTATION

AVRIL 2016

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la maîtrise en art

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts M.A.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise accompagne les œuvres produites pour l'exposition *DEL : Devanture. Exotisme. Luxe.* présentée au centre d'art actuel Langage Plus d'Alma du 27 novembre 2015 au 7 février 2016.

Il propose de tenir une réflexion axée principalement sur le kitsch dans son expression contemporaine, à la lumière des divers éléments ayant concouru à sa naissance puis à son expansion au sein des sociétés occidentales post-industrielles. Divisé en trois grands chapitres et ponctué de nombreuses images visant à expliciter divers concepts ou à illustrer l'évocation d'œuvres ou d'artistes en lien direct avec notre propos, le pivot de cette réflexion se veut une synthèse de ce que le kitsch permet de révéler dans le va-et-vient constant qu'il alloue entre le monde de l'art et celui de la culture. Fort d'une historicité dont la teneur et l'ampleur n'ont d'égale que la puissance évocatrice et la résonance actuelle que nous lui trouvons, le kitsch est un monde à part ayant sévi dans tous les domaines, à tous les niveaux, depuis la littérature et jusqu'à la production de biens manufacturés en passant par la musique, l'architecture et, bien sûr, les arts plastiques.

Fondée sur le postulat selon lequel le kitsch peut aussi bien être utilisé que dénoncé, et ce à l'intérieur même d'une pratique artistique dont nous élaborerons les tenants et aboutissants au sein des chapitres deux et trois, notre résolution de travailler par et sur le kitsch est en grande partie influencée par la réflexivité critique que celui-ci permet dès lors que la démarche menant à son utilisation est suffisamment concertée. S'appuyant entre autres sur la pensée d'Hermann Broch, de Milan Kundera, et d'Abraham Moles, ce mémoire appréhende les travaux d'autres artistes ayant travaillé en périphérie du kitsch, notamment Jeff Wall ou Gregory Crewdson. Les questionnements légitimes que le kitsch suscite, qu'ils soient d'ordre esthétiques, philosophiques, artistiques ou même politiques, ont modelé notre réflexion et su canaliser notre volonté de jongler avec l'ambiguïté, la confusion et le malaise, formes contemporaines du kitsch dont la mise en évidence passe par un travail en arts visuels de réinterprétation et d'accentuation.

Dans l'optique de revisiter le kitsch, les œuvres de l'exposition tentent d'en subvertir les codes. Son caractère décoratif ou ornemental vient s'opposer à celui de la fascination, faisant ainsi passer le kitsch de l'agrément à l'agression. Dans ce chapitre présentant les constats analytiques de l'exposition, installation lumineuse et sonore, projections vidéo sur bâche et impressions photographiques viennent révéler l'affirmation brutale du mensonge kitsch.

Mots clés : contraste, installation, kitsch, lumière, photographie, vidéo.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche M. Mathieu Valade d'avoir cru en mon projet et de m'avoir offert son support, sa patience et ses conseils avisés tout au long du processus.

Merci au centre d'art actuel Langage Plus ainsi qu'à sa directrice Mme Jocelyne Fortin d'avoir non seulement rendu mon projet d'exposition possible mais de m'avoir accueilli sans compromis. Mes premiers pas dans le milieu professionnel des arts visuels ont été une expérience plus que formatrice aux côtés de cette équipe dévouée.

Merci également aux membres du jury, Mme Constanza Camelo-Suarez et M. Marc-Antoine K. Phaneuf, qui se sont prêtés au jeu dans un subtil et merveilleux mélange de générosité, d'intelligence et de sensibilité.

Je tiens à souligner l'apport du Centre Sagamie. Merci de m'avoir soutenu en m'offrant une résidence en arts d'impression. Un merci tout spécial à la talentueuse Mme Mathilde Martel-Coutu et son œil aguerrri.

Merci à M. Philippe Fortin-Villeneuve, réviseur linguistique, intellectuel, rêveur, fan et complice. La seule coquille qu'il accepte est celle du hockeyeur.

Merci finalement à Mlle Mariane Tremblay de son support moral dans mes moments de doute. Artiste devant l'Éternel, compagne de vie, amie et empêcheuse de tourner en rond, elle est arrivée à comprendre mes idées encore floues et à m'aider à les nommer. Sur le périlleux et aventureux chemin de la recherche-crédation, je n'étais pas seul.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : SUCCÉDANÉ DE KITSCH.....	4
1.1 L'INDUSTRIE DES DISTRACTIONS	5
1.1.1 NAISSANCE D'UN STYLE.....	5
1.1.2 RÉSIDU DU SIÈCLE ROMANTIQUE.....	6
1.1.3 DU RENVERSEMENT DES PERSPECTIVES.....	7
1.2 DEUXIÈME PHASE DU KITSCH.....	8
1.2.1 CULTURE COMMUNE	8
1.2.2 L'HOMME KITSCH.....	9
1.2.3 LA QUÊTE DU BOHNEUR.....	11
1.2.4 LE KITSCH DE L'EXOTISME.....	13
1.3 LE KITSCH COMME MODE DE VIE	16
1.3.1 LÉGÈRETÉ ET MENSONGE	16
1.3.2 L'APOCALYPSE JOYEUSE ou L'ART DU CONTRASTE.....	17
CHAPITRE 2 : EN « TRANS ».....	19
2.1 L'IMAGE AMBIGÛE OU L'AMBIGÜITÉ REVENDIQUÉE	20
2.1.1 TENSION ET TRANSITION.....	20
2.1.2 ENTRE PHOTO ET VIDÉO : UNE IMAGE, DEUX TEMPS.....	22
2.1.3 HYBRIDITÉ.....	23
2.1.4 AVANT, PENDANT, APRÈS : LA TRIADE NARRATIVE	27
2.2 LE KITSCH COMME DÉMARCHE.....	30
2.2.1 JEFF WALL, LE CINÉ-PHOTOGRAPHE ou L'ARTISTE MODERNE POST- ROMANTIQUE.....	30
2.2.2 AVEUGLEMENT VOLONTAIRE DE L'HOMME KITSCH.....	31
2.2.3 BONHEUR TRAHI.....	32
CHAPITRE 3 : FANTASMAGORIES KITSCH.....	34
3.1 LA LUMIÈRE COMME SUJET	35
3.1.1 DE LA FANTASMAGORIE AU GIF ANIMÉ	35
3.1.2 LA DIODE ÉLECTROLUMINESCENTE	36
3.1.3 MICROCOSME TROPICAL	37
3.1.4 LIEUX COMMUNS.....	39

3.1.5	LE CONGÉDIEMENT DU CONTINU DE L'EXISTENCE ou L'INSTANT DÉCISIF COMME ESPACE NARRATIF DES POSSIBLES ET IMPOSSIBLES ...	41
3.2	CHINOISERIES D'INSPIRATION CANADIENNE	43
3.2.1	CONTRADICTIONS	43
3.2.2	DÉCOR	44
3.2.3	NE RIEN DISSIMULER	44
3.3	DEVANTURES.....	47
3.3.1	PORTRAITS FORMAT PAYSAGE.....	47
3.3.2	MIROIR EMBELLISSEUR MENSONGER.....	48
3.3.3	RÉALITÉ SUBJECTIVE	49
3.4	POINTS DE SUSPENSION.....	52
3.4.1	MANIFESTATIONS MYSTIQUES	52
	CONCLUSION	54
	BIBLIOGRAPHIE	56

LISTE DES FIGURES

Figure 1	Château de Neuschwanstein, Allemagne (château kitsch) et Noël au Château, Rivière-du-Loup, Québec (succédané de kitsch).....	5
	Sources : http://4hdwallpapers.com/wp-content/uploads/2015/01/1280px-Neuschwanstein_Castle_LOC_print_rotated.jpg https://www.flickr.com/photos/michelroy/2775565295	
Figure 2	Portrait de l’homme kitsch en quête du bonheur.....	13
Figure 3	Piscine intérieure de l’Hôtel La Saguenéenne, Chicoutimi.....	13
	Source : http://tournoiamateurlabaie.com/hebergement-tournoi-hockey-saguenay	
Figure 4	Première acquisition d’un cadre de chute d’eau rétroéclairé	14
Figure 5	<i>Niagara falls in love</i> , 2015	15
Figure 6	Affiche propagandiste de Staline	16
	Source : https://www.pinterest.com/pin/156500155773765133/	
Figure 7	Howard Pyle, <i>Néron tenant une lyre en or avec Rome en flammes</i> , 1897, huile sur toile.....	18
	Source : http://lamortdeneron.com/a-propos/	
Figure 8	<i>Développement méthodique du corps par des exercices appropriés et gradués – Bodybuilding</i> (1 ^{ère} vidéo du diptyque), 2012.....	21
Figure 9	<i>Développement méthodique du corps par des exercices appropriés et gradués – Ballerine</i> (2 ^{ème} vidéo du diptyque), 2012	21
Figure 10	Adah Hannah, <i>Raft of the Medusa (100 Mile House) #1</i> , 2009, vidéo	25
	Source : https://vimeo.com/8726952 (image tirée de la vidéo)	
Figure 11	Adah Hannah, <i>Two Mirrors</i> , 2008, vidéo	26
	Source : http://adadhannah.com/projects/show/prado_project/ (image tirée de la vidéo)	
Figure 12	Gregory Crewdson, <i>Twilight</i> de la série <i>Beneath the Roses</i> , 2005.....	29
	Source : https://francesmithphotoworks.wordpress.com/2014/06/17/research-task-gregory-crewdson/	
Figure 13	Jeff Wall, <i>Volunteer</i> , 1996	29
	Source : http://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/jeff-wall-tableaux-pictures-photographs-1996-2013	
Figure 14	Jeff Wall, <i>Park Drive</i> , 1994	31
	Source : http://arttattler.com/archivewall.html	
Figure 15	<i>Bronzage 2000</i> , 2013.....	33
Figure 16	Images tirées du diptyque vidéo <i>DEL</i> , 2015	36

Figure 17	Image tirée de la vidéo <i>DEL 1</i> , 2015.....	38
Figure 18	<i>DEL</i> , 2015	40
Figure 19	Deux possibilités ou moments aléatoires de l'installation vidéo <i>DEL</i>	42
Figure 20	Vue d'ensemble de l'exposition en salle principale.....	42
Figure 21	Vue d'ensemble de l'installation <i>Niagara falls in love</i> dans la petite galerie...	44
Figure 22	Position et point de vue du visiteur lorsque l'installation <i>Niagara falls in love</i> se déclenche	45
Figure 23	Détails des prises décoratives de <i>Niagara falls in love</i>	46
Figure 24	Décorations emballées pour l'été sur un des chalets de la série <i>Saison morte</i> ..	48
Figure 25	Vue d'ensemble de la série <i>Saison morte</i> en salle principale.....	49
Figure 26	Hilla and Bernd Becher, <i>Framework houses</i> , 1959..... Source : http://www.citylab.com/design/2015/10/how-hilla-becher-changed-the-way-we-see-buildings/410491/	51
Figure 27	Collection photographique <i>Saison morte</i> , 2015	51
Figure 28	Le diptyque <i>Manifestations mystiques</i> dans la salle principale et une vue du dispositif	53
Figure 29	Images tirées de la séquence vidéo <i>Manifestations mystiques</i> – Chapelle Saint-Cyriac de Lac-Kénogami	53

INTRODUCTION

Je me souviens d'une cassette audio que ma mère avait achetée à la pharmacie, bien mise en évidence près de la caisse, un certain mois de décembre des années 90 : *Tropical Christmas Vol. 2*. Cette cassette contenait tous les classiques de la musique de Noël en version *Tropical remix*. Sur la pochette, deux Hawaïennes en jupes de paille dansaient sur la plage sous les palmiers avec le père Noël. C'est mon souvenir le plus ancien de ce que j'ai toujours considéré comme kitsch.

On a souvent dit que mon travail en art visuel était kitsch. Bien que j'eus longtemps des réticences, en tant qu'artiste, à associer mon travail au kitsch, ce dernier s'est immiscé de manière sournoise dans ma pratique. J'ai d'abord voulu éviter d'abdiquer à un phénomène de mode. Peut-être me sentais-je coupable d'aimer le même kitsch que la fausse bourgeoisie qui installe des lions en béton à l'entrée de sa maison et à laquelle je ne m'identifiais pas. Peut-être aussi avais-je peur de glisser sur la pente parfois abrupte du « quétaine ».

S'agit-il dans mon cas d'un travail kitsch ou d'un travail « sur le kitsch »? En d'autres mots, s'agit-il de son utilisation (le kitsch) ou de sa dénonciation? Loin de moi l'idée de vouloir quantifier le degré précis de kitsch contenu dans mes images ou dans le

travail des artistes évoqués dans ce mémoire. Ce travail de recherche artistique se présente plutôt comme un miroir reflétant l'ambivalence des jugements de valeurs de même que ma propre ambivalence face au kitsch d'aujourd'hui. Voilà pourquoi ce paradigme culturel dominant qu'est le kitsch sera avant toute chose démystifié, comme un affront personnel envers lui, au-delà de ses traits souvent considérés à tort ou à raison comme triviaux, surchargés ou de mauvais goût.

Afin de situer le kitsch dans le temps et de faire état de son emprise sur les hommes, nous nous pencherons sur les écrits des romanciers Hermann Broch et Milan Kundera. Les rapports qu'ils entretiennent vis-à-vis du kitsch sont sans équivoque péjoratifs. Chez Kundera, le kitsch est intimement lié aux événements qui ont suivi le Printemps de Prague¹. Cette époque représente d'ailleurs l'âge d'or du kitsch soviétique. Le rideau de fer agissait alors à la manière d'un « voile de pudeur ». (Kundera, 1984) Chez Broch, le kitsch représente un phénomène social et culturel issu de la fin du romantisme et sévissant en même temps que la montée d'une nouvelle bourgeoisie. À la différence de Broch et Kundera, nous maintiendrons toutefois quelques réserves par rapport à certains jugements esthétiques univoques. Diverses digressions et écarts de conduite sont quand même possibles en cours de route.

La vidéo et la photographie sont deux médiums qui sont appelés à s'hybrider dans mon travail en art visuel. Nous analyserons, appuyé entre autre par les écrits du théoricien

¹ Le Printemps de Prague est une période de l'histoire de la République socialiste tchécoslovaque pendant

Raymond Bellour, comment s'opère un dialogue entre image fixe et image en mouvement dans mes dispositifs. Nous analyserons également le travail vidéo de l'artiste Adad Hannah en nous intéressant plus spécifiquement à l'idée de suspension du déploiement temporel qui prédomine dans ses œuvres.

Nous verrons ensuite, à travers le travail des photographes Jeff Wall et Gregory Crewdson, comment le kitsch peut se manifester dans un travail contemporain de l'image. Sans s'inscrire officiellement dans le kitsch, il apparaît néanmoins évident que ce dernier s'invite dans leurs œuvres en tant que phénomène social et culturel.

Nous tenterons pour finir de mettre en perspectives les considérations esthétiques et conceptuelles ayant trait à mon travail en nous intéressant plus précisément à mon exposition *DEL : Devanture, Exotisme, Luxe*. Ceci bien sûr sans mettre de côté les œuvres qui ont instigué cette recherche sur le kitsch.

CHAPITRE 1

SUCCÉDANÉ DE KITSCH

Feliz Navidad
Feliz Navidad
Feliz Navidad
Prospero Año y Felicidad
(bis)

I wanna wish you a Merry Christmas
I wanna wish you a Merry Christmas
I wanna wish you a Merry Christmas
From the bottom of my heart
(bis)

José FELICIANO, *Feliz Navidad* (paroles de chanson)

1.1 L'INDUSTRIE DES DISTRACTIONS

1.1.1 NAISSANCE D'UN STYLE

De l'avis d'Hermann Broch, c'est en Allemagne qu'est né le kitsch, sous le règne du roi Louis II de Bavière. Ce roi excentrique fit construire plusieurs châteaux extravagants dont le plus célèbre, le château de Neuschwanstein (fig. 1) aux multiples tourelles, inspira plus tard le château des studios de Walt Disney. Il fut le mécène de Richard Wagner², considéré par Herman Broch³ comme le plus kitsch des compositeurs pour sa grandiloquence. Le kitsch s'est développé dans toutes les sphères de la culture, passant par la littérature, l'architecture, la musique, la peinture, pour ensuite se répandre en Europe centrale, puis en Amérique.

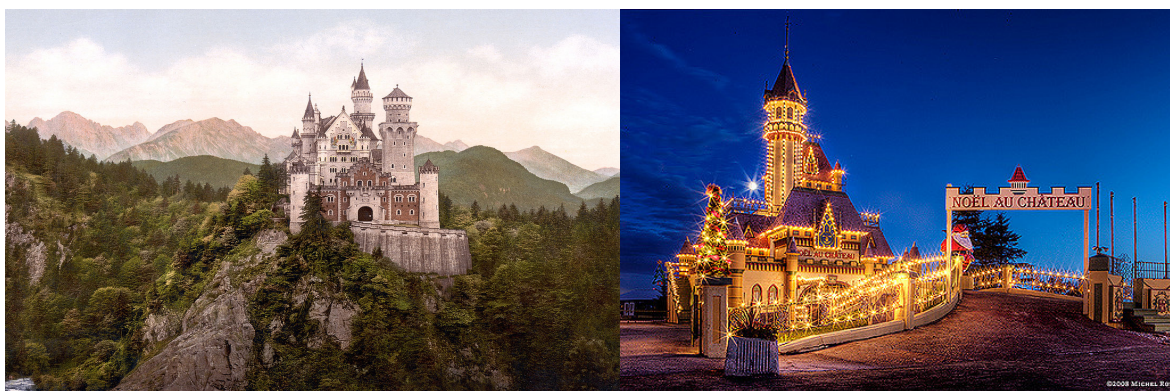


Figure 1 Château de Neuschwanstein, Allemagne (château kitsch) et Noël au Château, Rivière-du-Loup, Québec (succédané de kitsch)

² Richard Wagner est un compositeur allemand de la fin du XIX^e siècle. Il composa majoritairement des opéras, désirant créer un art total (chant, drame, décor, mise en scène, poésie). Sa pièce *La chevauchée des Walkyrie* (1870), a été récupérée par la propagande du régime nazi.

³ Hermann Broch est le premier à avoir tenté d'élaborer une réflexion d'ensemble sur le kitsch.

Si sa traduction est encore impossible, le mot kitsch possède une étymologie incertaine qui offre plusieurs possibilités d'interprétation. On affirme que le mot a pris naissance à la fin du XIX^e siècle en Allemagne du sud et viendrait du mot « kitschen » qui signifie bâcler, faire de nouveaux meubles avec des vieux. D'autres affirment également que le mot serait apparu en Tchécoslovaquie soviétique. Par ailleurs, le « kitsch » désignait au départ la production industrielle et artistique d'objets bon marché. Nous verrons que le kitsch a vite cessé de n'évoluer que dans la sphère de l'art pour devenir une façon d'appréhender la vie.

1.1.2 RÉSIDU DU SIÈCLE ROMANTIQUE

Dans une conférence prononcée à l'université Yale en 1950, le philosophe et romancier viennois Hermann Broch a dressé les contours du kitsch en faisant état des événements socio-historiques qui ont pu mener à sa prolifération au milieu du XIX^e siècle, avançant que « la bourgeoisie a dégradé l'art jusqu'à en faire une marchandise kitsch et que la pleine floraison du capitalisme industriel a dû nécessairement être aussi celle du kitsch. » (Broch, 2012, p. 15). Du kitsch, le romancier Milan Kundera (admirateur de Broch), ira même jusqu'à dire qu'il est le « déchet sirupeux du grand siècle romantique » (Kundera, 2005, p. 67). Au début de ce siècle, profitant des opportunités du capitalisme industriel, une nouvelle bourgeoisie a fait sa place en Allemagne. Cette classe grandissante désirant s'entourer de belles choses avait la volonté « [...] d'attirer à soi le plus de jouissances possible et même aussi des jouissances artistiques, bref, d'organiser un décor de vie de grand style, d'une beauté exubérante – privilège de toute classe

régnante [...]. » (Broch, 2012, p. 16). L'artiste devait alors de plus en plus répondre aux lois du marché et à la demande grandissante de produits culturels. La marchandisation de l'art s'est ainsi tranquillement débridée, situation qui n'est pas sans rappeler celle de l'artiste contemporain qui est loin du mythe de l'artiste romantique.

1.1.3 DU RENVERSEMENT DES PERSPECTIVES

L'avènement du kitsch s'est accompagné d'un changement de rapport radical vis-à-vis de l'art. Les rapports de goût et de qualité se sont vus remplacés par des rapports de quantité. Dans son ouvrage *Psychologie du kitsch : L'art du bonheur*, Abraham Moles fait état de cette transformation des valeurs comme d'un résultat du caractère d'« affluence » adopté par la bourgeoisie.

Le monde des valeurs esthétiques n'y est plus dichotomisé entre le « Beau » et le « Laid » : entre l'art et le conformisme s'étend la vaste plage du Kitsch. Le Kitsch se révèle avec force au cours de la promotion de la civilisation bourgeoise, au moment où elle adopte le caractère d'affluence, c'est-à-dire *d'excès des moyens* sur les besoins, donc d'une gratuité (limitée), et dans un certain *moment* de celle-ci, où cette bourgeoisie impose ses normes à une production artistique. (Moles, 1977, p. 6)

Broch considérait quant à lui que le kitsch, quoiqu'indissociable intégralement du système de l'art, est régi par ses propres règles. « Le kitsch n'est pas du "mauvais art" [...], il forme un système propre, un système fermé il est vrai, qui est logé comme un corps étranger dans le système de l'art [...]. » (Broch, 2012, p. 30). Ce dernier ouvre une brèche au kitsch dans laquelle il se faufile, à l'image d'un parasite sur un mammifère, non sans créer certains « dommages collatéraux » ; une industrie des distractions dont le dessein est

avant tout l'assouvissement d'un besoin non nécessaire, un luxe né de cet excès de moyens financiers.

Au royaume du kitsch, le beau a préséance sur le bon, ce qui lui a conféré une valeur péjorative dans le système de l'art: « Le système du "kitsch" exige de ses partisans : "Fais du beau travail !" alors que le système de l'art a pris pour maxime le commandement éthique : "Fais du bon travail". Le kitsch, c'est le mal dans le système des valeurs de l'art. » (Broch, 2012, p. 32). Ainsi, le kitsch représente chez Broch un mouvement populaire plus émotif que rationnel.

1.2 DEUXIÈME PHASE DU KITSCH

1.2.1 CULTURE COMMUNE

Avec l'arrivée de la révolution industrielle en Amérique du Nord, la deuxième phase de prolifération du kitsch se fait avec les nouveaux maîtres à penser que sont les publicitaires. La montée vertigineuse du capitalisme fait augmenter de façon considérable la production d'œuvres. C'est le début de la surconsommation et de la culture de masse américaine. On assiste à une désacralisation de l'œuvre d'art qui est avalée par l'industrialisation et son système de production. À titre d'exemple, de nombreuses œuvres qui sont des classiques de l'histoire de l'art sont alors reproduites sur des objets usuels tel la *Mona Lisa* reproduite en série sur des serviettes de bain. L'objet d'art devient un produit. Sa valeur symbolique s'en trouve révoquée. Les « objets culturels » sont dilués dans l'affluence. Afin d'atteindre la masse, ils doivent briguer ce que le philosophe Jean

Baudrillard appelle « la plus petite commune culture » et qui 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, 1986).

L'étude du kitsch n'est donc plus limitée à l'étude de la production artistique kitsch. La panoplie d'objets dont s'entoure la société de consommation s'étend maintenant au concept de culture. Abraham Moles souligne que la *culture* n'est plus l'apanage exclusif des bibliothèques et autres lieux de savoir : « Il est normal d'appeler *culture* cet environnement artificiel que l'homme s'est créé par l'intermédiaire du corps social. [...] L'environnement artificiel outrepassé en effet infiniment ce que nos défunts professeurs d'histoire appelaient l'*Art* et la *Science* [...]. »⁴

1.2.2 L'HOMME KITSCH

Au Québec, le terme kitsch est galvaudé et associé dans le langage courant aux vieux meubles *vintages*. Il est également utilisé pour décrire ce que l'on considère, de son point de vue, comme de mauvais goût (québécois, ringard) et revêt souvent une connotation péjorative. Bien sûr, il demeure vain de vouloir tracer une frontière entre ce qui est kitsch et ce qui ne l'est pas, chacun possédant son *kitschomètre* personnel. « On est tous le québécois de quelqu'un d'autre » entend-on souvent. Au risque de me compromettre, qui n'a jamais jugé les *soaps* américains doublés d'après-midi me jette la première pierre. Le kitsch est

⁴ Moles, *Qu'est-ce que le kitsch?* In: *Communication et langages*, n°9, 1971, p.76

vaste et ses limites, floues. Notre rapport à celui-ci ne peut être que subjectif.

Inévitablement, pour qu'il y ait kitsch, il est besoin de l'homme kitsch : « [...] l'art kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme du kitsch, qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer un bon prix. » (Broch, 2012, p. 7). Ainsi, Broch déplace son intérêt du champ des arts et de la production d'objets culturels vers l'individu en amont qui consomme et qui produit ces objets. Le kitsch est l'expression esthétique de tout « accord catégorique avec l'être » (Kundera, 1984, p. 300). Mais la question qui s'impose est la suivante : l'homme kitsch sait-il qu'il est kitsch ? Aussi, en voulant dénoncer le kitsch, ne tombons-nous pas paradoxalement dans son piège ? Par exemple, le pop art, qui a insufflé un souffle nouveau à la notion de kitsch dans les années soixante en exhibant et en interrogeant la société de consommation américaine et la production industrielle, au-delà du fait qu'il s'en sert et l'utilise comme médium, n'appartient-il pas au kitsch ? « [...] le kitsch s'autodissout-il dans la surproduction, les modes et la consommation de masse, même s'il suppose le regard distancié et ironique de l'amateur, distinct de son usager. »⁵ Voilà plusieurs questionnements sans réponse qui démontrent l'ambiguïté de l'appartenance kitsch.

⁵ Collectif. 2008. *Dictionnaire de l'image 2^{ème} édition*. Paris : Éditions Vuibert. Sous « Kitsch », p. 213

1.2.3 LA QUÊTE DU BOHNEUR

Dans toute la théorie du kitsch on retrouve le paradigme de la quête du bonheur. Le bonheur, idéal à atteindre, passe par l'art du beau. À ce sujet, l'auteur Milan Kundera a totalement reconsidéré la notion de kitsch. Ce dernier, tel qu'il apparaît tout au long de son œuvre, n'entretient que peu de rapports avec la signification que le terme a acquis dans la langue courante. C'est à dire ne se rapportant qu'à un art dit de pacotille. La pleine compréhension du terme échappe à qui n'est pas germanophone. La première traduction française de l'essai de Broch (*Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil*) astreignait le terme *kitsch* à ses seules considérations esthétiques et rendait ainsi incompréhensible la réflexion de Broch. Or, le kitsch dépasserait le champ d'investigation esthétique. Abraham Moles, ayant beaucoup étudié le phénomène social du kitsch, le conceptualise ainsi :

Ce n'est pas un phénomène *dénotatif* sémantiquement explicite, c'est un phénomène *connotatif* intuitif et subtil ; il est un des types de rapports que l'être entretient avec les choses, une *manière d'être* plus qu'un objet, ou même un style. [...] le *kitsch* précède et outrepassé ces supports, c'est un état d'esprit, qui, éventuellement se cristallise dans les objets. (Moles, 1977, p.6).

Il ne relève pas seulement d'une catégorisation d'ordre esthétique, il constitue un positionnement d'ordre moral vis-à-vis de la réalité qui se matérialise dans les objets et à travers l'aliénation matérielle.

Dans son essai *L'art du roman*, Milan Kundera dresse un glossaire, une sorte de dictionnaire personnel des thèmes-clés de son œuvre. Il y précise que la provenance

populaire d'une œuvre ne détermine nullement son appartenance à la catégorie du kitsch. Aussi relève-t-il que la frontière du kitsch se situe là où s'amorce la sentimentalité grandiloquente et mièvre : « Tchaïkovski, Rachmaninov, Horowitz au piano, les grands films hollywoodiens, [...] c'est ce que je déteste, profondément, sincèrement » (Kundera, 1986, p.165). Ses dires rappellent que la notion de kitsch demeure liée au jugement esthétique.

Le kitsch fait naître coup sur coup deux larmes d'émotion. La première larme dit: Comme c'est beau, des gosses courant sur une pelouse! La deuxième larme dit: Comme c'est beau d'être ému avec toute l'humanité à la vue de gosses courant sur une pelouse! Seule cette deuxième larme fait que le kitsch est le kitsch. – La fraternité de tous les hommes ne pourra être fondée que sur le kitsch. (Kundera, 1984, p. 361)

Au-delà de l'objet kitsch il y a « [...] l'attitude kitsch. Le comportement kitsch. Le besoin du kitsch de l'homme-kitsch (*Kitschmensch*) : c'est le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. » (Kundera, 1986, p. 165). Ce mouvement circulaire de l'homme kitsch (fig. 2) qui s'extasie de sa capacité à s'émouvoir n'est pas sans rappeler l'époque romantique et le culte du sentiment qui s'y pratiquait. Comme disait Victor Hugo, « La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste. »

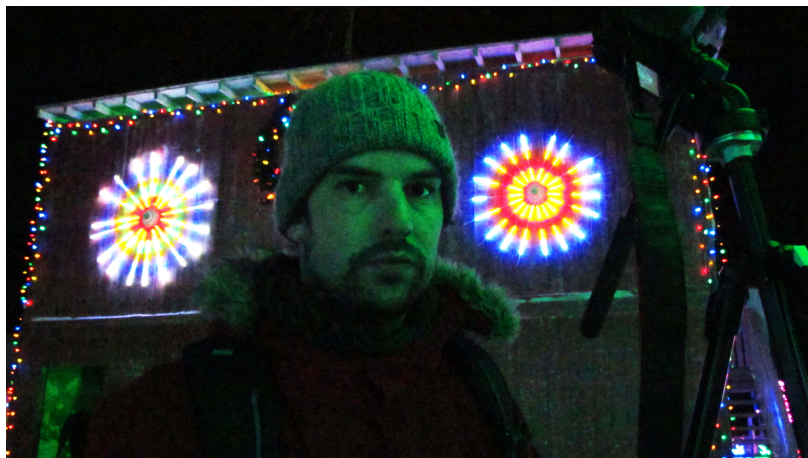


Figure 2 Portrait de l'homme kitsch en quête du bonheur

1.2.4 LE KITSCH DE L'EXOTISME

Dans une contrée où l'hiver règne une bonne partie de l'année – en l'occurrence le Québec –, certaines personnes décident tout simplement de s'esquiver la moitié de l'année durant. On les surnomme *snowbirds*, faisant référence aux oiseaux migrateurs qui passent au sud une fois l'hiver venu. D'autres tentent d'y échapper par quelques subterfuges exotiques. Par exemple, certains lieux hétéroclites font office de microcosmes tropicaux en plein cœur de l'hiver québécois (fig. 3).



Figure 3 Piscine intérieure de l'Hôtel La Saguenéenne, Chicoutimi

Selon mon point de vue, cette quête d'exotisme est kitsch. Elle opère un discours à deux voix : non seulement le kitsch est-il incarné dans ce cas-ci par ce désir d'occulter la réalité navrante que représente la rigueur de l'hiver, mais il se manifeste aussi dans les objets et le décor. À ce titre, un objet me fascine depuis un bon bout de temps. Il s'agit de ces cadres rétroéclairés animés représentant des chutes d'eau qui étaient populaires dans les années quatre-vingt-dix et que l'on trouvait dans les boutiques d'importations.



Figure 4 Première acquisition d'un cadre de chute d'eau rétroéclairé

En le branchant au mur, l'image s'illumine, les chutes d'eau s'animent et le chant des oiseaux retentit. Si je me devais de symboliser le kitsch québécois par un objet, je choisirais celui-ci. C'est ce que je me suis dit lorsque j'ai acquis mon premier cadre animé dans un marché aux puces de la rue Racine à Chicoutimi (fig. 4). Une collection dont je n'imaginai pas encore l'ampleur commençait. Je me suis mis à éplucher les petites

annonces et à visiter les brocantes et marchés aux puces, parcourant le Québec à la recherche du symbole kitsch par excellence. Je réunis une collection d'une douzaine de cadres (fig. 5) en l'espace d'un an et quelques mois. Au cours de ce processus, j'en suis venu à me demander qui collectionnait réellement entre l'artiste et le consommateur collectionneur, pour me rendre compte que les deux rôles s'entrecoupaient et n'avaient pas à être en opposition.



Figure 5 *Niagara falls in love*, 2015

1.3 LE KISTCH COMME MODE DE VIE

1.3.1 LÉGÈRETÉ ET MENSONGE

Le kitsch s'incruste plus profondément dans les arts plastiques avec l'avènement des dictatures en Europe. Ces régimes procèdent par démagogie culturelle en rassurant les masses par la propagande. La culture doit éliminer son principe hiérarchique et s'adapter à tous. On constate des éléments kitsch dans toute l'iconographie de la propagande nazie et communiste. Ici-bas, une affiche propagandiste illustre Staline et un jeune garçon regardant vers l'avenir avec fierté, confiance et superbe (fig. 6).



Figure 6 Affiche propagandiste de Staline

Sous Staline, le Kitsch était un outil largement préconisé pour manipuler les masses. Dans son roman *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera démontre avec l'aide de la fiction que toute tentative de démarcation de l'individu par rapport au mode de pensée de la masse est rejeté par le kitsch communiste tel que pratiqué à l'époque du rideau de fer. À propos du personnage de Tomas qui se laisse aller au libertinage, le personnage de Sabina s'exprime en ces termes: « Je t'aime bien parce que tu es tout le contraire du kitsch. Au royaume du kitsch, tu serais un monstre. Il n'existe aucun scénario de film américain ou de film russe où tu pourrais être autre chose qu'un cas répugnant. » (Kundera, 1984, p. 20). L'adversaire du kitsch, selon Kundera, c'est l'individu qui s'interroge et tente de voir par-delà le voile de bons sentiments masquant la navrante réalité. « Le kitsch, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. » (Kundera, 1984, p. 357). Le kitsch veut consciemment omettre l'existence de la pesanteur de la vie afin de vivre dans la légèreté et le mensonge, dans un idéal rêvé.

1.3.2 L'APOCALYPSE JOYEUSE ou L'ART DU CONTRASTE

Pour s'élever au ciel, l'homme kitsch a besoin de brandir le spectre de l'enfer. Broch assimile le système de valeur du kitsch à celui régissant la charte morale opposant le Christ et l'Antéchrist. « Une chrétienté dont les prêtres sont contraints de bénir des canons et des tanks frôle le kitsch exactement d'aussi près qu'une poésie qui vise à chanter les louanges de la maison régnante tant aimée ou du Führer tant aimé [...]. » (Broch, 2012, p.30). Cette idée de contradiction et de dualité est également présente à travers le concept

que développe Broch dans ses premiers romans : l'« apocalypse joyeuse ». Cette expression désigne le sentiment de désastre imminent et d'effondrement de l'Empire austro-hongrois qui habitait ses citoyens au début du XX^e siècle. Le peuple accepte son sort au nom d'une résilience aveugle (fig. 7).

Le feu d'artifice de Rome en flammes et des chrétiens transformés en torches vivantes placées dans les jardins impériaux, avaient assurément certaines tonalités artistiques, si l'on pouvait, par le pouvoir de l'esthétisme, être sourds aux cris de douleur des victimes ou même leur donner la valeur d'une musique d'accompagnement esthétique. (Broch, 2012, p. 35)



Figure 7 Howard Pyle, *Néron tenant une lyre en or avec Rome en flammes*, 1897, huile sur toile

La vision qu'imposent vis-à-vis du kitsch Kundera et Broch est-elle applicable à la sphère culturelle d'aujourd'hui ? Je crois fermement que oui. Notre société ne s'est jamais autant vautrée dans le mensonge et l'artifice, elle tire le rideau de la pensée magique sur un monde qui court à sa perte.

CHAPITRE 2

EN « TRANS »

On peut procurer une très grande joie à quelqu'un de crédule en prenant l'aspect du fils qu'il a perdu autrefois, c'est-à-dire en se faisant passer pour son fils, mais il est peu probable que cette joie survive à la découverte qu'il s'agit d'un fils d'imitation.

Arthur DANTO, *La transfiguration du banal*, 1989

2.1 L'IMAGE AMBIGÜE OU L'AMBIGÜITÉ REVENDIQUÉE

2.1.1 TENSION ET TRANSITION

Le moteur de mes recherches dès le tout début de mon parcours de deuxième cycle a été animé par une quête de tension. À l'occasion de la première exposition de groupe des étudiants de maîtrise intitulée *Des échanges métissés*⁶, j'ai tenté de créer des images où s'opéraient sous plusieurs formes le contraste et la rupture. À l'aide de la suspension temporelle engendrée par le procédé de l'extrême ralenti⁷, j'escomptais créer des portraits vidéo pouvant acquérir l'autonomie et l'immanence de peintures accrochées au mur et dont le contraste et la rupture seraient présents autant dans le dispositif que dans le sujet. Les deux scènes ont été tournées en plan fixe avec une direction photo léchée. L'une consistait en un plan séquence d'un culturiste effectuant sa routine devant un public de retraités (fig. 8), l'autre était un portrait mettant en scène dans un restaurant de type buffet à volonté une jeune ballerine en tenue de danse présentant à la caméra une assiette trop remplie (fig. 9). Ces deux monobandes étaient projetées en boucle côte à côte sur un mur de la galerie.

⁶ Galerie L'Œuvre de l'Autre de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2012

⁷ Ralenti 2x



Figure 8 *Développement méthodique du corps par des exercices appropriés et gradués – Bodybuilding (1^{ère} vidéo du diptyque), 2012*



Figure 9 *Développement méthodique du corps par des exercices appropriés et gradués – Ballerine (2^{ème} vidéo du diptyque), 2012*

Divers contrastes d'ordres formels et symboliques s'opéraient dans ce diptyque. Symboliquement, entre jeunesse (le culturiste) et vieillesse (les retraités). Formellement, entre la petitesse de la ballerine et la corpulence du culturiste. Temporellement, entre le

mouvement discontinu du culturiste et la tension dramatique du statisme de la ballerine.⁸ Il s'agissait non seulement d'« échanges métissés » mais également de confrontations. L'utilisation du regard caméra, caractéristique se rapportant au portrait, faisait glisser l'image vidéographique vers le photographique. Sur le plan temporel, l'écoulement du temps était assujéti au ralenti et à sa décomposition du mouvement. L'extrême ralenti s'apparente à l'arrêt sur image complet en ceci qu'il remet en question le flux temporel de l'image en mouvement. Entre les deux, il n'y a qu'un pas.

2.1.2 ENTRE PHOTO ET VIDÉO : UNE IMAGE, DEUX TEMPS

L'image en mouvement, lorsque destinée à d'autres réalités que la salle de cinéma, laisse tomber ses conventions cinématographiques et est sujette à des dérives. Dans son ouvrage *La querelle des dispositifs : Cinéma – installations, expositions*, le théoricien Raymond Bellour traite de la transformation du cinéma par l'art contemporain et fait état de l'intermédialité qu'il a engendré en s'immisçant entre autres entre les murs de la galerie. Le cinéma, désacralisé, n'est maintenant plus l'exclusivité des salles sombres : il est dorénavant transformé et utilisé comme un matériau que l'on sculpte. Lorsque l'illusion du mouvement de l'image créée par la succession des 24 photogrammes par seconde est révoquée, passant du côté du photographique, des *passages* se forment. On assiste ainsi, depuis plusieurs années, à la montée d'un art des confusions : des *passages* du cinématographique vers le photographique et vice versa.

⁸ Va-t-elle oui ou non échapper l'assiette trop pleine qui oscille entre ses petites mains ?

Il aura fallu peu de temps pour que ces passages se multiplient à travers les arts de l'image, parfois jusqu'à l'indiscernable [...]. Par là s'est confirmé un *art des confusions*, une *esthétique de la confusion*. Le mot, on l'imagine, n'est que positif, à rebours de toute idée de spécificité, d'authenticité de supports : ils n'ont de sens qu'à se mêler. Cette esthétique dont aucune règle ne vient limiter l'invention a pour principe de procéder par mélanges, les favorisant, trouvant dans le photographique, singulièrement, un point focal d'inspiration comme d'incertitude, et par là d'interrogation renouvelée. (Bellour, 2012, p.179)

En effet, en attribuant la fixité du photographique à l'image en mouvement ainsi qu'en suggérant le mouvement au photographique, un nouvel espace de compréhension émerge. Une sorte de *trans-image*, mi-photo mi-vidéo, participe d'un renouveau de l'image en galerie dans une approche résolument confondante des disciplines.

2.1.3 HYBRIDITÉ

Au début de mes études à la maîtrise, l'un de mes premiers questionnements concernait la temporalité de l'image vidéo, né d'un désir d'expérimenter autour d'une image hybride qui mettait à partie certains aspects de la photographie dans un travail du médium vidéographique. Bref, mes recherches visaient à trouver un dispositif mixte alliant à la fois la fixité, propre au médium photographique, et le mouvement, à celui du médium vidéo. Je tentais alors d'appréhender l'image en mouvement autrement et d'en tirer de nouvelles façons de « sculpter le temps ». En effet, si l'on confère à l'image en mouvement des traits propres à la photographie, comme ceux du portrait, de la fixité, de l'abolition du quatrième mur, pour ne nommer que ceux-là, la lecture de cette même image se complexifie, faisant place à une nouvelle image, une image plurielle et ambiguë. Sommes-nous en présence d'une photo ou d'une vidéo ? À l'issue de ce travail de recherche-

création, il m'apparaît que l'intérêt des images hybrides se situe plus exactement dans « l'entre » : dans la tension dramatique contenue entre fixité et mouvement, mais également dans une sorte de triade temporelle « avant-pendant-après ». La pratique vidéographique de l'artiste Adad Hannah m'a interpellé en ceci qu'elle propose ce type d'image métissée qui, sans appartenir à un médium précis, épousent néanmoins les contours de plusieurs.

Hannah crée ce qu'il appelle des *Stills*⁹. Il s'intéresse à ce qui subsiste de la vidéo lorsque celle-ci est dépouillée de tout son et de tout mouvement. Il met en scène des corps dans l'espace et les capture à l'aide de la vidéo. La continuité de l'action et du mouvement des modèles ayant été suspendus, déguisés en instant d'immobilité intemporelle, cela donne lieu à une image hybride empruntant les codes de la vidéo. La respiration des modèles, leurs clignements d'yeux, leurs micromouvements ou bien le vent dans les arbres, bref, la respiration de l'image, sont les seuls indices qui viennent briser ce statisme et cette impression de fixité. Il est possible de percevoir à la fois une image fixe et une image en mouvement : une image ambiguë. Son travail de mise en scène joue allègrement avec des références à l'histoire de l'art. Il porte une attention particulière à la composition picturale de ses images, lesquelles se rapportent souvent aux codes de la peinture et du portrait, tout en lorgnant souvent du côté de la citation picturale. Hannah a entre autres recréé le tableau du peintre romantique français Théodore Géricault, *Le radeau de la méduse* (fig. 10).

⁹ De l'anglais « still frame » qui signifie « image fixe » ou « arrêt sur image ».



Figure 10 Adad Hannah, *Raft of the Medusa (100 Mile House) #1*, 2009

D'après ma lecture de ses œuvres, le quatrième mur semble souvent aboli dans la pratique de Adad Hannah : ses modèles regardent droit dans l'œil de la caméra ou parfois à travers le reflet d'un miroir, objet fétiche de l'artiste (la série des *Museum stills*).

Le reflet miroir est sans nul doute le leitmotiv des photographies et des vidéos de Hannah, qui cultive un intérêt de longue date pour la distinction entre l'image et l'objet, et entre la réalité et sa représentation. Il réunit la réplique avec son sujet, et nous demande de considérer l'enjeu de la différence.¹⁰

Cette stratégie qu'il adopte positionne en une même image le sujet et son reflet dans le miroir (son référent) et sonde le phénomène de la représentation. Cela aurait un effet sur le regardeur qui, en présence de ces images, observerait l'immédiate conscience de sa propre présence de même qu'une redéfinition du temps qui passe et de sa soudaine relativité. Cette mise en présence viendrait confronter le spectateur à la fluidité et à la

¹⁰ Chen, T. 2008. Pierre-François Ouellette art contemporain : Adad Hahhah. Repéré le 15 mars 2015 à http://www.pfoac.com/exhibitions/AH_MAY2008_FR.htm#WORKS

malléabilité de sa perception, depuis sa forme jusqu'à son sens. Ce dispositif n'est pas sans créer une tension chez le spectateur et fait l'apologie de l'ambivalence comme phénomène de perception et de participation. Dans la vidéo *Two Mirrors* (fig. 11), Hannah rend hommage au peintre Diego Vélasquez par la citation picturale¹¹. Il procède par une mise en abyme au même titre que le peintre à l'époque à la différence que l'image vidéo d'Hannah joue sur une temporalité du « présent ». En exploitant cette temporalité du direct, ces images amènent le visiteur à prendre conscience de sa propre présence. Un peu comme s'il était en train de regarder un moniteur de caméra de surveillance.



Figure 11 Adah Hannah, *Two Mirrors*, 2008, vidéo

¹¹ La toile que l'on voit en fond dans *Two Mirrors* a pour titre *Las Meninas* et a été peinte en 1656 par Diego Vélasquez. On peut y admirer une des premières mises en abyme picturale (le reflet du couple royal est visible dans le miroir au fond de la pièce).

2.1.4 AVANT, PENDANT, APRÈS : LA TRIADE NARRATIVE

Outre la stratégie de réactualisation et de réappropriation de tableaux classiques par la citation picturale, le travail des artistes Jeff Wall et Gregory Crewdson, lequel sera évoqué un peu plus loin, recèle également des considérations narratives et temporelles. À propos de la narrativité contenues dans ses images par rapport au travail de ces deux artistes, Adad Hannah témoigne :

[...] in a photograph you always have this idea that you have a moment in a narrative. Jeff Wall and Gregory Crewdson do these highly staged scenes, but you still read them as moments in time with a before and an after. I think whether you know how Jeff Wall works or not, you still suspend your disbelief¹². In my work you do the same thing; you see the image as a triangle point, as a fulcrum. You see that before-and-after relationship first, and then as nothing changes you realize that it is real time. I always think of it as a de-lamination, or something like the image falling apart over time, and that's where strange things happen.¹³

En somme, l'artiste fait ici mention que, contrairement aux images de Jeff Wall et Gregory Crewdson¹⁴ – dont le travail consiste aussi en des mises en scène photographiques très « placées » – la *triade temporelle* liant l'image fixe (pendant) à un événement initial (avant) et un aboutissement de l'action (après) ne s'applique pas à ses œuvres. Cette suspension du déroulement du temps dans laquelle sont astreintes les œuvres d'Hannah donnent lieu à un étrange espace-temps difficile à classer. Un nouvel espace de relation : un lien paradoxal entre l'image fixe et le mouvement.

¹² Les photographies de Jeff Wall et de Gregory Crewdson sont également mises en scène. À la différence de Crewdson, celles de Wall paraissent prises sur le vif, dans l'instant du moment.

¹³ Collectif. 2012. *Adad hannah : The Diversions*. Sarnia : Judith & Norman Alix Art Gallery, p. 49.

¹⁴ Gregory Crewdson « produit » d'impressionnantes mises en scène photographiques très inspirées de la culture cinématographique et de la culture nord-américaine dans ce qu'elle a de plus étrange et énigmatique.

Il est à mon avis d'autant plus intéressant de s'attarder au travail de Wall qu'à celui de Crewdson. Les images de Wall gardent leurs énigmes entières. À l'instar de celles de Crewdson, elles ne se consomment pas dans une rhétorique trop appuyée. Sans dénigrer totalement son travail, je trouve que Crewdson tombe dans le piège du kitsch. Dans un texte intitulée *Art contemporain ou kitsch ? Les productions de Gregory Crewdson*, Bernard Genton abonde dans le même sens :

Il est pourtant difficile de nier que la plupart des images produites par Crewdson partagent une caractéristique fondamentale du kitsch, à savoir celle d'un recyclage permanent et systématique d'éléments visuels ou discursifs aisément reconnaissables [...]. C'est l'accessibilité immédiate de ces images et l'impression de familiarité qui émane d'elles qui constituent leur fragilité principale. (Genton, 2011)

L'intérêt des images de Crewdson disparaît lorsque l'on se met à prêter attention au côté technique de la fabrication de l'image. En effet, la lumière est sculptée de telle manière qu'elle crée une atmosphère de rêve éveillé. Je trouve les images de Crewdson « affreusement belles » mais non pas « étrangement fascinantes » comme celles de Jeff Wall (fig. 13). Nous sommes devant les images de Crewdson comme face à un mensonge esthétique (fig. 12).

Les images de Crewdson cessent de fonctionner au moment précis où vous vous demandez quand aura lieu la fête de la fin du tournage. Et nous y sommes. La mise en scène photographique, lorsqu'elle est faible, ne résiste pas à la tentation d'imiter les mondes fabriqués que nous voyons tous les jours au cinéma et dans les publicités.¹⁵

¹⁵ Genton, B. (2011). « Art contemporain ou kitsch ? Les productions de Gregory Crewdson », *Transatlantica*. Repéré le 26 avril 2015 à <http://transatlantica.revues.org/5610>
« *Crewdson's pictures stop working the minute you find yourself wondering about the wrap party. But there it is. At its weakest, staged photography succumbs to the temptation to imitate the staged worlds we see every day in movies and advertising* ». Cf. Richard Lacayo, *op. cit.*



Figure 12 Gregory Crewdson, *Twilight* de la série *Beneath the Roses*, 2005



Figure 13 Jeff Wall, *Volunteer*, 1996

2.2 LE KITSCH COMME DÉMARCHE

2.2.1 JEFF WALL, LE CINÉ-PHOTOGRAPHE ou L'ARTISTE MODERNE POST-ROMANTIQUE

On dit de Jeff Wall qu'il photographie à la façon d'un cinéaste. On peut parfois « percevoir » le mouvement tellement il est mis de l'avant et fortement « suggéré ». Il va même jusqu'à filmer en vidéo certaines de ses mises en scène au préalable afin de restituer une justesse du mouvement. Même si l'on connaît la démarche de Jeff Wall, qui consiste plus souvent qu'autrement à créer de toute pièce des mises en scène photographiques avec actants, on demeure bluffé par le réalisme de ses énigmatiques scènes.

Malgré le fait que l'on puisse y imaginer un avant et un après, les photographies de Jeff Wall se suffisent à elles-mêmes et sont autonomes. « Les œuvres de Wall ne sont jamais finies, elles ne trouvent pas de terme ; finitude d'une œuvre ou de l'histoire, elles préservent la liberté d'une autonomie, une immanence toujours susceptible de nourrir la compréhension du travail. » (Migayrou, 1995). Une tension entre deux temps (avant et après) se dessine souvent dans ses images. On se retrouve dans un entre-deux, pris dans une sorte de suspension dramatique. Un passage, une transition temporelle sur son sommet.

2.2.2 AVEUGLEMENT VOLONTAIRE DE L'HOMME KITSCH

Passées dans le filtre du réalisme, ces scènes résonnent aux oreilles de Wall comme une « promesse de bonheur ». Comme le précise Jean-François Chevrier dans un ouvrage monographique sur son travail, « J.W. croit à la beauté du microcosme artistique comme à une "promesse de bonheur" (Stendhal), sans ignorer que cette promesse est constamment trahie sous l'emprise du kitsch [...]. » (Chevrier, 2006, p. 229). Son œuvre *Park Drive* (fig. 14) agit en ce sens qu'elle a comme sujet le kitsch : le kitsch en tant qu'acte de camouflage. L'image représente une route en pleine forêt. Si on y porte un peu plus attention, on découvre la fine lisière d'arbres qui fait office d'écran et cache la plaine, au-delà des limites du décor forestier. Un décor mensonger sur mesure pour l'automobiliste kitsch.



Figure 14 Jeff Wall, *Park Drive*, 1994

2.2.3 BONHEUR TRAHI

À l'été 2013, j'ai été invité par l'artiste et commissaire Cindy Dumais à faire partie de l'exposition collective *IMAGE-MATIÈRE, IMAGE-MARCHÉ, IMAGE-FICTION, IMAGE-TÉMOIN, IMAGE-PERCEPTION, IMAGE-CONCEPT, IMAGE-CULTURE, IMAGE-REPRÉSENTATION* au centre Sagamie d'Alma (fig. 15). Ce commissariat posait la question suivante : l'artiste peut-il encore produire des images à l'heure du flux d'images d'Internet ? En questionnant l'artificiel par un travail du contraste, j'escomptais représenter le factice dans sa construction. Outre l'envie de mettre en scène une cohabitation humaine incongrue dans un étrange huis clos, il s'agissait d'abord d'un exercice de monstration : montrer l'image factice dans toute la maladresse de sa construction et son éventuelle faillite. Le salon de bronzage m'apparaissait être un lieu fécond pour mettre en scène cette idée de par son décor résolument kitsch mais également sa fonction première : embellir la surface de son corps. De plus, l'action même de la mise en scène est kitsch dans sa fausseté et son improbabilité: la cliente du salon et l'homme d'entretien posant du papier-peint ne devraient évidemment pas cohabiter en ce lieu.

Les œuvres que je propose dans l'exposition *DEL : Devanture. Exotisme. Luxe.* sont créées à partir de situations préexistantes et auxquelles je n'ai apporté aucune mise en scène. C'est à travers mon regard personnel et l'angle que je leur donne qu'elles prennent leur sens ; il m'apparaît que je travaille dans ce cas-ci une monstration du réel plutôt qu'une démonstration. En laissant la chance aux réalités de se révéler d'elles-mêmes par la

sublimation de leur état de normalité/banalité, elles peuvent exister autrement dans le contexte qu'est celui de l'art.



Figure 15 *Bronzage* 2000, 2013

CHAPITRE 3

FANTASMAGORIES KITSCH

*C'est une féerie, une fantasmagorie de couleurs à donner
la jaunisse à la Loïe Fuller, à faire sembler ternes les
célèbres fontaines lumineuses.*

Gustave Fraipont, *Les Vosges*, 1923

3.1 LA LUMIÈRE COMME SUJET

3.1.1 DE LA FANTASMAGORIE AU GIF ANIMÉ

Le « fantasmagorique » tient du fantastique et de l'irréel. Ce terme fait référence à la technique de la fantasmagorie, l'ancêtre du cinéma. Cette technique consistait, à la fin du XVIII^e siècle, à projeter dans l'obscurité des images animées sur un écran de toile à l'aide de petits tableaux insérés dans la machine à images appelée *la lanterne magique*. Les images projetées étaient souvent d'ordre surnaturel et fantomatique. L'illusion que la fantasmagorie crée fait sensation à l'époque, marque une étape dans l'évolution de la notion de tableau et représente un des premiers balbutiements du cinéma.

Un peu à la manière du cinémagraphe, qui consiste à animer une photographie d'un léger mouvement répétitif, ou au GIF animé, qui synthétise le mouvement en une courte série d'images jouées en boucle, cette technique d'animation d'images fixes fait écho à certaines des œuvres de mon exposition. Celles-ci présentent des images fixes « mouvementées », envoutantes et/ou hypnotisantes qui ramènent à l'idée du mouvement et tentent de le synthétiser.

3.1.2 LA DIODE ÉLECTROLUMINESCENTE

Dans l'exposition *DEL: Devanture, Exotisme, Luxe*¹⁶, la lumière de type DEL (diode électroluminescente) occupe une place de choix (fig. 16). Dans la société, elle s'est rapidement imposée comme un choix d'éclairage peu coûteux en électricité et à l'achat. On la retrouve littéralement partout : de la décoration de Noël en passant par l'éclairage extérieur aux couleurs pastel. Les bâtiments sont de plus en plus mis en valeur avec des éclairages de façades, des programmations de couleurs en fondus. On pourrait maintenant parler d'hégémonie tellement cette mode est répandue : une prévision avance que d'ici 2020, près de 75 % de l'éclairage mondial pourrait être constitué de DEL. Mais la vitesse avec laquelle on en tapisse nos façades de bâtiments serait-elle proportionnelle à notre désarroi collectif et à notre aliénation matérielle ? À prime abord je le considère comme une forme de folie, mais le phénomène m'échappe encore...

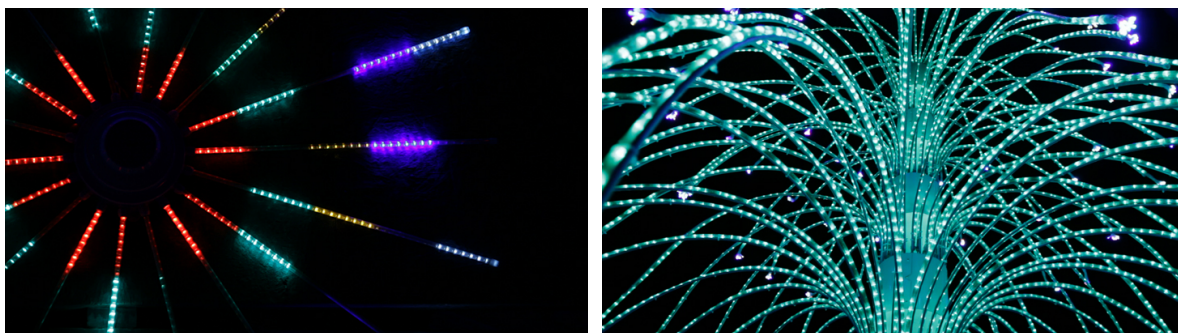


Figure 16 Images tirées du diptyque vidéo *DEL*, 2015

¹⁶ L'exposition a eu lieu au centre d'art actuel Langage Plus d'Alma du 27 novembre 2015 au 7 février 2016.

Si le trop-plein, la surabondance et l'exagération sont synonymes de kitsch, alors Noël est à un haut degré de kitsch. Aussi, la folie se manifeste davantage lorsque les gens se laissent aller comme au temps des fêtes. Le fait social du kitsch de Noël se présente sous différentes formes : par la mise en marché exagérée des commerces qui mettent sur le plancher les décorations de Noël *made in China* aussitôt l'Halloween terminée. Ou encore par les défilés du Père-Noël qui ont lieu en plein mois de novembre comme à Rivière-du-Loup¹⁷. Le phénomène est si frappant et caricatural qu'il provoque chez moi une grande fascination. J'ai voulu provoquer cette fascination chez celui qui saura se laisser aller à la contemplation dans mes œuvres.

3.1.3 MICROCOSME TROPICAL

Lorsque j'ai découvert le parc d'amusement *La forêt enchantée* à Chicoutimi, je suis immédiatement tombé en amour avec l'endroit. Ce lieu hétéroclite représente à mes yeux le summum du kitsch. Non pas dans le sens de quêtaine et de mauvais goût - pas seulement du moins - mais bien parce qu'il est rempli de fioritures esthétiques superflues tentant de masquer la réalité navrante d'une neige sale ou d'un bâtiment terne. Plus précisément, il s'agit d'un parc d'amusement dont l'attraction principale réside dans le clignotement de lumières de Noël au DEL (fig. 17). Une autre attraction consiste en une mystérieuse forêt peuplée d'arbres exotiques eux aussi faits de lumières DEL.

¹⁷ L'évènement *Noël chez nous* à Rivière-du-Loup, autoproclamée Capitale de Noël, organise chaque année la première sortie officielle du Père Noël au début du mois de novembre.



Figure 17 Image tirée de la vidéo *DEL 1*, 2015

Armé de ma caméra vidéo, je suis parti à la chasse aux images avec comme objectif de capter l'essence du lieu dans des tableaux contemplatifs de clignotements de lumières DEL. À la manière d'un archivage, les images ont été filmées en plan fixe. Je désirais présenter le lieu exempt de visiteurs mais je voulais que l'on sente une certaine présence humaine. J'ai privilégié des cadrages en plans d'ensemble, isolant parfois certains éléments précis dignes d'intérêt. Ainsi, les sujets, isolés dans le cadre, perdaient de leur cadre référentiel et devenaient des masses de lumière en mouvement. Ces masses acquéraient ainsi un nouvel intérêt formel. Je n'ai pas opéré de transformation/manipulation temporelle par le montage. Le seul montage que j'ai effectué a été de mettre ces tableaux un à la suite de l'autre dans une succession lente. L'idée était de présenter une surabondance de kitsch car c'est dans l'excès et la surenchère que ce lieu prend tout son sens.

3.1.4 LIEUX COMMUNS

Dans le diptyque vidéo *DEL*, l'idée de projeter sur un écran fait d'une bâche de plastique n'était pas anodine. En effet, le choix de ce matériau s'est justifié autant par sa transparence que par la façon dont il fait écho au symbole bien québécois de l'abri tempo ou des emballages d'arbustes pour l'hiver. L'œil aguerri aura également remarqué que la bâche revient dans *Saison morte* sous la forme absurde d'emballages de décorations de Noël pour l'été ou encore dans les fenêtres pour protéger l'intérieur des demeures des dommages du soleil. En somme, il s'agissait de disséminer quelques lieux communs, comme autant de débris culturels. Cette bâche servait également à unifier formellement et conceptuellement la galerie et les œuvres. Afin d'aller au-delà du simple écran de diffusion, la bâche a permis d'incruster la projection vidéo dans l'architecture de la salle d'exposition, en l'enchâssant avec de la corde blanche à deux colonnes très présentes que l'on n'aurait pu ignorer autrement (fig. 18). D'une part, elle sert d'écran de projection. D'autre part, elle vient fusionner le lieu aux œuvres. Ce désir de passer de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité en est un tout nouveau pour moi, qui ai de plus en plus besoin d'investir l'espace, d'éclater le cadre. Rendre matériel une idée que je ne concevais pas autrement qu'à travers un cadre, dans les limites d'une prise de vue vidéo ou photo en format paysage. En l'occurrence, *DEL* devient à mon sens une installation sculpturale, voire contextuelle ou *in situ*, dont la toile, se déroulant jusqu'au sol pour devenir un amas faussement désorganisé, rappelle poétiquement un banc de neige. Sa propriété de réflexion de la lumière s'apparente à celle de la neige. Dans le sujet comme dans la forme, une mise en abyme se crée.



Figure 18 *DEL*, 2015

3.1.5 LE CONGÉDIEMENT DU CONTINU DE L'EXISTENCE ou L'INSTANT DÉCISIF COMME ESPACE NARRATIF DES POSSIBLES ET IMPOSSIBLES

Le photographique tel que je l'imagine n'est pas réductible à la photographie, bien que lui empruntant une part de son âme et du destin qu'on l'a cru dépositaire. Le photographique est dans l'entre-deux, il est un entre-deux : dans le mouvement, ce qui l'interrompt, le transit ; dans l'immobile, ce qui peut être dit de sa relative impossibilité. (Bellour, 2012, p.173)

À l'égard de la question de la durée, mon leitmotiv tout au long de la maîtrise a été de faire des images dépourvues de dénouement narratif. Comme si le climax, en tant qu'instant décisif où tous les éléments du cadre sont alignés de manière à créer un espace de cohérence pour l'artiste, devenait le sujet de l'œuvre; un espace de tous les possibles et impossibles à la fois. L'appréciation de la vidéo peut ainsi être entreprise à tout moment de son déploiement. Ce qui m'amène à me dire que mes vidéos n'ont pas réellement de durée dans la mesure où elles jouent en boucle et n'ont pas de début ou de fin. Dans leur déploiement temporel, elles agissent comme des photographies. « Toute photographie nous donne l'objet détaché du continu de son existence brute par une sorte de *crispation du mouvement*, détachement qui métamorphose cet objet en un signe d'une réalité dont il a été, pour ainsi dire, destitué, congédié. » (Brouillard, 2007, p. 13). Est-il possible de révoquer cette réalité dans une image en mouvement? Je crois fermement qu'une esthétique photographique peut être porteuse de sens dans un travail de la vidéo. En photographie, lorsque le doigt appuie sur la détente, la tension est évacuée. Faire persister cette tension sans avoir à décider du moment où l'on appuie sur la détente amène une dislocation du

temps et une déconstruction de la réalité. Voilà les motivations qui m'animaient et qui ont entamé mon projet de recherche.

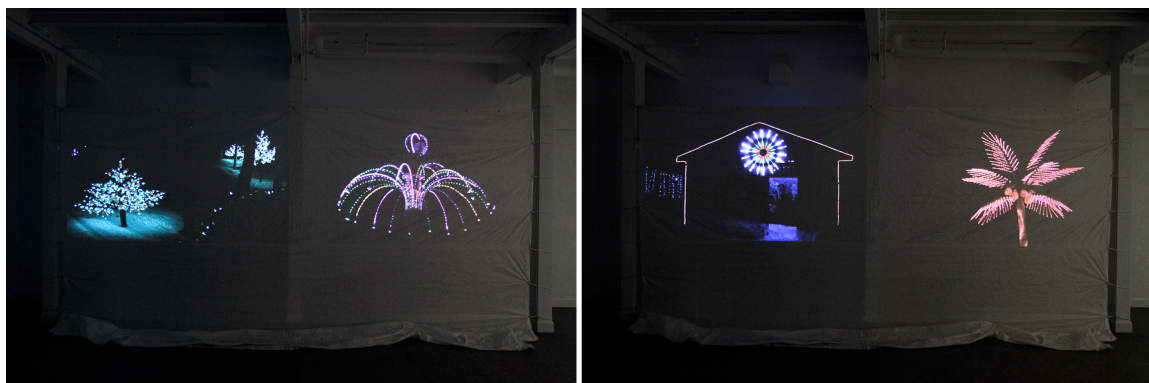


Figure 19 Deux possibilités ou moments aléatoires de l'installation vidéo *DEL*



Figure 20 Vue d'ensemble de l'exposition en salle principale

3.2 CHINOISERIES D'INSPIRATION CANADIENNE

3.2.1 CONTRADICTIONS

L'installation *Niagara falls in love* est faite de contradictions. D'entrée de jeu, la fonction relaxante qu'est censée procurer l'objet est contrecarrée lorsque l'effet est accumulé. Pris à part, un seul de ces cadres offre, à l'origine, un décor fantasmé tout en beauté et en sérénité à l'homme kitsch. Multipliez par douze et cette tranquillité laisse place à une cacophonie d'oiseaux exotiques et un bruit presque assourdissant de chutes d'eau aux motifs sonores répétitifs et saturés. L'objet en soi est « magnifiquement grotesque » : l'encadrement aux moulures baroques dorées détonne avec le plastique de sa fabrication, les images sont malhabilement ou délibérément déformées par rapport aux proportions réelles, le son ressemble à celui d'une radio mal syntonisée, des chants d'oiseaux exotiques retentissent illogiquement des chutes Niagara. Bref, comme le décrit si bien le texte d'accompagnement produit par Langage Plus, « [...] les images arborent presque fièrement leurs défauts graphiques et une brutalité de fabrication comme la marque d'une caricature moderne en néons des tableaux de paysages de la peinture classique. »

Le public lui-même déclenche l'agression des sens, l'effet de surprise accentuant l'impact de l'installation¹⁸. Certains ont ressenti une envie renouvelée de partir en voyage par l'effet « carte postale » immersif de l'installation. Alors que certains voudraient se perdre dans l'exotisme, d'autres ont immédiatement ressenti le malaise du « trop plein » : trop de stimulation sonore ou peut-être trop de kitsch ?

¹⁸ Le système était branché en réseau sur un détecteur de mouvements.

L'effet couloir aspire le public vers le fond et une fois l'installation déclenchée (fig. 21), sa lumière attire inévitablement le public, à la manière d'un piège kitsch, où celui-ci se comporte comme les papillons de nuit qui vont se brûler les ailes aux lumières de la ville.



Figure 21 Vue d'ensemble de l'installation *Niagara falls in love* dans la petite galerie

3.2.2 DÉCOR

Étonnamment, ces objets bas de gamme de facture grossière sont élevés au rang d'objets de luxe. Un luxe de la classe moyenne. La rareté surprenante de l'objet, sans doute

due au manque de qualité des pièces mécaniques et électroniques, semblait lui conférer une valeur nouvelle aux yeux des anciens possesseurs. Non sans devoir traverser tout le Québec dans cette quête de l'objet rare, j'ai dû déboursé de rondelettes sommes pour monter ma collection ; l'homme consommateur du kitsch est effectivement prêt à le payer un bon prix.

Il s'agissait de ma première incursion dans le ready-made. J'ai été réticent au départ à laisser les cadres tel quel dans mon installation. Je voulais y intervenir et les transformer. Il s'est avéré que la plus efficace transformation que je pouvais leur faire subir était de les multiplier dans une sorte d'orgie visuelle et sonore. En effet, pourquoi intervenir sur l'objet quand une simple accumulation en détourne définitivement le sens ?



Figure 22 Position et point de vue du visiteur lorsque l'installation *Niagara falls in love* se déclenche

3.2.3 NE RIEN DISSIMULER

J'aurais pu cacher le système électrique derrière un faux mur. J'ai au contraire tout laissé apparent afin de tester le kitsch jusque dans ses petits détails : les prises électriques sont un complément de l'installation et amènent une lecture différente qu'avec une mise en espace plus sobre et contemporaine. Les fils, dans ce qu'ils ont d'ingrat, font partie de l'objet et deviennent un détail du décor. Par contre, je poursuis encore ma réflexion sur la pertinence d'un tel système électrique. Élucider le kitsch dans une salle d'exposition aseptisée demeure une vaste entreprise. Aussi, j'aimerais éventuellement augmenter cette collection et la décliner autrement en l'adaptant à d'autres lieux et d'autres contextes.



Figure 23 Détails des prises décoratives de *Niagara falls in love*

3.3 DEVANTURES

3.3.1 PORTRAITS FORMAT PAYSAGE

La médaille chatoyante du kitsch possède un revers. C'est précisément ce revers qui m'intéresse et dont je m'efforce d'esquisser les contours dans mes œuvres. Dans mon exposition *DEL: Devanture, Exotisme, Luxe*, j'essaie, par le contraste et la rupture symbolique, de rendre le kitsch ostensible et d'en révéler les enjeux sociaux, politiques et esthétiques. Les stratégies que j'utilise, drastiques et sans équivoque, mettent en perspective des phénomènes culturels et sociaux. On peut affirmer que ces stratégies contiennent des aspects rhétoriques qui amènent le regardeur à reconsidérer ce qui se présente à lui, à le voir autrement qu'a priori. La série *Saison morte* est constituée de quinze photographies numériques de chalets, aux styles tout aussi sobres qu'hétéroclites, du village alpin du Mont Valinoüet à St-David-de-Falardeau. Ces clichés mettent en exergue l'absurdité de la fonction d'un tel aménagement domiciliaire que représente ce village fantôme : les demeures, décorées pour Noël sur quatre saisons, sont affublées d'étranges contrastes exclusivement pendant la saison estivale, ce qui explique le choix de saison pour la prise de vue (fig. 24).

Cette série de « paysages choisis » se compose finalement de portraits de réalités préexistantes n'ayant subi aucune intervention de ma part. Le but de hockey était abandonné, les décorations attendaient le 25 décembre suivant, tout comme les piquets de déneigement attendaient la nouvelle neige, et la pluie battait sous un ciel orageux. Révélant une certaine conception de la banqueroute du capitalisme, un aspect dramatique du kitsch

était manifeste : un grand nombre de façades sont précédées d'une pancarte « à vendre ». Ainsi, on peut aller jusqu'à penser que cette collection s'apparente à de désastreuses photographies immobilières.



Figure 24 Décorations emballées pour l'été sur un des chalets de la série *Saison morte*

3.3.2 MIROIR EMBELLISSEUR MENSONGER

Les façades sont en quelque sorte kitsch en ceci qu'elles cachent un mensonge. Pour moi, le kitsch de cette série (fig. 25) réside dans l'idée fantasmée de ce que peut représenter le bonheur chez le bourgeois moyen en l'appâtant avec un « grotesque » appareil. Les façades résument leur essence grâce aux angles de vue de plein front, imposantes, et soulignent la pensée de Broch, qu'« [...] avec le rythme fougueux de l'industrialisation et

du développement des grandes villes, l'architecture n'aurait pas trouvé le temps de s'adapter à ses tâches nouvelles, ce qui expliquerait qu'elle soit tombée dans de gauches tâtonnements. » (Broch, 2012, p. 9). Les ciels sombres en arrière-plan nous donnent l'impression d'un village post-apocalyptique, fantôme de surcroît, en proie à la spéculation immobilière. Ces portraits ne sont pas sans nous avertir des limites du capitalisme à tout crin.



Figure 25 Vue d'ensemble de la série *Saison morte* en salle principale

3.3.3 RÉALITÉ SUBJECTIVE

La rigueur dans les prises de vue participe d'un désir de rester neutre par rapport au sujet. En ce sens, le travail du couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher a

été une référence (fig. 26). Leur démarche consiste à établir un inventaire méthodique, sévère et systématique du bâti industriel obsolète et souvent laissé à l'abandon. Leur processus est très protocolaire, d'une grande rigueur, de même que leur système de prise de vue, qui consiste à utiliser de grands échafaudages afin d'éviter les angles de vue en contreplongée, est davantage imposant. Gagnant en neutralité par le noir et blanc, ils archivent leurs sujets à la manière de scientifiques : prises de vue frontales, centrage, lumière grise et diffuse. Les constructions photographiées deviennent, par leur accumulation, des formes géométriques affichant de légères variations formelles. Mon approche de la série dans *Saison morte* se rapproche de la leur en ce sens que c'est dans le multiple que les photographies déploient leur sens.

À la différence de la démarche des Becher, la mienne est plus connotée et moins sobre (fig. 27). Ma collection s'est construite dans l'instant, un instant décisif, un moment pressé entre le ciel gris et l'orage déferlant. C'était l'instant où le temps et l'atmosphère allaient basculer, un entre-deux qui ne permet d'organiser aucun paramètre. Cette façon d'avoir procédé accentue encore plus l'aspect réel, dramatique, des portraits et l'impression d'avoir été « (sur)prises sur le fait ». Noter que cette particularité aura suscité chez le public un certain malaise face à l'incursion dans l'intimité d'autrui, comme si cette série leur faisait prendre conscience de l'absurdité de leurs propres goûts. Devant ces devantures ils en arrivent peut-être à se reconnaître dans le reflet du miroir embellisseur du kitsch.



Figure 26 Hilla and Bernd Becher, *Framework houses*, 1959



Figure 27 Collection photographique *Saison morte*, 2015

3.4 POINTS DE SUSPENSION

3.4.1 MANIFESTATIONS MYSTIQUES

Comme soulevé précédemment, le DEL a envahi autant l'éclairage domestique que l'éclairage urbain. Leur coût modique a eu pour effet d'encourager l'installation d'éclairages sur plusieurs façades de bâtiments dont les églises. En me baladant dans Ville Saguenay, je suis tombé par hasard sur deux églises dont les éclairages au DEL étaient détraqués (fig. 29). Les programmations de transitions de couleurs clignotaient frénétiquement comme autant de manifestations mystiques. La cocasserie mais aussi l'étrangeté de ces images m'a fasciné au point de les archiver sur mon téléphone cellulaire. Il s'agissait littéralement de «manifestations» de la transformation culturelle opérée par ces éclairages à DEL.

Les vidéos ont été présentées sur deux iPad (fig. 28). Elles n'étaient pas censées faire partie de l'exposition mais j'ai trouvé qu'elles s'intégraient parfaitement au corpus et épousaient à merveille l'idée générale de l'exposition. J'aime à penser qu'elles faisaient office de point de suspension, au sens propre comme au figuré. Dans la galerie, elles parvenaient à équilibrer l'espace (fig. 28) et dans mon cheminement d'artiste, elles bâtissent une réflexion par rapport au détournement des objets et lieux de culte que j'aimerais éventuellement pousser plus loin.



Figure 28 Le diptyque *Manifestations mystiques* dans la salle principale et une vue du dispositif



Figure 29 Images tirées de la séquence vidéo *Manifestations mystiques* – Chapelle Saint-Cyriac de Lac-Kénogami

CONCLUSION

Nous aurions pu parler du kitsch encore longtemps tellement ce paradigme culturel est vaste. Comme nous l'avons vu, l'utilisation que l'on fait aujourd'hui du terme dans le langage courant est loin du concept qu'Hermann Broch a été le premier à nommer et à délimiter. Au lieu de me positionner face au kitsch, ma posture face à celui-ci semble dorénavant d'autant plus ambiguë et malléable. Le «problème» du kitsch reste complet et c'est peut-être un grand tant mieux. À la question s'il est possible de parler du kitsch sans être kitsch, je crois avoir démontré qu'effectivement on peut, sans s'y inscrire, en délimiter les contours dans une production artistique, de même que l'utiliser sans le dénoncer. Néanmoins, la ligne qui circonscrit ce qui est kitsch de ce qui ne l'est pas reste très mince et est facilement franchissable.

L'incursion de mon travail en arts visuels dans sa dimension sculpturale s'est inévitablement accentué, pour peut-être s'affranchir de la limite qu'impose le cadre et le hors cadre. Ceci dit, j'aurai toujours une attirance naturelle pour le cinéma, l'humour décalé, les jeux de contraste et le détournement. Par rapport à la poursuite de ma démarche artistique, j'effectuerai prochainement une première résidence de création au centre d'artistes Le Lobe de Chicoutimi¹⁹. À cette occasion, j'expérimenterai autour de l'idée

¹⁹ Il s'agit d'un commissariat de l'artiste Stéphanie Requin Tremblay dont le titre est *Obsolescence Pop*.

d'intemporalité avec comme médium de prédilection la vidéo analogique. De même, je tenterai de jouer avec l'objet matériel au lieu de sa représentation vidéographique.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES

CHEVRIER, J.-F. (2006). *Jeff Wall*. Paris : Hazan, 440 p.

Collectif. (2012). *Adad Hannah : The Diversions*. Sarnia : Judith & Norman Alix Art Gallery, 139 p.

MIGAYROU, F. (1995). *Jeff Wall Simple indication*. Bruxelles : Lettre volée, 176 p.

PUBLICATIONS

BELLOUR, R. (2012). *La querelle des dispositifs : Cinéma – installations, expositions*. Coll. Trafic. Paris : P.O. L. éditeur, 570 p.

BROCH, H. (2012). *Quelques remarques à propos du kitsch*. Paris : Allia, 38 p.

BROUILLARD, M. (2007). *Narragonie*. Québec : Éditions J'ai VU, 47 p.

CHIK, C. (2011). *L'image paradoxale : fixité et mouvement*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 287 p.

DANTO, A. (1989). *La transfiguration du banal*. Coll. Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 327 p.

LE GRAND, E. (1995). *Kundera ou la mémoire du désir*. Coll. Théorie et littérature. Montréal : XYZ éditeur, 237 p.

KUNDERA, M. (1984). *L'insoutenable légèreté de l'être*. Paris : Gallimard, 393 p.

KUNDERA, M. (1986). *L'art du roman*. Paris : Gallimard, 199 p.

KUNDERA, M. (2005). *Le rideau : essai en sept parties*. Paris : Gallimard, 196 p.

MOLES, A. (1971). *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*. Coll. Bibliothèque Médiations. Saint-Amand : Denoël, 232 p.

SCARPETTA, G. (1988). *L'Artifice*. Paris : Bernard Grasset, 314 p.

CATALOGUE D'EXPOSITION

DESJARDINS, E. (comm. inv.). (2010). *Adad Hannah : Peinture de genre comme figure de Still*. Catalogue d'exposition (Saint-Jérôme, Musée d'art contemporain des Laurentides, 2 mai au 13 juin 2010). Saint-Jérôme : Musée d'art contemporain des Laurentides, 46 p.

ARTICLES

DESJARDINS, E. (2008). Adad Hannah : Reflections. *Espace : Art actuel*. Numéro 86. p. 32-33.

STRAW, W. (2005). Struggling against time. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*. Numéro 67. p. 10-11.

CAMPEAU, S. (2013). Refaire œuvre / Remaking the work. *esse arts + opinions*. Numéro 79. p. 46-49.

BANNON, L. (2009) La citation visuelle contemporaine. Le cas du changement de médium dans l'œuvre Le Radeau de la Méduse (100 Mile House) 1 d'Adad Hannah. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*. Volume 29. numéro 2-3. p. 183-196.

MOLES, A. (1971). Qu'est-ce que le kitsch ? *Communication et langages*. Numéro 9. p. 74-87.

RESSOURCES EN LIGNE

CHEN, T. (2008). Pierre-François Ouellette art contemporain : Adad Hannah. Repéré le 15 mars 2015 à http://www.pfoac.com/exhibitions/AH_MAY2008_FR.htm#WORKS

GENTON, B. (2011). Art contemporain ou kitsch ? Les productions de Gregory Crewdson. *Transatlantica*. Repéré le 26 avril 2015 à <http://transatlantica.revues.org/5610>

BUBB, M. (2015). Raymond Bellour, la chambre et l'art de «l'entre-images». *Appareil 15*. Repéré le 10 janvier 2016 à <http://appareil.revues.org/569>