

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉSURGENCES DU ROMANTISME : DU SUBLIME DANS L'ART ET LA
CULTURE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ETIENNE ARDAENS

DATE DE DÉPÔT
JANVIER 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Avant tout, je dois mes remerciements les plus sincères à ma directrice de recherche Marie Fraser. Depuis le début, elle m'a fait sentir un enthousiasme pour ce sujet de recherche en plus de m'avoir accompagné dans toutes les étapes de ce projet. Merci d'avoir lu chaque ligne du mémoire et d'avoir su me partager de belles suggestions. Ma réflexion est redevable de ses remarques et l'analyse a pu pleinement en bénéficier. Il me faut en même temps remercier les professeur.es que j'ai croisé durant mon baccalauréat ou lors de séminaires de maîtrise et qui ont pu, par leurs commentaires sur mes travaux, m'amener à approfondir toujours un peu plus mon sujet. Je pense tout particulièrement à Eduardo Ralickas concernant un essai sur le sublime que j'avais écrit dans le cadre du cours *Esthétique et philosophies de l'art*. Ses remarques ont été précieuses au développement de ma pensée. Si le mémoire a abouti à ce résultat, c'est en partie grâce à ces contributions. Je remercie évidemment mes proches qui se reconnaîtront. À celles et ceux qui m'ont encouragé dans ma démarche, car leur soutien fut déterminant à l'accomplissement d'une telle entreprise. Je remercie enfin les lectrices et lecteurs qui prendraient de leur temps pour simplement lire des passages de l'ouvrage. Ayant consacré près de deux ans à ce travail, ce serait ma plus belle récompense.

AVANT-PROPOS

Durant la mi-juillet, suite à une libération de la parole sur les agressions sexuelles, plusieurs informations ont circulé sur Instagram accusant Jon Rafman d'avoir eu ce type de comportements : manipulations émotionnelles et violences sexuelles. À la lecture de témoignages, ces informations ont été publiées sur plusieurs comptes comme @wettransfer et @surviving_the_artworld. Dans la mesure où ce mémoire consacre une partie de l'analyse sur l'œuvre de l'artiste, c'est avec amertume que j'apprends ces accusations, révélatrices de comportements regrettables et condamnables. Je ne connais pas toutes les dimensions du problème, mais il m'apparaît tout de même nécessaire de préciser que très tôt dans cette recherche, il y a deux ans déjà, Jon Rafman a été sélectionné pour le corpus à l'étude. Au moment où ces informations ont surgi, cette partie de l'analyse avait déjà été écrite. Changer de perspective aurait impliqué un important remaniement du mémoire qui allait être déposé sous peu.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LE ROMANTISME.....	20
1.1 Qu'est-ce que le romantisme ?.....	20
1.2 Une critique moderne de la modernité : une autocritique.....	23
1.2.1 Une stratégie de subversion.....	32
1.3 La <i>Landschafterey</i> : « un art nouveau pour un nouveau monde ».....	37
1.3.1 La poésie du paysage.....	45
CHAPITRE 2 LE SUBLIME.....	49
2.1 Les conceptions du sublime à travers l'histoire.....	49
2.2 Le sublime dans la modernité artistique.....	55
2.3 Les résurgences du paysage romantique comme subversion du kitsch.....	64
CHAPITRE 3 LES RÉSURGENCES.....	74
3.1 Jon Rafman et les ruines du kitsch.....	74
3.2 CocoRosie : du paradis perdu au posthumain.....	89
3.3 David Altmejd et la métamorphose de l'inauthentique.....	104
3.4 L'imagination créatrice : entre fragment et hybridation.....	117
CONCLUSION.....	121
ANNEXE.....	128
BIBLIOGRAPHIE.....	137

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1. Caspar David Friedrich, <i>La mer de glace</i> , 1824, peinture, huile sur toile, 96.7 x 126.9 cm., Kunsthalle, Hambourg.....	75
2. Jon Rafman, <i>Iceberg</i> (2015), <i>You Are Standing in an Open Field</i> (2015-2017), tableau-photographie, impression jet d'encre, résine et polystyrène, 152.4 x 203.2 x 8.3 cm., Musée d'art contemporain, Montréal.....	81
2.1 Jon Rafman, <i>Iceberg</i> (2015), <i>You Are Standing in an Open Field</i> (2015-2017), (détail de l'œuvre sur le compte Instagram de l'artiste), tableau – photographie, impression jet d'encre, résine et polystyrène, 152.4 x 203.2 x 8.3 cm., Musée d'art contemporain, Montréal.....	81
2.2 Jon Rafman, <i>Iceberg</i> (2015), <i>You Are Standing in an Open Field</i> (2015-2017) (détail de l'œuvre sur le site du Musée d'art contemporain), tableau-photographie, impression jet d'encre, résine et polystyrène, 152.4 x 203.2 x 8.3 cm., Musée d'art contemporain, Montréal.....	83
3. CocoRosie, <i>Grey Oceans</i> , 2010, (pochette de l'album), durée : 47 min. : 14 sec., produit, édité et distribué par le label Sub Pop, Seattle.....	89
3.1 CocoRosie, <i>Fairy Paradise</i> , 2010, performance musicale sur KEXP station radiophonique 90.3 FM, musicien.nes, instruments de musique, jouet pour enfant), durée : 6 min. et 13 sec, live on KEXP studio, Seattle.....	95
3.2 CocoRosie, <i>Fairy Paradise</i> , 2010, performance musicale pour Face Culture, la chaîne Youtube du guide musical, musiciennes, costumes, instruments de musique, jouets pour enfants, durée : 4 min. : 57 sec., live session on FaceCulture, Amsterdam.....	100
4. David Altmejd, <i>The Holes</i> , 2008, installation, sculpture, miroirs, résines, objets artificiels et industriels, techniques mixtes, Biennale de Liverpool, Tate Liverpool.....	107
4.1 David Altmejd, <i>The Holes</i> , 2008, (détails de l'œuvre sur le géant), installation, sculpture, miroirs, résines, objets artificiels et industriels, techniques mixtes, Biennale de Liverpool, Tate Liverpool.....	109

RÉSUMÉ

Le mémoire porte sur les résurgences du romantisme dans l'art et la culture contemporaine, en lien à la question du sublime. L'anachronisme chez Giorgio Agamben définit l'approche méthodologique pour analyser les œuvres de Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd comme formes renouvelées du romantisme. L'introduction propose une mise en contexte en revenant sur des critiques récentes adressées aux principes du génie créateur et du pathos de l'authenticité. Mais c'est en partant d'une conception entre fragment et hybridation qu'on pose ici l'hypothèse des résurgences sous certains aspects et aux croisements d'autres perspectives contemporaines. Ainsi, le premier chapitre revient sur le concept du romantisme. L'autocritique chez Michaël Löwy et Robert Sayre, la stratégie de subversion chez Pierre Wat, la *Landschafterey* allemande chez Philipp Otto Runge (expliquée par Élisabeth Décultot), puis la poésie du paysage selon Novalis et Caspar David Friedrich circonscrivent les notions qui feraient retour chez les artistes contemporains. Le deuxième chapitre développe la question du sublime. En passant par une évolution des conceptions chez Baldine Saint-Girons, jusqu'à des reconceptualisations plus récentes chez Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy, on propose une réflexion du sublime propre au corpus à partir d'Edmund Burke. La subversion servirait alors d'outil conceptuel pour élaborer la matrice d'une exploration du paysage comme renversement du kitsch. Le troisième chapitre entreprend cette possibilité en regard des artistes et propose une relecture du romantisme contemporain. Cette exploration s'effectue avec Jon Rafman qui retravaille le motif des ruines et la catastrophe naturelle, dans un dialogue avec l'anthropocène ; avec CocoRosie et leur paysage musical comme déploiement d'un nouveau romantisme, à l'intersection du féminisme ; puis avec David Altmejd et la métamorphose de l'inauthentique vers un nouvel idéal posthumain. En insistant sur le caractère émancipatoire, la tendance à l'autodépassement et le potentiel heuristique du fragment, cette recherche souhaite ouvrir des pistes de réflexion sur cette problématique actuelle du romantisme tout en cherchant à déconstruire les conceptions de génie et de pathos.

Mots clefs : romantisme contemporain, sublime, anachronisme, Jon Rafman, CocoRosie, David Altmejd.

INTRODUCTION

Qu'est-ce que le contemporain ? Cette question qui annonce le titre de l'ouvrage de Giorgio Agamben, en 2008, se veut une réflexion sur la notion de contemporanéité. Le philosophe propose d'expliquer en quoi consiste un véritable regard contemporain au sens d'un regard pénétrant, capable de se fixer sur son temps, d'être en phase avec lui. Dès les premières lignes du texte, il inscrit deux questions à celle du titre : « de qui et de quoi sommes-nous les contemporains ? Et avant tout, que signifie être contemporain ? »¹. Pour y répondre, il introduit le texte *Considérations inactuelles* (1873) du philosophe Friedrich Nietzsche dans lequel ce dernier laisse entendre que « le contemporain est l'inactuel »². On comprend de cette indication que la « disconvenance » et le « déphasage » sont les conditions nécessaires d'un véritable regard contemporain³, à partir duquel il est possible de se fixer sur sa contemporanéité. C'est à l'aune de cette considération que Giorgio Agamben formule :

« Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel, mais précisément pour cette raison, par cet écart, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps »⁴.

Par conséquent, et comme il le précise :

« La contemporanéité est une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'*anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent avec elle parfaitement sur tous les points ne sont pas des contemporains parce que,

¹ Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?* traduit par Maxime ROVERE, Paris : Payot/Rivages, 2008, p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle »⁵.

Pour être en phase avec son époque, il faut l'observer à distance, sans quoi on ne pourrait pleinement la saisir. D'où l'importance de l'anachronisme qui permet d'instaurer l'écart nécessaire pour mieux fixer le regard sur le présent. Appréhender pleinement sa contemporanéité signifie de la regarder autant sur ses points lumineux, les lumières qui jaillissent de l'époque, que ses zones d'ombres, c'est-à-dire les dimensions déconsidérées ou peut-être même insoupçonnées qui demandent elles aussi à être expliquées. En plus d'être anachronique, le contemporain de Giorgio Agamben est aussi poète⁶. Poète en ce qu'il est tourné vers l'obscurité. Le poète cherche à fixer le regard sur l'obscurité de l'époque pour tenter de révéler la lumière qui lui est sous-jacente. Le contemporain renvoie ainsi à une attitude critique. Il se positionne à contresens de son temps et de ses prétentions, mais dans le but d'en révéler quelque chose. Giorgio Agamben l'écrit lui-même : « le contemporain est celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller, quelque chose qui plus que toute lumière est directement et singulièrement tourné vers lui »⁷. Il élabore cette idée en faisant référence à l'astrophysique contemporaine et son explication sur la perception de l'obscurité et de la lumière qui lui permet d'illustrer son propos :

« Dans l'univers en expansion, les galaxies les plus lointaines s'éloignent de nous à une vitesse si grande que leur lumière ne peut nous parvenir. Ce que nous percevons comme obscurité du ciel, c'est cette lumière qui voyage vers nous à toute allure, mais qui malgré cela ne peut parvenir jusqu' à nous, parce que les galaxies dont elles proviennent s'éloignent à une vitesse supérieure à celle de la lumière »⁸.

⁵Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 11.

⁶*Ibid.*, p. 19.

⁷*Ibid.*, p. 22.

⁸*Ibid.*, p. 27.

Par cette illustration, il devient plus clair de saisir l'idée selon laquelle il ne pourrait y avoir d'accès direct au présent, que la seule manière d'y parvenir relève d'une sorte d'archéologie⁹. Et ce qui caractérise enfin la contemporanéité du regard anachronique, c'est la capacité à établir une « relation particulière » entre le passé et le présent, entre l'archaïque et l'actuel¹⁰. Car dans cette relation particulière entre passé et présent s'offre la possibilité de « réactualiser » ou même de « revitaliser » le contemporain¹¹. En fixant le regard sur le présent par quelque chose du passé, ce regard se voit augmenté de lucidité en même temps que cette inactualité, renouvelée dans sa rencontre avec le présent, est perçue d'une certaine manière comme « un déjà qui est aussi un pas encore »¹². Ce renouvellement fait d'elle un sujet particulièrement contemporain. Voilà en quoi il consiste d'être contemporain :

« Le contemporain est celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la citer en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. C'est comme si cette invisible lumière qu'est l'obscurité du présent projetait son ombre sur le passé tandis que celui-ci frappé par ce faisceau d'ombre, acquerrait la capacité de répondre aux ténèbres du moment »¹³.

Il ne pourrait y avoir une posture méthodologie aussi adéquate que l'anachronisme de Giorgio Agamben pour réfléchir le sujet de ce mémoire. Déjà parce qu'il semble y avoir une logique à l'inscrire dans le prolongement de la posture romantique du philosophe, telles que suggèrent les notions de poésie et d'inactualité. Et plus encore, sa conception de l'anachronisme permet de révéler explicitement la démarche qui anime ce projet qui souhaite proposer un regard renouvelé sur les formes contemporaines du romantisme en les reliant à d'autres perspectives de l'art et la

⁹Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 37.

¹⁰*Ibid.*, p. 40.

¹¹*Ibid.*, p. 34.

¹²*Ibid.*, p. 28.

¹³*Ibid.*, p. 42.

culture contemporaine. L'anachronisme dont parle Giorgio Agamben permettrait de révéler ce renouvellement en observant les réactualisations du romantisme au contexte actuel.

La question de départ : « de qui et de quoi sommes-nous les contemporains ? » permet d'inscrire dans ce cadre méthodologique l'idée à l'origine de cette recherche, c'est-à-dire les résurgences du romantisme dans l'art et la culture contemporaine. Pour remettre en contexte, on peut rappeler que le romantisme manifeste de premières apparitions dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, particulièrement en littérature, en musique et en peinture. Comme le précise toutefois l'historien de l'art Pierre Wat dans le texte *Une subversion sans fin. La peinture romantique allemande* (2013) c'est véritablement en Allemagne que se définirait la théorie esthétique du romantisme dans sa version la plus aboutie. Le Cercle d'Iéna - un groupe d'artistes et de philosophes qui rassemble pour ces principaux les frères August Wilhelm et Friedrich Schlegel, Friedrich Von Hardenberg sous la plume de « Novalis » et Caspar David Friedrich¹⁴ - en définirait les contours les plus déterminants. En fait, on peut retrouver bon nombre de leurs considérations dans les *Fragments* de la revue littéraire l'*Athenaeum*, à laquelle les spécialistes du romantisme allemand se réfèrent constamment. Ceci étant dit, Pierre Wat indique tout autant que le romantisme est loin d'être un phénomène purement allemand, « ni même qu'il y ait une primauté chronologique des artistes allemands dans cette veine (sur ce point des créateurs anglais pourraient réclamer la première place) »¹⁵. En Grande-Bretagne, un peintre comme William Blake mettrait en œuvre une vision romantique du monde comme peut l'illustrer sa peinture *Newton* (vers 1795). Représentant un nu masculin replié sur lui-même au fond d'un océan, cherchant à tracer difficilement des figures géométriques à l'aide d'un compas, cette peinture révélerait déjà une vision romantique, suggérant que l'intuition spirituelle est plus forte que la

¹⁴Pierre WAT, « Une subversion sans fin. La peinture romantique allemande », dans Sébastien ALLARD et Danièle COHN (dir.), *De l'Allemagne de Friedrich à Beckmann*, Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2013, p. 273.

¹⁵*Ibid.*, p. 273.

démonstration rationnelle¹⁶. Et pour positionner cette perspective à un plus large horizon, Pierre Wat souligne aussi qu'en France, au XX^e siècle, le poète Charles Baudelaire « est sans doute le plus juste passeur d'une vision du monde dont le romantisme allemand fut le plus radical foyer »¹⁷. Autrement dit, il fait comprendre que la question allemande du romantisme tend à son propre dépassement. Alors qu'il existe diverses orientations du romantisme à travers ces différents pays (notamment en ce qui concerne leurs périodisations ou les traditions nationales qui les distinguent) il conviendrait de penser que cette philosophie de l'art se définit d'abord en tant que projet, révélateur d'un rapport au monde. Le romantisme apparaît ainsi comme une représentation du monde (de l'allemand *Weltanschauung*) commune à plusieurs individus, englobant divers motifs (les ruines, la nuit, la mort ou le rêve pour ne mentionner que les plus connus) dans une structure cohérente que les romantiques se partagent et se relèguent¹⁸. Pierre Wat le précise :

« Le romantisme n'est pas qu'affaire de peinture, même s'il en prend parfois la forme, ni même de littérature, même si c'est là son incarnation la plus courante : il est d'abord un projet, une façon d'être – une attitude critique – que quelques êtres opposent à un monde dont ils font partie, et qu'ils vont tenter de l'intérieur, de miner absolument »¹⁹.

C'est ainsi que Pierre Wat définit le romantisme autant comme projet esthétique que politique. Par les moyens de l'art, les romantiques souhaiteraient restaurer « l'unité perdue », à l'image du « jardin d'Éden » dans le livre de la *Genèse*²⁰. À cette fin, l'art du romantisme se caractériserait par un engouement revendiqué pour le paysage tel que le peintre Philipp Otto Runge a pu l'élaborer à travers la notion de *Landschafterey*. Envisagé dans son effet totalisant, cet art du paysage absolu chercherait à exprimer un

¹⁶Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 274.

¹⁷*Ibid.*, p. 274.

¹⁸*Ibid.*, p. 272.

¹⁹*Ibid.*, p. 272.

²⁰*Ibid.*, p. 274.

rapport d'unité entre l'humain, la nature et le divin comme « cohésion divine de l'univers » que ce soit en littérature, en musique ou en peinture²¹.

Il est vrai que ce projet, empreint d'utopie, a été le sujet d'importantes critiques à travers l'histoire. Encore aujourd'hui, le romantisme est contesté pour ses principes de « génie » créateur et du pathos de l'authenticité. Car dans sa conception traditionnelle, l'artiste romantique serait considéré comme un individu d'authenticité, doué d'un talent unique par sa capacité à produire des œuvres exceptionnelles en exacerbant les affects du spectateur. Par ce « don » d'authenticité, l'artiste romantique serait l'égérie d'une vision du monde « essentielle » tant son art parviendrait à en traduire l'essence. Par cette mythification du génie créateur se perpétuerait une forme d'apologie de l'artiste comme figure prophétique. Dans cette perspective critique, l'historien Éric Michaud écrit un ouvrage intitulé *Un art de l'éternité. L'image au temps du national-socialisme* (1996) dans lequel il indique une survivance de cette conception romantique à travers le nazisme au XX^e siècle. Sous l'emprise du III Reich, élu au rang de génie dictateur, jusqu'au point de devenir sculpteur de société, ce serait au nom de l'art que le peuple nazi parvenait à réaliser ce mythe désastreux²². Comme le fait comprendre Éric Michaud, le projet nazi en quête d'une *Kultur* (au sens d'une civilisation) supérieure se fondait sur l'idée que la pureté du monde adviendrait par la pureté d'une race. La race aryenne, que les nazis avaient défini en tant que modèle du beau idéal à reproduire, constituerait une perfection de la nature humaine en vue d'atteindre une « harmonie » du monde sous forme d'une homogénéité raciale. Et c'est en fonction de ce « critère esthétique » que les nazis souhaitaient édifier la grandeur de leur civilisation²³. Pour y parvenir, Adolf Hitler cherchait à convaincre les nazis de la vérité du mythe et la puissance de sa prophétie en manipulant leurs affects par des discours

²¹Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 275.

²²Éric MICHAUD, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, Le temps des images, 1996, p. 11.

²³*Ibid.*, p. 13.

expressionnistes, jusqu'alors de les faire agir au-delà de leurs consciences sous la forme d'un projet collectif. C'est ainsi qu'Éric Michaud écrit : « l'important était d'abord qu'ils fussent convaincus de son efficacité et qu'ils agissent en fonction de cette croyance en la performativité du mythe »²⁴. Il faut admettre, à la lumière de cette lecture, les limites du romantisme et cette idéologie de l'artiste en même temps que de mesurer les terribles excès de cette utopie. On peut tout de même souligner que l'auteur choisit l'exemple le plus radical du génie créateur pour en faire la critique et pousser sa logique à l'extrême. Il reste que le tabou qui subsiste derrière cette notion de génie est au cœur du mythe nazi. Éric Michaud parle d'une « assimilation du travail à l'activité artistique, rassemblés dans le concept d'un travail créateur dont le nazisme attendait les meilleures performances [...] »²⁵. Un concept auquel l'art contemporain serait toujours attaché²⁶, selon lui.

C'est en continuité avec les recherches d'Éric Michaud, que l'historien de l'art Eduardo Ralickas écrit sa thèse de doctorat *Naissance de l'art performatif. Étude sur les prémisses du moment romantique en Allemagne* (2012). Il critique aussi ce détournement du politique dans l'art. La « conversion du politique en phénomène esthétique »²⁷ qu'il perçoit à travers l'art contemporain serait un héritage du romantisme. Selon sa thèse, à la lecture du philosophe Johann Gottlieb Fichte il est possible de comprendre que l'enjeu de l'art romantique est d'avoir « déployé le dispositif pragmatique fichtéen dans les pratiques littéraires et plastiques, en vue d'engendrer un nouveau rapport entre l'image et la *Bildung* (esthétique politique) du spectateur »²⁸. Cette dynamique à l'œuvre consisterait d'éveiller le spectateur à la création collective dans un rapport d'effectuation politique. Le peintre allemand Caspar

²⁴Éric MICHAUD, *op. cit.*, 1996, p. 13.

²⁵*Ibid.*, p. 12.

²⁶*Ibid.*, p. 12.

²⁷Eduardo RALICKAS, *Naissance de l'art performatif. Prémisses du moment romantique en Allemagne*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012, p. 4.

²⁸*Ibid.*, p. 4.

David Friedrich serait exemplaire de cette conception de l'art en développant une *praxis* figurative (qui contribue à la transformation de la société). Ses tableaux seraient conçus comme des dispositifs relationnels de manipulation réflexive, à la fois « d'englobement, de captation et de réorientation de la conscience du spectateur »²⁹ subordonnée au regard de l'artiste. Par cette manipulation réflexive, l'artiste chercherait avec son art à transposer sa vision du monde en point de vue universel³⁰. Cette transposition consisterait alors à étendre son regard singulier à l'échelle de la collectivité, au point d'œuvrer sous la forme de communautés artistiques. Plus près de l'art contemporain, Eduardo Ralickas observe une survivance de la performativité de l'art, réactualisée dans l'art relationnel. L'art relationnel, tel que théorisé par Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Esthétique relationnelle* (1998), lui semble aboutir à une performativité d'autant plus pragmatique (effective). Sans pour autant établir un rapprochement douteux avec le nazisme d'Adolf Hitler analysé par Éric Michaud, car leurs finalités ne sont pas comparables, Eduardo Ralickas observe néanmoins ce type de dynamique à l'œuvre dans plusieurs pratiques relationnelles. Plus justement, il explique qu'en prenant « la socialité pour matériau »³¹ et en faisant de « l'activité artistique la matrice d'une émancipation sociale »³², l'art relationnel parviendrait à transformer la collectivité en œuvre d'art, unie par le lien intersubjectif, au profit d'une entreprise collective. Or, ce type de pratiques relationnelles remettraient en cause le principe de démocratie en déployant des dispositifs à sens unique, considérant que sans les artistes leurs dispositifs ne tiendraient plus. Cette dynamique ne permettrait pas un véritable dialogue entre l'utilisateur et l'artiste, mais contribuerait plutôt à édifier la figure de « l'artiste-directeur » aux commandes de son dispositif que l'historien de l'art qualifie alors de « *supplément* de la démocratie »³³. Eduardo Ralickas soulève plusieurs exemples dans son analyse, mais on revient ici sur trois cas. Massimo Guerrera, avec

²⁹Eduardo RALICKAS, *op. cit.*, p. 258.

³⁰*Ibid.*, p. 255.

³¹*Ibid.*, p. 362.

³²*Ibid.*, p. 363.

³³*Ibid.*, p. 371.

les projets *Porus* et *Darboral* (entamés respectivement en 1998 et 2000), introduirait les participants dans des univers esthétiques totalisants pour inventer collectivement de nouvelles socialités, mais leur créativité serait mise exclusivement au service de l'artiste et sa démarche³⁴. Dans la série d'enregistrements vidéo et photographiques *Pardon* (2006-2008) de Romeo Gongora, des prisonniers se mettraient en scène devant le dispositif de représentation proposé par l'artiste, envisagé comme « outils d'expiation », afin de leur octroyer une fonction créative et ainsi réformer leur subjectivité. Mais encore une fois, cette libération s'effectuerait par et en fonction de la démarche de l'artiste³⁵. De même que la performance photographiée *Surrender* (2004-2007) d'Ana Riley inviterait les participants à se livrer au plein pouvoir de l'artiste. Si, métaphoriquement, ceux-ci pouvaient s'émanciper du poids de leur corps en se laissant porter sur le dos de l'artiste, leur « agentivité sociale » s'en trouverait suspendue³⁶.

Bien que ces critiques du génie et de la performativité de l'art soient légitimes, et elles nécessitent d'être questionnées, d'autres auteurs ne sont pas aussi tranchés sur le romantisme et considèrent que plusieurs notions sont pertinentes pour réfléchir la création contemporaine. C'est ce que pense notamment le philosophe de l'art Olivier Schefer dans un court article intitulé « Un romantisme contemporain » (2008). Il n'est tout de même pas sans soulever quelques critiques. Premièrement, il appelle à la vigilance de chacun vis-à-vis le pathos romantique, c'est-à-dire l'excès de sentiments pathétiques autant sur « ses postures existentielles (le cynisme et le désenchantement), artistiques (la fleur bleue inventée par Novalis) que politiques (le culte du moi et du grand homme) »³⁷. Ensuite, il souligne la vision « onto-théo-logique »³⁸ de l'art (une

³⁴Eduardo RALICKAS, *op. cit.*, p. 366.

³⁵*Ibid.*, p. 366.

³⁶*Ibid.*, p. 366.

³⁷Olivier SCHEFER, « Un romantisme contemporain », dans *Zérodeux*, dossier Pragmatismus et Romantismus, 2008, p. 1.

³⁸Jean-Marie SCHAEFFER, *Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presse de l'École Normale Supérieure, 1983, p. 42.

formule du philosophe Jean-Marie Schaeffer dans *Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand* (1983) inspirée de Heidegger) qui est remise en question par les esthétiques « anti-romantiques » en raison de son caractère sacré et sa nature spéculative³⁹. Néanmoins, Olivier Schefer pense que le romantisme a apporté plusieurs bénéfices à la création contemporaine tout en contribuant à son renouvellement. Il rappelle que les romantiques allemands ont eux-mêmes questionné les limites de leur « mouvement » tout en valorisant l'écriture collective pour s'inscrire dans l'histoire à travers des lettres, des journaux, des dialogues et des fragments anonymes⁴⁰. On retrouve d'ailleurs cette logique du fragment et l'écriture collective dans la revue l'*Athenaeum*. Ce questionnement suggère un peu plus de déconstruire la conception du génie solitaire qui est souvent évoquée dans les critiques du romantisme⁴¹. De façon aussi notable, Olivier Schefer explique que le romantisme a également permis de déconstruire une conception linéaire de l'histoire, qu'il voit héritée de Vasari et Hegel, selon laquelle une période chasserait la précédente : « alors que le romantisme, tiraillé entre des régimes temporels, a bousculé cette croyance presque fétichiste au progrès dans les arts »⁴². Soulignant le caractère émancipatoire du romantisme, Olivier Schefer développe une analyse plus exhaustive dans l'ouvrage *Résonances du romantisme* (2005). Il dresse une « généalogie romantique de l'art d'aujourd'hui »⁴³ à l'aune de considérations des premiers théoriciens allemands. Il fait mention de l'intersubjectivité au prisme de la création collective, contribuant à l'effacement des frontières entre artistes et usagers dans les pratiques relationnelles. Il aborde aussi le rapport entre fragment et hybridation dans les formes contemporaines de l'œuvre d'art totale par les mélanges esthétiques et le décroisement des champs disciplinaires. Il cite par exemple le mouvement Fluxus « Art total :

³⁹Olivier SCHEFER, *op. cit.*, 2008, p. 2.

⁴⁰*Ibid.*, p. 2.

⁴¹*Ibid.*, p. 2.

⁴²*Ibid.*, p. 2.

⁴³Olivier SCHEFER, *Résonances du romantisme*, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 8.

poésie/action/fluxus » (1967) qui lui semble révélateur de cette conception⁴⁴. Il souligne l'expérience du terrestre et la poésie du paysage dans les pratiques *in situ* du *Land Art* ou même du nomadisme, citant l'œuvre *Sun Tunnels* (1976) de l'artiste Nancy Holt⁴⁵. Il parle des figures du chaos et l'esthétique des ruines revisitée par les modes de compositions fragmentaires : l'accumulation d'éléments, les lambeaux arrachés ou la déconstruction de l'espace dans de nombreuses pratiques installatives. L'œuvre *Germania* (1993) de l'artiste Hans Haacke lui paraît illustrer ces modes de composition⁴⁶. Sinon, Olivier Schefer retrouve les thèmes de l'imagination et la poétique du rêve à travers plusieurs poètes contemporains du surréalisme qui ont travaillé les sujets oniriques et le mysticisme. Il cite notamment le roman *Aurélia* (1993) du poète Gérard de Nerval⁴⁷. De même que les considérations sur le *Witz* romantique (l'apport de l'humour et du paradoxe) lui apparaissent significatives à l'égard des esthétiques dialectiques. La combinaison des contraires, comme le sublime-comique, lui semble être revisité par plusieurs gags burlesques cinématographiques. La vidéographie *Play Time* (1967) de Jacques Tati révélerait cette thématique⁴⁸. Il évoque enfin la tension entre rêve et réalité à l'aune de la figure du somnambulisme, traitée dans certains films contemporains comme *Cure* (1997) de Kiyoshi Kurosawa⁴⁹. Et si on en croit l'auteur, en dressant cette généalogie romantique de l'art contemporain « c'est aussi pour mieux imaginer celui de demain »⁵⁰ et montrer que le romantisme travaille continuellement à son propre dépassement⁵¹.

Ayant pris connaissance de ces récentes critiques, le mémoire propose de revenir à l'imaginaire du romantisme allemand, près de certaines notions esthétiques et ses

⁴⁴Olivier SCHEFER, *op. cit.*, 2005, p. 36.

⁴⁵*Ibid.*, p. 85.

⁴⁶*Ibid.*, p. 86.

⁴⁷*Ibid.*, p. 109.

⁴⁸*Ibid.*, p. 108.

⁴⁹*Ibid.*, p. 126.

⁵⁰*Ibid.*, p. 8.

⁵¹*Ibid.*, quatrième de couverture.

discours théoriques. C'est surtout en pensant au paysage et la nostalgie de la nature que s'est posée ici l'hypothèse des résurgences du romantisme dans l'art et la culture contemporaine. En observant les productions artistiques de Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd, une première intuition est apparue spontanément à l'esprit : n'est-il pas possible de retrouver des thèmes esthétiques et philosophiques du romantisme dans leurs pratiques respectives ? Pour n'en citer que quelques-uns, il semble que des thèmes comme le paysage grandiose, la figure de l'explorateur, le mystère et le divin, les ruines, l'étrange fantastique, la poésie du rêve, l'imagination créatrice et plus largement l'esthétique du sublime resurgissent dans les pratiques de ces artistes. En fonction de cette première intuition, on s'est demandé : de quelles manières est-ce que le romantisme resurgit à travers leurs œuvres ? Cela consistait à déterminer plus exactement, sous quels aspects esthétiques et philosophiques ? Enfin, pour orienter ces questions vers l'hypothèse de la recherche, on s'est demandé si les résurgences du romantisme contribuaient nécessairement au pathos de l'authenticité et au génie créateur ou, au contraire, s'il était possible d'envisager la notion d'authenticité sans tomber dans ces définitions conflictuelles ? Animé par ces questions, en entreprenant cette recherche on a voulu considérer l'anachronisme comme un aspect fondamental : qu'est-ce que ces résurgences du romantisme peuvent dire de la contemporanéité ?

Pour répondre à ces questions, l'hypothèse qui oriente le reste de l'analyse part elle-même d'un principe romantique. En reprenant la logique du fragment, on avance l'idée que l'imaginaire du romantisme resurgit chez les artistes à l'étude de façon fragmentaire (sous certains aspects esthétiques et philosophiques) et hybride (aux croisements d'autres perspectives contemporaines). Par conséquent, les notions qui semblent être revisitées par le corpus à l'étude s'apparentent au paysage romantique (à l'égard de la *Landschafterey*) et l'esthétique du sublime. De même que le rapport à la subversion romantique pourrait s'avérer significative à la compréhension des œuvres de Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd comme tendance à l'autocritique. On pourra aussi indiquer leur recours aux mélanges esthétiques liés aux procédés du

fragment (comme le motif des ruines, les combinaisons d'hétérogènes et les assemblages de segments) liés à l'imagination créatrice. À l'aune de ces considérations, la logique du fragment s'accompagne d'un travail sur l'hybridation qui pourrait être indiqué aux croisements de l'anthropocène chez Jon Rafman, du féminisme chez CocoRosie et du posthumain chez David Altmejd. Cette approche permettrait la possibilité de réfléchir ces résurgences au profit de réactualisations et sans réhabiliter la totalité de l'idéologie romantique. Pour être clair sur les intentions de ce mémoire, il se pourrait que ces contemporain.es ne contribuent pas nécessairement au génie créateur et au pathos de l'authenticité. Au contraire, on pourrait réfléchir leurs oeuvres et dans un même élan chercher à déconstruire cette conception de l'artiste. Par conséquent, en établissant cette relation particulière entre la philosophie du romantisme et ces perspectives contemporaines, il pourrait être opportun de considérer un renouvellement de ces résurgences par le fait même de leur rencontre avec les enjeux actuels de l'art.

Pour inscrire ces propos dans un corpus ciblé, tout en respectant une approche transdisciplinaire, une autre particularité du romantisme, on abordera des œuvres qui permettront de repenser ces notions. Par exemple, la pratique du numérique chez Jon Rafman, à l'instar de l'explorateur romantique avec son tableau-photographie *Iceberg* (2015) de sa série *You Are Standing in an Open Field*, semble poser un regard critique sur la condition écologique à l'ère de l'anthropocène. Dans une logique du *remake*, *Iceberg* met en corrélation des objets de consommation et l'ordinateur avec la peinture *La mer de glace* (1824) de Caspar David Friedrich pour retravailler l'imagerie de la catastrophe naturelle sous le motif des ruines. La pratique musicale de CocoRosie avec leur pièce *Fairy Paradise* (2010) explore de nouvelles identités féminines par la construction d'une mythologie personnelle aux personnifications poétiques. Cette exploration rappelle les thèmes du paradis perdu et la poésie du rêve dans une forme actuelle de l'œuvre d'art totale. Combinant le chant, l'opéra, la poésie, les costumes et le jeu, les artistes privilégient les combinaisons d'hétérogènes au profit d'une

esthétique dialectique entre sublime et ludique. De même que la pratique sculpturale de David Altmejd avec son installation *The Holes* (2008) explore un paysage postnaturel en figurant la métamorphose d'un géant transgénique, à la jonction du corps humain et de la créature animale. Cette installation cristallise cette idée de la nature comme force créatrice d'altérités en multipliant les espèces et les différences par l'assemblage de segments hétéroclites. Dans une corrélation entre nature et culture, l'installation figure la représentation d'un imaginaire posthumain.

Cherchant à approfondir cette lecture, on a décidé de construire le mémoire en trois chapitres pour reprendre les trois concepts clefs : le romantisme, le sublime et les résurgences. En accord avec la méthodologie de recherche, l'analyse effectuera dès le départ un saut dans le temps, un anachronisme, en abordant d'emblée le concept du romantisme et la notion de sublime. En procédant ainsi, on souhaite surtout aller à la rencontre de leurs formes contemporaines pour comprendre comment ces artistes en renouvèlent les possibilités, notamment par un déplacement de contexte. Le mémoire s'emploie à cette construction narrative afin de développer la cohérence de l'argumentaire. Par conséquent, il est suggéré d'envisager le mémoire dans sa globalité, où chaque chapitre s'imbrique dans une unité. Mais on ne peut échapper au fait que le romantisme et le sublime sont des notions importantes de l'histoire de l'art. En effet, un travail de sélection a dû être fait au moment de définir le cadre théorique. En ciblant spécifiquement les éléments théoriques qui font l'objet de résurgences, il devenait possible de mieux mesurer les modifications qui s'opèrent. Et bien que l'on reconnaisse la diversité du corpus, au sens où les artistes ont des pratiques singulières, on a pu observer des liens. C'est dans ce sens que les notions théoriques abordées dans les deux premiers chapitres servent à définir les éléments les plus déterminants à l'élaboration d'une logique interne au corpus. On a considéré que la stratégie de subversion de Pierre Wat constituerait un outil conceptuel fort utile pour créer un lien significatif entre Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd. En reprenant les termes de la subversion, on a souhaité les adapter aux modalités esthétiques et contextuelles de ces pratiques pour

expliquer la teneur de leur démarche. On l'élabore à la fin du deuxième chapitre par les résurgences du paysage romantique comme subversion du kitsch. Ayant dès lors expliqué les motifs d'un tel développement, voici le déroulement des chapitres.

Le premier chapitre sera consacré au concept du romantisme, à la fois pour approfondir sa philosophie et son utopie en le repositionnant dans son contexte historique. Cette définition s'échelonnera à partir d'auteur.es contemporain.es qui se sont penché.es sur les notions d'autocritique, de subversion, de *Landschafterey* et de poésie. Dans l'ouvrage *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* (1992) les sociologues Michaël Löwy et Robert Sayre se lancent dans un travail de redéfinition en l'abordant comme critique moderne de la modernité : une autocritique. Cette autocritique est reprise par Pierre Wat dans son ouvrage *Naissance de l'art romantique* (2013) qu'il développe sur le plan artistique en fonction de la stratégie de subversion. C'est à partir de leurs considérations qu'on approfondira les enjeux de la *Landschafterey*. Cet art du paysage est expliqué par l'historienne de l'art Élisabeth Décultot dans le texte « Phillip Otto Runge et le paysage. La notion de *Landschaft* dans les textes de 1802 » (1994) ainsi que Pierre Wat dans le texte « Tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture d'histoire » (2005), des spécialistes de cette question. Leurs textes permettront de révéler le caractère novateur de cette conception du paysage dans l'histoire de l'art, bien qu'elle soulève en même temps un paradoxe. Cet art se caractérise par ses trois visées (l'expérience du divin, l'importance du sentiment et l'effet transcendant de l'art), par un engouement pour l'épique ainsi que d'un traitement particulier du symbole et de la poésie. Pierre Wat l'élabore un peu plus dans « Une subversion sans fin. La peinture romantique allemande » (2013) au prisme des « facteurs d'opacification ». Ainsi, les remarques du poète Novalis dans un *Fragments* de 1798 de l'*Athenaeum* et du peintre Caspar David Friedrich dans les ouvrages *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique* (1988) et *L'art de la tâche. Introduction à la « nouvelle méthode » d'Alexander Cozens* (1990), écrit par l'historien de l'art Jean-Claude Lebensztejn, seront éclairantes.

Les réflexions sur la poésie du paysage ouvriront d'ailleurs le deuxième chapitre consacré au sublime. L'ouvrage *Le sublime de l'Antiquité à nos jours* (2005) de la philosophe Baldine Saint-Girons permettra d'en retracer une évolution des conceptions en retenant ce qu'elle considère être les penseurs le plus originaux de cette question : Longin, Giambattista Vico, Edmund Burke et Emmanuel Kant. La lecture de cet ouvrage permettra aussi de comprendre que le sublime est toujours un enjeu esthétique au cœur de la modernité artistique, mais son sens se voit radicalement modifié. Passant par une histoire de l'art moderne jusqu'à ses formes plus contemporaines, Baldine Saint-Girons analyse ce glissement de sens en raison de trois facteurs. Elle observe « une actualisation de l'exclu », « une passion pour le fugitif » et « une rupture radicale avec la tradition ». C'est dans ces termes que se dessinerait une scission entre le sublime romantique et celui de la modernité artistique au XX^e siècle (principalement hérité d'Emmanuel Kant). Cette partie permettra ainsi de situer les théories postkantienne du sublime à l'égard de théoriciens qui ont reconceptualisé la notion de temporalité. L'essai « L'inhumain : le sublime et l'avant-garde » (1988) du philosophe Jean-François Lyotard cherche à en expliquer la portée dans la modernité artistique comme enjeu esthétique au cœur de l'avant-gardisme moderne. Jean-François Lyotard n'étant pas le seul à reconceptualiser le sublime, on fera aussi allusion à l'article « Le sublime aujourd'hui » (2003) du philosophe Jean Bessière pour citer d'autres noms. Il faudra même reconnaître que dans cette vertigineuse diversité, le texte « L'Offrande sublime » (2009) du philosophe Jean-Luc Nancy, sera rassembleur. Il permettra d'orienter une lecture sur ce que partage ces théoriciens à propos du sublime comme principe de modernité. En passant en revue ces lectures, on développera alors une réflexion plus en phase avec le traitement du sublime propre au corpus. En revenant sur les différentes sources du sublime chez Edmund Burke dans l'*Enquête philosophique sur l'origine de nos conceptions du beau et du sublime* (1757), et en définissant le kitsch avec Abraham Moles dans « Qu'est-ce que le kitsch ? » (1971), on cherchera à expliquer les résurgences du paysage romantique comme subversion du kitsch, dans les termes d'un

renversement autoréflexif (entre reprise et détournement). Cette matrice conceptuelle constitue le lien significatif entre ces artistes.

C'est enfin au troisième chapitre que l'analyse entreprendra cette exploration avec les artistes. On créera un pont avec les chapitres précédents en commençant par analyser *Iceberg* (2015) de Jon Rafman. Son *remake* de *La mer de glace* (1824), une peinture qui s'inscrit dans la lignée de la *Landschafterey*, permettra de voir que Jon Rafman retravaille les trois visées de cet art pour les réactualiser sur de nouveaux objets. Les observations de l'historienne de l'art Marie Fraser dans sa communication « L'archive monstre ou la nature irrémédiablement entropique du numérique » (2018) permettront d'asseoir cette analyse en soulignant les thèmes du romantisme qui resurgissent chez l'artiste. Puis, en faisant référence à l'article de Pierre Wat « Tragédie du paysage romantique. Mort et résurgences de la peinture d'histoire », on analysera les ruines romantiques comme réensauvagement du paysage, notamment dans la peinture de Caspar David Friedrich. On cherchera à indiquer que Jon Rafman reprend ce motif des ruines et la logique du réensauvagement pour produire une subversion du kitsch. En retravaillant le sublime par une représentation de la catastrophe naturelle, on aimerait créer un rapprochement entre le romantisme et l'anthropocène. En s'appuyant sur l'article « Anthropocène fatigue : la stratégie de l'effondrement chez Edward Burtynski » de l'historienne de l'art Bénédicte Ramade, on pourra prendre connaissance de certaines problématiques liées à cette question et envisager, peut-être un peu plus, la contribution de Jon Rafman à lecture anachronique de l'enjeu écologique.

L'analyse de la pièce *Fairy Paradise* de CocoRosie s'inscrira dans le prolongement de cette pensée. L'article du musicologue Jake Johnson intitulé « Calling Out the Nameless : CocoRosie's Posthuman Sound World » (2017) permettra de comprendre le déploiement d'un nouveau romantisme en convoquant le principe de romantisation chez Novalis tout en se référant au concept de métamodernisme des chercheurs Robin van den Akker et Thimotheus Vermeulen. On citera leurs articles « Notes on

Metamodernism » (2010) et « Utopia, a Sort of : a Case Study in Metamodernism » (2015) qui abordent le tournant romantique dans les esthétiques contemporaines depuis le début des années 2000. À partir de leurs observations, on analysera la pratique musicale de CocoRosie en fonction du principe d'assimilation au paysage. On verra que *Fairy Paradise* (2010) opère une subversion en faisant appel à l'autoréflexion, jouant alors sur les personnifications mythologiques, le recours au symbole, la poésie des costumes et des jouets musicaux comme renversement du kitsch vers l'archaïque. C'est dans un agencement similaire à l'œuvre d'art totale que les artistes chercheraient à traduire l'effet sublime du paysage, mais pour redéfinir les visées de la *Landschafterey*. Les procédés du fragment et le travail sur l'hybridation, par les combinaisons d'hétérogènes entre le chant lyrique et le folklore traditionnel, entre le rap et les technologies modernes, exprimeront une tendance à l'anachronisme. Le nouveau romantisme de CocoRosie reflèterait une futurité postgenre, un posthumain romantique pensé au croisement du féminisme, comme le fait remarquer Jake Johnson dans son article à l'instar d'une subjectivité cyborg chez Donna Haraway.

L'installation *The Holes* de David Altmejd permettra de poursuivre la réflexion en lien à cette idée d'une posthumanité romantique. En se référant aux observations de Louise Déry dans le catalogue d'exposition de l'UQAM *David Altmejd* (2006), on dégagera les nombreux thèmes romantiques qui resurgissent dans la pratique de l'artiste. On comprendra son approche à l'historicisme comme reconfiguration d'un nouveau romantisme. L'analyse s'appuiera sur la métamorphose comme principe moteur d'un renversement kitsch-archaïque. En procédant à l'hybridation d'objets artificiels et de segments hétéroclites, l'artiste chercherait à détourner leur artificialité pour reproduire une expérience du paysage sublime, redéfinissant alors les visées de la *Landschafterey*. De même que la tendance à l'anachronisme entre préhumain et posthumain a été soulevé par l'historienne de l'art Ariane de Blois dans sa thèse de doctorat « Un renversement grotesque : les sculptures mi-humaines, mi-animales de Jane Alexander, Patricia Piccinini et David Altmejd » (2014). La réflexion qu'elle pose sur les géants

transgéniques permettra d'indiquer la cohésion de l'environnement chez David Altmejd comme expression d'une symbiogenèse. Un aspect qu'Ariane de Blois étaye aussi à partir des réflexions de Donna Haraway.

La toute dernière section permettra de revenir sur l'imagination créatrice pour récapituler sur les procédés du fragment et le travail sur l'hybridation abordés par Olivier Schefer. On approfondira aussi son point de vue sur le fragment romantique dans son essai « Fragment(s) et tout, écritures de la modernité » dans l'ouvrage collectif *Modernité romantique : enjeux d'une relecture* (2011).

CHAPITRE 1

LE ROMANTISME

Dans son ouvrage *Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand* (1983) le philosophe Jean-Marie Schaeffer revient au mot romantisme pour expliquer son sens. On comprend alors qu'il désigne l'art de la poésie :

« Le roman, en tant que paradigme de la poésie absolue, avait été défini par le romantisme non seulement comme a-générique, mais aussi comme triomphe de la poésie sur les discours philosophiques. C'est au roman qu'est dévolu la tâche de réaliser la plénitude de l'être et non au système philosophique »⁵².

Jean-Marie Schaeffer révèle ici toute l'importance accordée. La poésie est un point de départ pour saisir la philosophie de l'art romantique. En fait, cette notion reviendra à plusieurs reprises durant ce premier chapitre.

1.1 Qu'est-ce que le romantisme ?

Une des particularités du romantisme est de s'être diversifié en se fragmentant à travers le temps, comme le démontre ses différentes orientations (le romantisme allemand, anglais et français pour citer les plus connus). Le terme romantisme renvoie bien à divers degrés de significations. Mais comme il a été évoqué plus tôt, il est possible d'observer une cohérence dans cette diversité. C'est en fonction de cette cohérence que Pierre Wat élabore sa définition du romantisme dans son ouvrage *Naissance de l'art romantique* (2013). Il indique tout d'abord que : « l'histoire du romantisme se présente comme un perpétuel travail de redéfinition ; éternel recommencement qui semble être l'écho d'une question sans réponse : qu'est-ce que le romantisme ? »⁵³. Parmi les

⁵²Jean-Marie SCHAEFFER, *Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, 1983, p. 13.

⁵³Pierre WAT, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Champs arts, 2013, p. 15.

auteurs qui ont tenté de répondre à cette question, Pierre Wat constate, en proposant une revue de la littérature, deux manières de l'aborder : « soit la tentative d'y remédier par accumulation de définitions dont la confrontation aboutit à de fortes contradictions. Soit, au contraire, en renonçant à toute définition positive, fondée sur l'idée qu'il n'est pas dans la nature du romantisme d'en chercher l'essence »⁵⁴. Devant cette complexité, il propose de revenir sur les propositions des auteurs ayant contribué à écrire l'histoire du romantisme pour mieux situer son point de vue. Essentiellement, il dégage deux types de méthodologies qui justifieraient deux attitudes critiques : l'une étant descriptive ou « empirique » (Arthur O. Lovejoy, Carl Schmitt, M. H. Abrams, René Welleck, Morse Peckham, Hans Heicher, Henry Remack) et l'autre analytique ou « essentialiste » (Michaël Lowy et Robert Sayre, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Jean-Marie Schaeffer, Pierre Wat)⁵⁵. Les démarches descriptives chercheraient surtout à distinguer les différentes orientations du romantisme en établissant des « listes de caractéristiques »⁵⁶. Dans cette perspective, les auteurs voudraient préciser les particularités de chaque orientation et rectifier ce qu'ils considèrent être des inexactitudes aux définitions essentialistes (qui chercheraient trop à unifier cette diversité). Pour donner une idée de ce type de raisonnement, il faudrait par exemple considérer que le romantisme allemand chez Caspar David Friedrich est plus attaché à la valorisation d'une identité nationale en représentant la grandeur du paysage allemand. Ce dernier serait différent du romantisme anglais chez William Blake, plus près de l'imagination et du symbole en développant une mythologie personnelle. Alors que le romantisme français chez Eugène Delacroix, plus empreint de bourgeoisie, se distinguerait des autres en étant moins ancré dans la notion d'authenticité tout en perpétuant un engouement pour les sujets de la peinture d'histoire. Or, les auteurs adoptant des démarches analytiques cherchent en fait à dégager une essence du

⁵⁴Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 15.

⁵⁵*Ibid.*, p. 16 à 22.

⁵⁶*Ibid.*, p. 18.

romantisme, parce qu'ils considèrent qu'il existerait « un lien significatif »⁵⁷ entre ces orientations. Ainsi, les auteurs tenteraient d'expliquer ce qui peut lier les différences à l'aide d'un élément théorique pour soutirer une philosophie et révéler une logique interne.

Évidemment, toutes méthodologies apportent quelque chose à l'écriture du romantisme, de son histoire, de la même manière qu'elles comportent chacune leur limite. D'un côté, si les démarches descriptives peuvent rendre compte des différentes particularités en son sein, elles contribuent pourtant à estomper la logique interne, la cohérence de cette philosophie qui, fondamentalement, se veut être une vision du monde⁵⁸. Et ces définitions entrent parfois en conflit selon les corpus d'œuvres analysés⁵⁹, car les catégories qu'elles distinguent n'y sont pas aussi rigides. Cette perte de cohérence est même soulignée par le philosophe Arthur O. Lovejoy : « le mot romantisme a signifié tellement de chose qu'en soi il ne signifie plus rien »⁶⁰. D'un autre côté, les démarches analytiques permettent de soutirer une philosophie du romantisme en l'abordant comme structure de pensée collective⁶¹, c'est-à-dire comme vision du monde organisée en fonction d'« une série d'éléments liés entre eux par une logique précise »⁶². Mais c'est peut-être au risque de tomber dans un mode de pensée unificateur, voire universalisant selon les empiriques. Enfin, Pierre Wat se positionne, quant à lui, dans une démarche analytique. Il cherche à expliquer la cohérence du romantisme et sa structure en révélant une logique interne à partir d'un élément théorique. Chez Pierre Wat c'est « la stratégie de subversion »⁶³. Mais avant d'approfondir sa thèse, il faudrait revenir au concept du romantisme et à la notion

⁵⁷Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 19.

⁵⁸*Ibid.*, p. 19.

⁵⁹*Ibid.*, p. 19.

⁶⁰*Ibid.*, p. 16.

⁶¹Michaël LOWY et Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie. Le romantisme a contre-courant de la modernité*. Paris, Payot, 1992, p. 31.

⁶²Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 19.

⁶³*Ibid.*, p. 22.

d'autocritique abordés par les sociologues Michaël Löwy et Robert Sayre, parce que Pierre Wat s'inspire de leur définition pour élaborer la sienne.

1.2 Une critique moderne de la modernité : une autocritique

Inspirés par une lecture marxiste du romantisme, dans l'ouvrage *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* (1992) Michaël Löwy et Robert Sayre envisagent eux aussi le romantisme comme structure de pensée collective. Son axe organisateur serait « l'opposition au monde bourgeois moderne »⁶⁴. Cette structure de pensée collective se révélerait dans les divers domaines de la culture, autant les arts que la philosophie, la théologie, la pensée politique, économique, juridique, la sociologie et l'histoire⁶⁵. Pour expliquer sa genèse, les sociologues vont plus loin que cette idée, souvent véhiculée, du romantisme comme « déception devant les promesses non tenues de la révolution bourgeoise », au moment de l'après-1789⁶⁶. Ils considèrent ce point de vue trop limité, car il ne permettrait pas d'expliquer l'apparition de courants romantiques manifestés plus tôt au XVIII^e siècle⁶⁷. Selon eux, le romantisme « doit être compris comme réponse à la transformation plus profonde – d'ordre économique et social – qu'est l'avènement du capitalisme qui s'amorce bien avant la Révolution »⁶⁸. Il y aurait en fait une préhistoire du romantisme. Les racines du phénomène seraient plus ancrées historiquement. Plusieurs caractéristiques de la modernité capitaliste comme l'esprit de calcul, le désenchantement du monde, la rationalité, la domination bureaucratique et le commerce apparaîtraient avec la Renaissance et la Réforme protestante à la fin du XV^e siècle⁶⁹. Ces caractéristiques marqueraient en fait les débuts d'une transition du système féodale au système capitaliste. Mais c'est véritablement

⁶⁴ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, avec la Révolution industrielle et la généralisation de l'économie de marché, que ces caractéristiques vont devenir hégémoniques en Europe⁷⁰. C'est dès lors que surgirait le romantisme comme vision du monde pour la plus grande partie de son destin au cours du XIX^e siècle.

En se penchant sur l'histoire culturelle de l'Angleterre, de la France et de l'Allemagne, les sociologues considèrent qu'il serait même possible d'observer des symptômes de la critique romantique sensiblement à part égale dans ces trois pays⁷¹. Le capitalisme étant un phénomène global à l'échelle de l'Europe, puis à l'échelle mondiale, autant ces trois pays ressentiraient les effets néfastes de l'industrialisation⁷². Les sociologues précisent cependant que le capitalisme en Allemagne est un capitalisme d'État, c'est-à-dire que l'État « devient le principal banquier, commerçant et industriel du pays » qui favoriserait particulièrement l'établissement d'une culture bourgeoise⁷³. Dans les deux autres pays, le commerce aurait plutôt favorisé un capitalisme privé ou libéral fondé sur des alliances avec l'aristocratie⁷⁴. Malgré cette différence, on assisterait dans ces trois pays à l'émergence d'une *Aufklärung* (un rationalisme abstrait) caractéristique de la mentalité bourgeoise (marquée par le moralisme religieux, l'éthique de l'éducation, de la rationalité, le respect de la méthode dans la vie et le travail, puis la valorisation de la réussite personnelle)⁷⁵. C'est pourquoi en développant leur concept du romantisme, les sociologues positionnent leur définition dans une plus large perspective, revenant ainsi sur les symptômes d'une critique romantique autant en Angleterre, en France et en Allemagne. Voici ce que Michaël Löwy et Robert Sayre suggèrent.

⁷⁰ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 32.

⁷¹ *Ibid.*, p. 73.

⁷² *Ibid.*, p. 74.

⁷³ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

En Angleterre, plusieurs symptômes de la critique romantique apparaissent dès le début des années 1760. À travers la poésie et la nostalgie du passé dans les œuvres *Poèmes ossianiques* (1762) de James Macpherson, *Castle of Otranto* (1764) de Robert Warpole et *Le village déserté* (1770) d'Olivier Goldsmit, tous feraient l'éloge de la nature et la critique de l'esprit mercantile⁷⁶. En même temps, ces poètes cultiveraient l'importance du sentiment et de la subjectivité⁷⁷. En France, pourtant marquée par la philosophie des Lumières et l'Encyclopédie dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle, commencerait à se tisser des liens avec le romantisme. Dans les arts, la littérature et aussi de l'intérêt pour les sciences occultes, citant l'ouvrage *Les sources occultes du romantisme : illuminisme – théosophie* (1770-1820) d'Auguste Viatte, marqueraient les débuts d'une telle vision. La référence à cette plus récente *Anthologie du XVIII^e siècle romantique* (1972) de Jacques Bousquet permettrait aussi de retrouver dans la littérature française chez Baculard d'Arnaud, Tiphaine de la Roche et Loaisel de Tréogate plusieurs thèmes romantiques comme la sensibilité, la mélancolie, le rêve, l'éloge de la nature et la nostalgie du passé⁷⁸. De même que Jean-Jacques Rousseau, l'un des importants précurseurs du romantisme en France au milieu du XVIII^e siècle, commencerait à développer cette vision du monde dans ses écrits *Discours* (1750-55), *La nouvelle Héloïse* (1761), *Confessions* et *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778)⁷⁹. Puis en Allemagne, le romantisme prendrait forme autant du point de vue théorique qu'esthétique. L'héritage piétiste du théologien Johann Georg Hamann et du philosophe Johann Goettfried Herder, notamment dans les écrits la *die Rückständige* (les états de développements de l'organique et de l'intuition) inspireraient le mouvement politique *Sturm and Drang* des années 1770⁸⁰. Ce mouvement politique amorcé par Johann Wolfgang von Goethe, réputé pour son œuvre *Werther* dès 1764, aurait un impact considérable sur la conception de la *Naturphilosophie* allemande. Pierre

⁷⁶Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 77.

⁷⁷*Ibid.*, p. 77.

⁷⁸*Ibid.*, p. 78.

⁷⁹*Ibid.*, p. 78.

⁸⁰*Ibid.*, p. 79.

Wat l'explique ainsi : « la science, la raison, la poésie, la religion et l'art comme voies d'approches de l'univers dans sa totalité »⁸¹. À ce sujet, l'apparition des Roses-Croix dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle signalerait aussi les débuts de cette vision du monde par l'appel de la spiritualité et le retour aux traditions ancestrales⁸². Le mysticisme, le sentiment religieux, le rite, la guérison et l'alchimie sont les thèmes qui marqueraient cette philosophie⁸³. C'est alors au début du XIX^e siècle que la théorie esthétique du romantisme allemand atteindrait sa forme la plus aboutie avec le Cercle d'Iéna.

En comprenant le capitalisme comme phénomène global et en indiquant l'apparition de symptômes romantiques dans ces trois pays d'Europe, Michaël Löwy et Robert Sayre envisagent précisément le romantisme comme critique de ce système au nom de valeurs et d'idéaux précapitalistes⁸⁴. Le romantisme chercherait ainsi à dénoncer les effets négatifs du capitalisme, considérant qu'il dénature la vie et les rapports humains en raison de trois aspects majeurs : les rapports de production, les moyens de production et l'État⁸⁵. À la lecture de Georg Lukács dans *Histoire et conscience de classe* (1960), les sociologues précisent ces trois aspects en expliquant : 1. Les rapports de production sont concentrés sur la valeur d'échange en fonction de rapports quantitatifs à l'argent ; 2. Les moyens de production sont technologiques et ils reposent exclusivement sur des bases scientifiques ; 3. Le peuple est soumis à l'État qui gère le système social⁸⁶. Ces trois aspects constitueraient les grands piliers du capitalisme contre lequel le romantisme résiste. Car dans ce système, les romantiques éprouvent « l'expérience d'une perte : dans le réel moderne quelque chose de précieux a été perdu, à la fois au niveau de l'individu et de l'humanité [...] le présent manque de certaines

⁸¹Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 59.

⁸²Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 80.

⁸³*Ibid.*, p. 80.

⁸⁴*Ibid.*, p. 30.

⁸⁵*Ibid.*, p. 34.

⁸⁶*Ibid.*, p. 34.

valeurs essentielles qui ont été aliénées »⁸⁷. Devant cette perte, les romantiques voudraient renouer avec la dimension métaphysique de l'existence (autant le sens du spirituel que la recherche de transcendance). Cette vision du monde, inspirée par la nostalgie du passé, souhaiterait retrouver ce temps où les aliénations de la vie moderne n'existaient pas encore, où la nature, l'unité et la spiritualité n'étaient pas mises en cause⁸⁸. Pour ces raisons, les romantiques seraient à la recherche d'un paradis perdu⁸⁹. C'est d'ailleurs une des complexités de leur vision du monde, car tiraillée entre des temporalités, elle aspire à un futur qui puisse être à l'image du passé⁹⁰.

À ce sujet, le premier romantisme allemand aurait accordé au terme romantique une référence bien précise : le Moyen-Âge. Michaël Löwy et Robert Sayre l'écrivent ainsi : « une des principales origines du mot est le roman courtois médiéval, cette époque du chevalier, de l'amour, et du conte d'où le phénomène et le mot dérivent eux-mêmes »⁹¹. Il y aurait aussi d'autres passés qui inspireraient cette critique, dépendamment de ses orientations. Les sociétés primitives, le peuple hébreu, l'Antiquité gréco-romaine, la Renaissance anglaise, l'Ancien Régime français, « tous ont servi comme véhicules de cette vision du monde »⁹². Dans tous les cas, le romantisme peut se révéler largement dans les œuvres d'art à travers l'exploration de l'imaginaire, du fantastique, de l'onirique ou encore du sublime⁹³. Plus près du réel, le romantisme peut surgir à travers des modes de vies comme le dandysme ou la création de communautés esthétiques. Les sociologues mentionnent Friedrich von Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'humanité* qui visait une poétisation de la vie pour pallier l'aliénation du monde moderne par la création d'un état esthétique⁹⁴. On peut sinon observer des

⁸⁷ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 36.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁹² *Ibid.*, p. 37.

⁹³ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

manifestations du romantisme à travers la quête de l'idéal dans le monde de l'enfance ou simplement dans la passion amoureuse⁹⁵. Cette vision du monde s'exprime autant par un goût de l'exotisme que la volonté de retourner aux sources en invitant au voyage et l'exploration de nouveaux territoires pour fuir la réalité sociale⁹⁶. Dans ces manifestations, le romantisme chercherait à mettre l'accent sur les valeurs qualitatives de l'existence, de manière à résister au mode de vie capitaliste. Et essentiellement, elles reposeraient en deux grandes qualités. La première serait la subjectivité. Autant l'affectivité que l'imaginaire de chacun permettent de rompre avec la standardisation du système, qui tend à une réification de l'humain, par le déploiement des mondes intérieurs et de singularités affectives⁹⁷. Cette diversité des expressions et des sensibilités expliquerait davantage le caractère polymorphe de la critique romantique. Par l'expression de la subjectivité s'en suivrait l'accomplissement de l'individualisme qualitatif, qu'il ne faut pas confondre ici avec l'individualisme du libéralisme moderne. L'individualisme qualitatif consiste surtout à révéler les qualités particulières de chaque personnalité tout en s'accordant « à la complémentarité des individus dans un ensemble organique »⁹⁸. Les sociologues reprennent d'ailleurs cette considération de Georg Simmel dans son étude *Philosophie de la modernité* (1989). La subjectivité entrerait, par la même occasion, en relation avec la deuxième grande qualité : la dialectique unité-totalité. Cela signifierait que le moi s'établit en relation avec la nature et la collectivité humaine, car la dimension collective serait aussi importante que l'individualité dans le romantisme. Michaël Löwy et Robert Sayre l'écrivent eux-mêmes : « le paradis perdu et toujours la plénitude du tout – humain et naturel »⁹⁹. Et le principal objectif de cette plénitude consisterait à développer une nouvelle forme de communauté plus harmonieuse.

⁹⁵ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 38.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁸ Georg SIMMEL, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 1989, p. 301-303.

⁹⁹ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 41.

En dressant ces grandes lignes, les sociologues ciblent plus spécifiquement cinq aspects contre lesquels la critique romantique s'oppose : le désenchantement, la quantification, la mécanisation, la rationalisation et la dissolution du lien social¹⁰⁰. Premièrement, le désenchantement du monde serait causé par une perte de l'essentiel. Pour pallier ce manque, les romantiques voudraient réenchanter le monde. Ce réenchantement s'effectuerait par l'expérience spirituelle de la nature et l'exploration d'anciennes traditions ou mythologies. Elles permettraient de renouer avec la dimension métaphysique de la vie¹⁰¹. Cette tentative de réenchantement se manifesterait à travers des thèmes comme la magie, l'ésotérisme, la sorcellerie, l'alchimie, l'astrologie, les mythes païens et chrétiens, les contes, les légendes ou encore les récits gothiques¹⁰². Des peintres comme Johann Heinrich Füssli et William Blake jusqu'à Max Klinger et Max Ernest ont pu véritablement œuvrer en ce sens¹⁰³. Deuxièmement, la quantification du monde serait marquée par la *Rechenhaftigkeit* (l'esprit de calcul rationnel) au fondement de la vie industrielle¹⁰⁴. Cette quantification du monde contribuerait considérablement au déclin des valeurs qualitatives. Elle favoriserait la dissolution du lien social et l'uniformité de la vie tout en réduisant les individus à leur fonction purement utilitaire. Les sociologues indiquent que cette problématique est explorée notamment dans le roman *Les temps difficiles* (1854) de l'écrivain anglais Charles Dickens¹⁰⁵, un titre révélateur. Troisièmement, l'ouvrage *Contributions à la philosophie dynamique, opposées à la philosophie mécaniste* (1809) du philosophe Franz von Baader serait exemplaire d'une critique de la mécanisation du monde¹⁰⁶. Les progrès machinistes et industriels qu'engendrent autant la mécanisation de l'environnement que du vivant, détérioreraient la nature dynamique et organique de la

¹⁰⁰ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 46 à 64.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰² *Ibid.*, p. 48.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

vie¹⁰⁷. L'État moderne comme véritable entreprise fondée sur l'individualisme, la propriété, le contrat et l'administration bureaucratique, réduirait les gens à de simples machines, comme des engrenages activant un peu plus cette grande structure¹⁰⁸. Quatrièmement, l'esprit de rationalisation au cœur du capitalisme, que les romantiques qualifient « d'abstrait », conduirait à un vide significatif¹⁰⁹. Le romantisme chercherait alors à se distinguer de ce rationalisme abstrait par une « pensée du concret »¹¹⁰. Cela se traduirait autant par un retour à l'historicisme (en redécouvrant l'histoire et les récits traditionnels) qu'en revalorisant les élans spontanés et les comportements non-rationnels (qui ne sont pas réductibles à la rationalité)¹¹¹. Ces comportements renvoient plus précisément aux libertés individuelles, à l'amour, aux sentiments et à l'instinct¹¹². Il faudrait d'ailleurs distinguer ces comportements avec l'irrationnel, au sens péjoratif du terme, qui renvoie plutôt à une négation de toute rationalité comme certaines formes du romantisme ont pu y contribuer par le fanatisme religieux, l'intolérance, le culte du génie, de la nation ou de la race¹¹³. Cinquièmement, la société capitaliste favoriserait l'égoïsme en privilégiant la volonté de chacun à agir dans son propre intérêt qui conduit pourtant à une perte d'interactions entre les humains. Cela expliquerait la volonté romantique de renforcer le lien social en restaurant des formes communautaires de vie¹¹⁴. Cette déploration de la solitude dans la société, causée par l'échec de communication entre les gens, est exprimée notamment dans *L'Éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert selon les sociologues¹¹⁵.

¹⁰⁷ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 58.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 61.

¹¹² *Ibid.*, p. 61.

¹¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

En passant à travers ces cinq caractéristiques, on peut remarquer, en effet, que le romantisme est inspiré par une nostalgie du passé. Pourtant, Michaël Löwy et Robert Sayre insistent sur le caractère moderne de cette vision du monde :

« Il est également à noter que le romantisme, qu'on le veuille ou non, est une critique moderne de la modernité. C'est dire que, même en se révoltant contre lui, les romantiques ne sauraient manquer d'être profondément marqués par leur temps. En réagissant affectivement, en réfléchissant, en écrivant contre la modernité, ils réagissent, réfléchissent et écrivent en termes modernes. Loin de porter un regard extérieur, d'être une critique venue d'un ailleurs quelconque, la vision romantique constitue une autocritique de la modernité »¹¹⁶.

Le rapport à l'autocritique caractérise la vision romantique. Plus encore, les sociologues font référence au philosophe Gerhard Krüger cité par Arthur Henckel dans le texte « Was ist eigentlich romantisch ? » (1967) qui pense même que le romantisme serait la première autocritique de la modernité¹¹⁷. En valorisant la subjectivité et le rapport à la collectivité, la critique romantique se déploierait dans des termes modernes. D'un point de vue historique, ces deux grandes qualités sont considérées comme modernes, parce qu'elles ont un caractère émancipatoire. Et compte tenu de l'idée que le romantisme serait en gestation coextensive au développement du capitalisme, la critique romantique apparaîtrait comme l'expression d'une conscience que le progrès technique, visé par la modernité, contribuerait à une perte de l'essentiel. Par tout ce que cette modernité capitaliste engendre, elle en arrive en même temps à une détérioration des fondements de l'existence, autant en dénaturant le sens de la vie que les rapports humains¹¹⁸. Selon les sociologues, cette conscience des effets néfastes de la modernité se révélerait avec le romantisme comme « vision du monde qui est par essence une résistance au mode de vie capitaliste [...] et s'affirme comme une autoréflexion de la

¹¹⁶ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 35.

¹¹⁷ Arthur HENCKEL, « Was ist eigentlich romantisch ? », dans *Festschrift für Richard Alewyn*, Cologne, H. Singer et B. von Weise, 1967, p. 296.

¹¹⁸ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, p. 63.

modernité »¹¹⁹. Par cette autoréflexion de la condition moderne, le romantisme en appelle à un retour aux sources. Enfin, ils précisent leur conception du romantisme comme autocritique en soulignant le caractère inédit et novateur d'une telle vision du monde d'un point de vue historique :

« Le romantisme, à proprement parler en tant que réponse culturelle globale à un système socio-économique généralisé, est un phénomène spécifiquement moderne. Il correspond à un « saut qualitatif » dans le développement historique des sociétés, l'avènement d'un nouvel ordre sans précédent et contrastant de manière tranchée avec tout ce qui l'a précédé »¹²⁰.

1.2.1 Une stratégie de subversion

Autant dans l'ouvrage *Naissance de l'art romantique* (2013) que l'article « Une subversion sans fin. La peinture romantique allemande » (2013), Pierre Wat reprend cette réflexion sur l'autocritique. Il écrit :

« La critique romantique de la modernité ne se caractérise pas comme un simple « anti-rationalisme » opposé aux Lumières. Au contraire sa particularité est d'être une critique moderne de la modernité : une « autocritique ». Plus qu'à cette déception suscitée par l'après-1789, que l'on met souvent en avant pour penser le romantisme comme réaction, cette posture critique serait coextensive, dans ses racines, à cette plus lointaine, plus profonde, plus lente transformation du monde qu'est l'avènement du capitalisme. Loin d'être simplement « anti-moderne », le romantisme est cette critique que la modernité elle-même a engendrée en son sein »¹²¹.

Si l'on a tendance à opposer le romantisme (valorisant l'intuition spirituelle, l'appréhension métaphysique du monde et l'appel à la religiosité) aux Lumières (valorisant plutôt l'explication rationnelle et la démonstration empirique marquée d'un esprit scientifique), on peut en fait tisser des liens entre ces philosophies. Tant pour

¹¹⁹ Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *op. cit.*, 1992, quatrième de couverture.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹²¹ Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 272.

Michaël Löwy, Robert Sayre que Pierre Wat, le romantisme n'est pas simplement en réaction aux Lumières, il apporte une critique beaucoup plus profonde. Le romantisme apparaît comme une autocritique du capitalisme qui prend la forme d'une autoréflexion. Alors que Michaël Löwy et Robert Sayre se penchent sur la genèse du phénomène romantique en se concentrant sur la dimension politique du projet, Pierre Wat analyse, quant à lui, l'autocritique sur le plan artistique en mettant l'accent sur la stratégie de subversion. Il faut tout de même préciser que Pierre Wat l'élabore à partir de l'art pictural¹²². En fait, les peintures romantiques lui semblent fonctionner d'un même rapport à la subversion qui caractériserait la méthode des romantiques. Il indique :

« Contrairement à d'autres « mouvements » qui le précède, le romantisme ne se fonde pas sur l'établissement de normes nouvelles en remplacement de celles qui sont combattues. Le romantisme se construit entre deux refus. Le refus de la normativité (sur le terrain de la *mimesis*, le refus de la normativité néo-classique). Il n'est dès lors pas possible de définir une norme romantique. Il serait tout aussi erroné de définir le romantisme comme un nihilisme. Le refus de la normativité s'accompagne du refus de la table rase, il y a chez les artistes ni une volonté de détruire pour détruire, ni une volonté de faire table rase afin que l'imagination et la sensibilité, ainsi libérées du carcan de la normativité, puissent s'exprimer librement. C'est dans cet espace borné par ces deux refus que se formule l'hypothèse comme point de départ de cet essai : le romantisme appréhendé comme stratégie de subversion »¹²³.

La stratégie implique, selon lui, l'idée d'une logique, de même que la subversion suppose l'existence d'un objet à transformer¹²⁴. C'est-à-dire que :

« Subvertir n'est pas élaborer une normativité nouvelle, mais chercher à spolier les normes anciennes de leur statut de norme : transformer la loi commune en outil mis au service de l'expression individuelle. La

¹²²Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 24.

¹²³*Ibid.*, p. 22.

¹²⁴*Ibid.*, p. 23.

subversion n'est pas la destruction, mais la transformation de l'intérieur
 »¹²⁵.

Il devient plus clair de saisir l'idée suivante : pour s'affranchir d'une norme, il faut d'abord s'y insérer et maîtriser ses codes afin de mieux la dépasser en la transformant de l'intérieur. Partant de cette idée, les romantiques s'inscriraient dans la norme qu'ils souhaitent transformer pour la mettre au service de la subjectivité. La subversion fonctionnerait alors sur le principe de reprise et détournement. Élaborant cette stratégie dans les termes de son contexte historique et artistique, Pierre Wat explique qu'entre 1760 et 1820, majoritairement en Europe, c'est la théorie esthétique du néo-classicisme qui domine dans les arts et la culture¹²⁶. Elle constitue la norme esthétique contemporaine de l'époque. Dans l'art pictural, le néo-classicisme se traduirait par la mimésis néo-classique. Cette mimésis respecte le beau idéal et se caractérise par l'imitation de l'antique, les références aux sujets d'histoire, la primauté du corps humain et la maîtrise des règles de représentation, autant par la perfection du modelé que du dessin contour. L'esthétique néo-classique valoriserait par conséquent la peinture d'histoire, située en haut de la hiérarchie des genres (une peinture faisant l'éloge du pouvoir, des valeurs morales, de la vertu et de la richesse tout en privilégiant la représentation des figures humaines). Le refus de la normativité renverrait donc au refus de cette esthétique. Dans une terminologie empruntée à Jean-Claude Lebensztejn dans *L'Art de la tâche. Introduction à la « Nouvelle Méthode » d'Alexander Cozens* (1990), Pierre Wat qualifie le néo-classicisme comme « théorie de l'écart imitatif »¹²⁷ qu'il oppose au romantisme comme « théorie de l'unité imitative ». Essentiellement, la mimésis néo-classique prioriserait les règles de représentation au profit de l'imitation (traduit comme écart entre l'art et la nature)¹²⁸. C'est alors que le refus de la table rase

¹²⁵Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 23.

¹²⁶*Ibid.*, p. 27.

¹²⁷Jean-Claude LEBENSZTEJN, *L'Art de la tâche. Introduction à la « Nouvelle Méthode » d'Alexander Cozens*, 1990, p. 308.

¹²⁸Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 285.

dans la peinture romantique consiste à récupérer cette conception de la mimésis, mais pour détourner sa normativité. Ce détournement produit une transformation de l'intérieur. Pour l'expliquer, Pierre Wat parle de la technique du conspirateur : « désapprendre, c'est tenir compte de ce que l'on sait pour passer à autre chose »¹²⁹, c'est être à la recherche d'une nouvelle innocence. Ce désapprentissage se révèle dans l'expression de la subjectivité, de la sensation et de l'imagination de l'artiste¹³⁰. C'est précisément cette subversion qui marquerait l'esthétique du romantisme. Elle définirait une mimésis de « l'unité imitative »¹³¹, visant plutôt une fusion de l'art, de la nature et du sentiment. C'est aussi pour cette raison que le paysage constitue le genre absolu des romantiques. Car le paysage peut englober tous les genres, et les dépasser par conséquent, tout en cherchant à exprimer l'impression de cohésion éprouvée dans la nature. Cette cohésion serait à l'image du projet romantique : restaurer l'unité perdue.

En élaborant cette stratégie de subversion, Pierre Wat précise qu'avec le romantisme : « de l'esthétique, on bascule vers le politique »¹³². Un tel rapport à la subversion témoigne, selon lui, d'une tendance à l'autocritique :

« L'autocritique de la modernité dont parlent Michaël Löwy et Robert Sayre s'exprime, dans le champ artistique, comme une véritable entreprise de *réévaluation*. La subversion de la mimésis néo-classique participe d'une réévaluation plus ambitieuse encore, une réévaluation de toute la culture avant le romantisme [...] »¹³³.

Pour Pierre Wat, la subversion développée par les romantiques entreprend une réévaluation de la culture précapitaliste. Il précise que « la critique romantique porte le projet d'un art nouveau pour un nouveau monde, un art qui soit le fruit de la

¹²⁹Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 227.

¹³⁰*Ibid.*, p. 284.

¹³¹*Ibid.*, p. 285.

¹³²*Ibid.*, p. 285.

¹³³Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 24.

transformation de la norme néo-classique et un art sans norme, mais éternellement classique. Un art absolu »¹³⁴. Paradoxalement, l'art du romantisme se formule contre la modernité en préconisant un retour à la nature et à l'historicisme (cherchant à réévaluer la culture précapitaliste). Étant ainsi nostalgique du passé, le projet romantique conserve un fond traditionnel. Mais en même temps, en valorisant la subjectivité, la sensation et l'imagination, ses formes expressives sont empreintes d'une importante modernité. Et en développant une représentation du monde commune, les romantiques accorde à leur projet une ambition collective. Cet apport du collectif a lui-même quelque chose d'inédit dans l'histoire de l'art. Michaël Löwy et Robert Sayre expliquent justement que les romantiques pensent contre la modernité et en même temps ils réfléchissent et agissent en termes modernes. En oscillant entre tradition et modernité, cette tendance à l'anachronisme caractérise par là même l'approche novatrice de l'art romantique, de manière à réactualiser le passé sous un nouveau jour. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre l'ambition romantique de développer un « art nouveau pour un nouveau monde », tel qu'escompté avec la *Landschafterey*.

Avant d'élaborer sur cet art du romantisme, on tient à préciser que les notions d'autocritique et de subversion seront éclairantes pour développer une réflexion sur les résurgences du romantisme en les adaptant aux œuvres à l'étude. En analysant les œuvres de Jon Rafman, de CocoRosie et David Altmejd au troisième chapitre, on cherchera à montrer que leur exploration du paysage peut être comprise comme subversion du kitsch au profit de réactualisations. Pour mieux cerner les enjeux du paysage romantique, on se rapporte ici à la conception allemande de *Landschafterey* théorisée par le peintre Philipp Otto Runge. Certaines considérations sur le symbole et la poésie, l'engouement pour l'épique et les trois visées de l'art (l'opacification, le sentiment et la transcendance) permettront de circonscrire les éléments les plus

¹³⁴Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 29.

déterminants à l'égard des œuvres à l'étude. C'est dans cette perspective que l'on poursuit avec l'art de la *Landschafterey*.

1.3 La *Landschafterey* : « un art nouveau pour un nouveau monde »

La *Landschafterey* peut être traduite comme « l'ère du paysage »¹³⁵. Pour un peintre comme Philipp Otto Runge, le paysage serait un nouveau grand genre artistique, cet espace privilégié où il est encore possible de renouer le lien entre l'humain, la nature et le divin, considérant que le paysage peut permettre de ressentir une cohésion de l'univers¹³⁶. Les spécialistes de cette question considèrent que Philipp Otto Runge serait un artiste majeur dans le développement de cet art. Sa réflexion sur la notion de *Landschaft* ferait de lui un des plus fidèles penseurs de cette ère du paysage¹³⁷. Élisabeth Décultot dans « Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de *Landschaft* dans les textes de 1802 » (1994) et Pierre Wat dans « Tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture d'histoire » (2005) expliquent ce point. Selon ces auteur.es, Philipp Otto Runge aurait développé une conception renouvelée de ce genre. Essentiellement, *Landschafterey* renvoie à une représentation de la nature, mais avec des modalités de représentation particulières, notamment par un recours singulier au symbole et à la poésie. Élisabeth Décultot souligne même que Philipp Otto Runge réfléchit ce paysage en s'intéressant « tout à la fois à ce que l'objet (la nature) exprime et à la manière dont le contenu doit être transmis »¹³⁸. Pour alors bien comprendre la portée de cet art dans l'histoire de l'art, Élisabeth Décultot revient d'abord sur la conception de l'histoire propre au peintre allemand. Voici ce que l'auteure suggère.

¹³⁵Pierre WAT, « Tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture d'histoire », dans *Romantisme*, n°169, 2015, p. 5.

¹³⁶Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 275.

¹³⁷Élisabeth DÉCULTOT, « Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de *Landschaft* dans les textes de 1802 », dans *Revue germanique internationale*, n°2, 1994, p. 39.

¹³⁸*Ibid.*, p. 47.

Pour justifier le caractère novateur de cette ère du paysage romantique, le peintre l'inscrit dans un schéma historique développé en quatre phases. Dans ce schéma, il suggère une corrélation entre l'histoire de l'art et l'histoire des religions, laissant entendre que l'art pourrait atteindre sa quintessence au déclin d'une religion¹³⁹. La première phase, qu'il n'aborde que très peu, est l'Égypte ancienne, définit tel un art rude aux formes rigides et faibles en contenu spirituel¹⁴⁰. La deuxième phase est la Grèce antique qui lui semble proposer des œuvres plus fortes en contenu spirituel et particulièrement au déclin de la religion antique. Il évoque alors le *Zeus Olympien* de Phidias (réalisé vers 436 avant Jésus Christ), considéré comme exemplaire de ce genre¹⁴¹. Suivrait ainsi la troisième phase, sous la forme d'une synthèse entre « les romains modernes », le catholicisme et le genre historique¹⁴². Par la diversité des figures sacrées du catholicisme (telles que la Trinité, la Vierge, les saints ou les anges), le genre historique atteint un contenu spirituel encore plus important, atteignant son apogée au déclin de cette religion avec la Réforme protestante¹⁴³. La fresque le *Jugement dernier* de Michel-Ange (réalisée entre 1536 et 1541) serait pour lui le dernier chef d'œuvre de cette phase, dans la mesure où cette peinture explorerait les limites de la composition historique tout en épuisant ses possibilités formelles¹⁴⁴. Philipp Otto Runge précise même dans sa correspondance avec son frère *Hinterlassene Schriften*¹⁴⁵ (1840-1841) qu' : « après Michel-Ange, plus aucune œuvre historique n'a été produite, toutes les belles compositions tendent au paysage »¹⁴⁶. Alors, la quatrième phase, marquée par la religion protestante, serait celle de la *Landschafterey* dévouée au paysage¹⁴⁷. Elisabeth Décultot souligne d'ailleurs que Philipp Otto Runge se rapporte

¹³⁹Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 43.

¹⁴⁰*Ibid.*, p. 43.

¹⁴¹*Ibid.*, p. 44.

¹⁴²*Ibid.*, p. 44.

¹⁴³*Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁵Tous les extraits de la correspondance sont des traductions d'Élisabeth DÉCULTOT.

¹⁴⁶Philipp Otto RUNGE, *Hinterlassene Schriften*, par Daniel Runge, 2 vol., Hambourg, 1840-1841, Fac-similé de l'édition originale, 2 vol., Göttingen, 1965 (abrégé *HS I* ou *HS II*) p. 6.

¹⁴⁷Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 44.

à un exemple surprenant, n'ayant apriori aucun lien avec le paysage en tant que tel, mais le peintre considère que la *Madone* de Raphaël (réalisée entre 1512-1514) est une préfiguration de cette *Landschafterey*¹⁴⁸. Comme Élisabeth Décultot explique : « Raphaël, déjà, produit un grand nombre d'œuvres qui ne relèvent plus de la composition historique pure, la *Madone* de Dresde n'est manifestement qu'un sentiment exprimé à travers des figures traditionnelles »¹⁴⁹. Cette peinture marque ainsi une transition vers l'avènement du paysage. Pierre Wat le remarque aussi que cette peinture révèle surtout une sensation exprimée au « travers de formes établies (les personnages connus de la peinture religieuse). Ces formes établies sont une étape intermédiaire vers cette peinture plus abstraite, porteuse de ces mêmes sentiments tout en faisant l'économie de ce type de figuration »¹⁵⁰. Dans sa correspondance, Philipp Otto Runge insiste d'ailleurs sur le lien entre le protestantisme et la *Landschafterey*, mutuellement marqués d'un esprit plus abstrait. Il écrit :

« L'esprit de cette religion a été plus abstrait [en ce qu'elle refuse de faire reposer la foi sur la représentation matérielle des figures sacrées comme dans le catholicisme précise Élisabeth Décultot], mais il n'en a pas pour autant été moins fervent, aussi doit surgir de cette religion un art plus abstrait »¹⁵¹.

En étant plus abstrait, cet art est en même temps plus près de la sensation. L'importance du sentiment caractérise en effet la pratique du paysage romantique, car bien que le peintre se refuse les représentations explicites de Dieu (que ce soit sous forme de reproduction idolâtre ou sacrilège du divin) le paysage permettrait de l'évoquer indirectement¹⁵². Définissant ainsi les quatre phases de son schéma historique, le peintre accorde une place d'exception au paysage en tant qu'art nouveau, plus abstrait.

¹⁴⁸Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 45.

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 44.

¹⁵⁰Pierre WAT, *op. cit.*, 2015, p. 7.

¹⁵¹Philipp Otto RUNGE, *op. cit.*, 1840-1841, p. 15.

¹⁵²Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 48.

Le paysage pourrait surpasser le genre historique autant du point de vue de sa grandeur (sa signification) que de sa beauté (la dimension formelle)¹⁵³. Élisabeth Décultot souligne même que le peintre effleure l'idée, quelque peu excessive, que la *Landschafterey* serait « le dernier âge de l'Histoire avant la fin des temps »¹⁵⁴, révélant le caractère eschatologique de sa vision. Cela signifie qu'avec la fin du grand genre historique, le paysage serait la seule voie possible vers la régénérescence de l'art. C'est en ce sens que « tout converge vers le paysage » pour Philipp Otto Runge¹⁵⁵.

L'ambition de la *Landschafterey* ne consisterait pas simplement à substituer le paysage au genre historique, mais à le surpasser. Elle est même pensée comme un nouvel âge dans l'histoire de l'art. Selon Élisabeth Décultot, le paysage chez Philipp Otto Runge constitue surtout un terme générique pour désigner un « programme esthétique »¹⁵⁶, dans la mesure où il regroupe différents types de panoramas. Comme l'écrit le peintre dans les lettres de 1802 : « des nuages au couchant, des fleurs, un clair de lune ou le crépuscule dans une vallée »¹⁵⁷, toutes ses évocations sont pour lui de potentiels paysages. Cet art ne se réduit donc pas à une simple représentation du paysage, il vise à traduire l'esprit de la nature par les moyens de la poésie et du symbole¹⁵⁸. Cette conception se caractériserait en raison d'une appréhension spirituelle de la nature, voire mystique. L'historienne de l'art souligne que le peintre y perçoit surtout « une manifestation sensible du divin »¹⁵⁹ au sens où dans la nature transparait une sorte de vitalité, de présence, qui anime les éléments d'un souffle divin. À cet endroit, il est intéressant de savoir qu'en raison d'une éducation protestante et aussi inspiré par la philosophie piétiste en Allemagne, notamment par la lecture des *Pérégrinations de*

¹⁵³Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 45.

¹⁵⁴Philipp Otto RUNGE, *op. cit.*, 1840-1841, p. 15.

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁶Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 46.

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 47.

Franz Sternbald (1798)¹⁶⁰, cet héritage expliquerait l'importance qu'accorde Philipp Otto Runge à la notion de divin. Il écrit son sentiment à ce sujet :

« Quand le ciel, au-dessus de moi, fourmille d'innombrables étoiles, quand la vallée fume, je me jette dans l'herbe au milieu des gouttes de roses étincelantes, chaque feuille, chaque brin d'herbe fourmille de vie, la terre vit et bouge sous moi, j'entends et je sens le souffle vivant de Dieu qui soutient et qui porte le monde, en qui tout vit et agit : voici ce que nous pouvons pressentir de plus grand »¹⁶¹.

Le peintre ressent dans la nature une cohésion de l'univers. Ce sentiment paradisiaque lui évoque l'impression du jardin d'Éden dans le récit la *Genèse* qu'il considère comme illustre symbole de cette cohésion¹⁶². Comme le suggère le mythe, après avoir créé l'univers, Dieu aurait chargé à Adam de nommer une à une les plantes du jardin¹⁶³. Ce transfert de l'esprit humain au monde végétal évoquerait pour le peintre le sens même du divin à la fois transcendant et immanent dans la nature¹⁶⁴. En quelque sorte, elle serait animée de multiples symboles végétaux (les plantes, les arbres et les fleurs) tous investis d'une « âme », d'un « souffle divin », tel le symbole d'un jardin originel¹⁶⁵. Le paysage serait l'un des derniers vestiges de ce paradis perdu, cette part de pureté qui demeure dans le monde. Pour transmettre cette vitalité, le peintre dit avoir recours au symbole, car l'art serait plus apte à traduire l'esprit de la nature par le langage symbolique, à l'image de sa « structure hiéroglyphique »¹⁶⁶. Le symbole permettrait de révéler l'âme d'une chose en la personnifiant, en lui donnant un caractère humain (une forme d'anthropomorphisme). Philipp Otto Runge précise :

¹⁶⁰Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 47.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 48.

¹⁶²*Ibid.*, p. 49.

¹⁶³*Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁴*Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁶*Ibid.*, p. 54.

« En regardant les fleurs et les arbres, je saisis de façon particulièrement nette et je me convaincs de plus en plus que dans chacun d'entre eux se cache une forme d'esprit et de concept humain ou encore une forme de sentiment ; et il me paraît clair que cela doit venir du paradis »¹⁶⁷.

À titre indicatif, on peut observer que le rapport à l'enfance et à l'exhortation se manifeste également dans les écrits du peintre. Cette valeur accordée à « l'enfance retrouvée » est aussi partagée par d'autres romantiques comme Novalis qui considère que « un retour à l'enfance est nécessaire pour expérimenter pleinement la nature »¹⁶⁸. Philipp Otto Runge le formule ainsi : « nous devons redevenir des enfants si nous voulons atteindre ce qu'il y a de plus haut »¹⁶⁹. On peut même dire que ce rapport à l'enfance est une caractéristique notable de l'attitude romantique.

Enfin, pour terminer sur cette conception du paysage, Philipp Otto Runge élabore un art qui escompte un renversement esthétique dans la hiérarchie des genres, tout en ébranlant les fondements de l'esthétique néo-classique¹⁷⁰. Il faut tout de même préciser que d'autres artistes l'auraient amorcé avant lui. Élisabeth Décultot indique cet engouement chez Salomon Gebner dans sa *Lettre sur la peinture de paysage*, chez Friedrich Schiller dans son *Essai sur les Poèmes de Matthisson* (1794), puis chez Caroline et August Wilhelm Schlegel dans l'entretien sur les *Tableaux* (1798-1800)¹⁷¹. Il est aussi nécessaire de souligner que malgré le caractère novateur de la *Landschafterey*, le renversement du genre historique par le paysage soulève un paradoxe, car plusieurs œuvres de ce genre ont recours à la représentation humaine¹⁷². Dans de tels cas, les figures humaines permettraient d'associer aux végétaux le caractère humain qui les accompagnent¹⁷³. Mais par l'intermédiaire de ses figures

¹⁶⁷Philipp Otto RUNGE, *op. cit.*, 1840-1841, p. 24.

¹⁶⁸Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 50.

¹⁶⁹Philipp Otto RUNGE, *op. cit.*, 1840-1841, p. 7.

¹⁷⁰Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 50.

¹⁷¹*Ibid.*, p. 51.

¹⁷²*Ibid.*, p. 52.

¹⁷³*Ibid.*, p. 52.

humaines, les compositions perpétueraient en quelque sorte un traditionnel anthropocentrisme, faisant de la nature un symbole de l'humain¹⁷⁴. Plus simplement, la *Landschafterey* se résout à « l'expression de l'humain »¹⁷⁵ comme l'écrit Pierre Wat. C'est en ce sens qu'on devrait peut-être y voir une sorte de synthèse entre paysage et genre historique plus qu'un antagonisme espéré par le peintre. En plus, il est possible d'observer que cet art du paysage retravaille le caractère épique propre au genre historique. Pour donner un exemple, le projet-tableau *La Source* (élaboré en 1802, bien que l'artiste ne l'ait visiblement jamais concrétisé) demeure significatif pour Elisabeth Décultot¹⁷⁶. Avec ce tableau, le peintre aurait envisagé la nature comme une sorte de récit épique. Il aurait souhaité faire du chêne un « personnage héroïque » en train d'étendre ses ramifications au sol, où chaque plante serait envisagée comme un personnage par association à des représentations humaines, et ce, pour révéler la vitalité de la nature¹⁷⁷. Daniel Runge fait lui aussi allusion au caractère épique du paysage dans l'œuvre de son frère lorsqu'il écrit : « depuis son séjour à Dresde [Runge] s'est toujours efforcé de donner à la nature environnante la même importance et la même dignité qu'aux personnages et même de faire *agir* cette nature à l'égale des personnages »¹⁷⁸.

Élisabeth Décultot, voulant rendre justice à Philipp Otto Runge, tient ici à souligner la singularité de son œuvre picturale. Selon elle, le peintre élabore un langage symbolique complexe. Il développerait une « sémiotique du paysage » où les tableaux s'offriraient à lire comme une « grammaire » à décrypter¹⁷⁹. Cette particularité dans la production de l'artiste mérite d'être soulevée, mais elle n'invalide pas la stratégie de subversion à l'œuvre des romantiques. Le paysage qu'il élabore révèle une volonté de subvertir le genre historique par reprise et détournement des codes de la peinture d'histoire tout en

¹⁷⁴Pierre WAT, *op. cit.*, 2015, p. 52.

¹⁷⁵*Ibid.*, p. 8.

¹⁷⁶Philipp Otto RUNGE, *op. cit.*, 1840-1841, p. 21 et 26.

¹⁷⁷Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 53.

¹⁷⁸Philipp Otto RUNGE, *op. cit.*, 1840-1841, p. 26.

¹⁷⁹Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 55.

laissant libre cours à son imagination et sa sensibilité. D'autant plus que Pierre Wat rappelle dans son article que la proposition rungienne fait écho à plusieurs pratiques artistiques du romantisme :

« Loin d'être la vision isolée d'un artiste singulier, la théorie de Runge fait écho à nombre de pratiques et de pensées d'artistes de son temps. De Géricault peignant le *Radeau de la Méduse* (1818-1819) tel l'ultime soubresaut d'une peinture d'histoire davidienne désormais caduque à Turner voyant dans son art un chant du cygne de l'histoire, l'idée émerge, se servant de la ruine du grand genre comme d'un terreau fécond pour cet art nouveau que la plupart s'accordent à nommer paysage »¹⁸⁰.

Il semble aussi pertinent de souligner que, même si Philip Otto Runge est peintre, l'art qu'il théorise n'exclut pas d'autres médiums. Dans l'ouvrage *Peinture et Écrits* (1991) traduit par Érika Dickenherr et Alain Pernet, le peintre attribue une transdisciplinarité à sa conception du paysage : les images, les mots et les sons. Exprimer les trois visées de cet art, il convient selon lui : « 1. Exprimer notre pressentiment de Dieu ; 2. La sensation que nous avons de nous-mêmes par rapport au tout et aux deux éléments suivants ; 3. La religion et l'art, c'est-à-dire exprimer nos sensations les plus hautes par des mots, des sons ou des images »¹⁸¹. Pour préciser les termes, notamment en raison de leur caractère religieux, il semble adéquat de les clarifier. C'est-à-dire que dans cet art du paysage, il convient de procéder à ces trois visées. Premièrement, le paysage pourrait exprimer une expérience du divin par la poésie et les « facteurs d'opacification ». Deuxièmement, l'artiste accorderait une grande importance au sentiment, cherchant à exprimer la sensation éprouvée pour entrer en cohésion avec la nature. Troisièmement, l'art (autant en littérature, en musique ou en peinture) chercherait à produire un effet de transcendance chez le spectateur en jouant sur

¹⁸⁰Pierre WAT, *op. cit.*, 2015, p. 9.

¹⁸¹Philipp Otto RUNGE, *Peinture et écrits*, traduit par Érika DICKENHERR et Alain PERNET, Paris, Klincksieck : L'esprit et les formes, 1991, p. 136.

l'intensification du sentiment. Par conséquent, ces trois visées peuvent être approfondies en revenant sur la conception de la poésie romantique.

Simplement pour le dire ici, ces considérations sur le symbole, la poésie, l'épique et les trois visées de l'art constituent des modalités propres à l'art du paysage romantique. En fait, ces éléments de la *Landschafterey* semblent resurgir chez les artistes du corpus. Comme on cherchera à le montrer au troisième chapitre, Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd retravaillent ces éléments du paysage, mais par des approches fragmentaires et hybrides, de manière à les déplacer sur de nouveaux objets. Ainsi, on verra que ces artistes cherchent à en renouveler le sens. Par conséquent, ces contemporains parviendraient à redéfinir les contours de cet art. C'est pourquoi l'analyse cherchera surtout à montrer que leurs œuvres reproduisent des expériences, des éléments ou même des affects qui sont comparables ou encore analogues aux effets produits par ce paysage. Dans cette optique, on propose de poursuivre sur la conception de la poésie romantique.

1.3.1 La poésie du paysage

Avant de poursuivre, on tient simplement à clarifier une chose. Il faut reconnaître à l'aune de ses considérations les limites du projet romantique. Le désir de restaurer l'unité perdue par les moyens de l'art est empreint d'utopie. Plusieurs des romantiques ont cette conscience que leur art ne peut rétablir l'unité perdue au sens de sa réalisation concrète. Et plusieurs romantiques avouent le caractère inachevé de leur projet¹⁸². Dès les premiers textes de 1802, Élisabeth Décultot dit que Philipp Otto Runge se pense d'abord comme un « précurseur », un « pédagogue » de cet art, sachant qu'il ne connaîtrait pas de son vivant l'avènement réel du paysage qu'il théorise¹⁸³. Le peintre écrit : « nous ne vivrons certainement pas l'heureuse époque où règnera cet art, mais

¹⁸²Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 279.

¹⁸³Élisabeth DÉCULTOT, *op. cit.*, 1994, p. 54.

nous voulons employer notre vie à la faire parvenir à la lumière »¹⁸⁴. Son art ne serait qu'une phase préparatoire du grand projet en devenir. Pierre Wat souligne aussi que le peintre Caspar David Friedrich tient sensiblement le même discours, avouant l'impuissance de son art à pouvoir restaurer l'unité perdue¹⁸⁵. Car en ayant recours aux *Rückenfiguren*¹⁸⁶ dans plusieurs toiles (ses figures de dos aux compositions), le peintre souhaiterait tant par cette stratégie que le regardant se projette dans la nature représentée. Or, ces figures réaffirment combien la peinture fait écran, étant irrévocablement « cette surface impénétrable », au même titre qu'elles réaffirment la pleine subjectivité du point de vue sur la nature donnée¹⁸⁷. Si l'art ne parvient qu'à évoquer l'idée d'une cohésion de l'univers, du moins à en faire éprouver le sentiment, les romantiques s'emploient rigoureusement à travailler la poésie du paysage. En lisant d'ailleurs une citation de Novalis du *Fragment* de 1798 dans la revue l'*Athenaeum*, on comprend toute l'importance accordée :

« Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je romantise »¹⁸⁸.

Souhaitant « romantiser » le monde, la poésie du paysage se manifeste largement par un traitement des phénomènes météorologiques¹⁸⁹. On peut effectivement observer dans l'art romantique une prédilection pour divers motifs comme la brume, la neige, la nuit, la lumière ou les transitions temporelles (comme le coucher du soleil ou le crépuscule). Selon Pierre Wat, ces divers phénomènes météorologiques sont des « facteurs d'opacification »¹⁹⁰ en expliquant que l'effacement du visible est « la

¹⁸⁴Philipp Otto RUNGE, *op. cit.*, 1840-1841, p. 21 et 27.

¹⁸⁵Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 281.

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 281.

¹⁸⁷*Ibid.*, p. 281.

¹⁸⁸*Ibid.*, p. 281.

¹⁸⁹*Ibid.*, p. 281.

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 281.

première condition d'une expérience du divin »¹⁹¹. Dans l'ouvrage de Jean-Claude Lebensztejn *L'art de la tâche. Introduction à la « Nouvelle Méthode » d'Alexander Cozens* (1990), le peintre Caspar David Friedrich exprime aussi cette considération en affirmant que : « le divin est partout, même dans un grain de sable ; je l'ai une fois représenté dans des roseaux »¹⁹². Cette remarque fait même écho aux propos de Philipp Otto Runge qui ressent à travers la nature une manifestation sensible du divin. C'est pourquoi l'opacification est primordiale pour un peintre comme Caspar David Friedrich qui, dans l'ouvrage *De la peinture de paysage* (1988), formule cet enseignement : « ferme l'œil de ton corps afin de voir ton tableau d'abord par l'œil de l'esprit. Puis met au jour ce que tu as vu dans l'obscurité afin que ta vision agisse sur d'autres, de l'extérieur vers l'intérieur »¹⁹³. S'employant à transmettre le point de vue de l'introspection, pour mieux révéler la sensation éprouvée, l'art se voudrait être l'intermédiaire d'une expérience religieuse en mettant à l'épreuve les conditions mêmes de visibilité¹⁹⁴. C'est ainsi que les facteurs d'opacification relèvent d'une expérience du divin, parce qu'ils ouvrent l'accès vers de l'irreprésentable. On voit se multiplier dans les paysages romantiques, les « zones d'aveuglement », les « impressions de vertige », la confusion des repères visuels en même temps que les artistes s'efforcent de conférer à la nature un caractère monumental, voire sacré¹⁹⁵. Cette recherche de transcendance devant la grandeur de la nature est notable largement dans les œuvres des romantiques. Ces événements remplis de mystère seraient particulièrement significatifs, car ils peuvent produire chez l'individu un dépassement de soi vers une totalité, vers un absolu. En faisant l'expérience de ce type d'évènement, l'individu pourrait atteindre un état de plénitude en atteignant les sensations les plus hautes. Pour rejoindre les mots de Jean-Marie Schaeffer en début de chapitre, c'est la

¹⁹¹Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 281.

¹⁹²Claude LEBENSZTEJN, *L'art de la tâche : Introduction à la « Nouvelle Méthode » d'Alexander Cozens*, Paris, Éditions du Limon, 1990, p. 267.

¹⁹³Caspar David FRIEDRICH et Gustav CARUS, *De la peinture de paysage*, traduit par Érika DICKENHERR, Alain PERNET et Rainer ROCHLITZ, Paris, Klincksieck, 1988, p. 168.

¹⁹⁴Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 281.

¹⁹⁵*Ibid.*, p. 281.

poésie qui permet de réaliser la plénitude de l'être. Ces événements remplis de poésie et forts en intensité révèlent du paysage quelque chose de sublime. C'est précisément cette recherche du sublime qui ouvre la réflexion au deuxième chapitre entièrement consacré à cette question.

CHAPITRE 2

LE SUBLIME

Dans son essai « L'Offrande sublime » (2009), le philosophe Jean-Luc Nancy en parle comme un principe de modernité, au sens où il considère que les pensées contemporaines de l'art sont très souvent marquées par une pensée du sublime. Plus exactement, selon lui :

« Il n'y a pas de pensée contemporaine de l'art et de sa fin qui ne soit, d'une manière ou d'une autre, tributaire de la pensée du sublime, qu'elle s'y réfère expressément ou non »¹⁹⁶.

En positionnant cet extrait dès le début du chapitre, c'est une manière d'inscrire la réflexion sur Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd dans la perspective du sublime et d'une pensée contemporaine de l'art. Cette partie du mémoire proposera d'abord d'en retracer une évolution des conceptions à travers l'histoire pour mieux situer l'analyse qui animera le troisième chapitre. La dernière section sur les « résurgences du paysage romantique comme subversion du kitsch » cherchera alors à élaborer la matrice conceptuelle d'une exploration commune à ces artistes.

2.1 Les conceptions du sublime à travers l'histoire

Avec l'ouvrage *Le sublime de l'Antiquité à nos jours* (2005), Baldine Saint-Girons rappelle combien c'est une vieille tradition. Le sublime traverserait l'histoire depuis l'Antiquité et continuerait d'être revisitée par diverses disciplines de l'art et la culture contemporaine¹⁹⁷. Autant en esthétique (littérature, musique et arts visuels), en

¹⁹⁶Jean-Luc NANCY, « L'offrande sublime », dans *Du sublime*, Jean-François Courtine (dir.), Paris, Belin Poche, 2009, p. 45.

¹⁹⁷Baldine SAINT-GIRONS, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, Littérature et idée, 2005, p. 9.

philosophie, en psychanalyse, en éthique, en anthropologie ou en politique, la question du sublime s'est posée dans ses divers domaines de réflexion¹⁹⁸. Dans cette longue histoire, Baldine Saint-Girons souligne que beaucoup d'auteur.es ont écrit sur ce sujet et compte tenu de cet important héritage, il serait impossible d'approfondir cette question en l'abordant sous l'angle de l'exhaustivité¹⁹⁹. Devant cette complexité, la philosophe se demande : « comment étudier le sublime ? »²⁰⁰. En prenant compte de cette difficulté, le chapitre ne pourra lui-même prétendre à l'exhaustivité et suivra le cheminement parcouru par Baldine Saint-Girons. Elle retient en particulier quatre philosophes majeurs pour l'originalité de leurs développements théoriques « en accordant au sublime un rôle non seulement central, mais chaque fois différent »²⁰¹. Ces quatre théoriciens sont Longin, Giambattista Vico, Edmund Burke et Emanuel Kant. En regard de leurs développements, Baldine Saint-Girons propose d'en dégager les principales articulations théoriques²⁰² en même temps que d'en retracer une évolution des conceptions. La première section du chapitre propose d'en faire la synthèse afin de repositionner la conception romantique du sublime dans l'histoire de l'art, en fonction de son contexte d'apparition et le sens qu'il prend en 1757 avec l'Enquête philosophique d'Edmund Burke. Dans cette évolution des conceptions, comme l'indique Baldine Saint-Girons, il peut être éclairant de souligner que ces philosophes ont respectivement développé une pensée originale, mais il y aurait un fil conducteur au travers de leurs pensées. Premièrement, « le sublime est transcendant »²⁰³ : il introduit l'individu à sa capacité d'autodépassement, à se transcender lui-même. En même temps, le sublime est « principe de connaissance »²⁰⁴ : autant il peut avoir des vertus éducatrices, autant il peut révéler en chacun une

¹⁹⁸ Baldine SAINT-GIRONS, *op. cit.*, 2005, p. 9.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰² *Ibid.*, p. 11.

²⁰³ *Ibid.*, quatrième de couverture.

²⁰⁴ *Ibid.*, quatrième de couverture.

conscience aigüe de soi. Voici alors ce qu'on retient de cette histoire du sublime. Voici alors ce que suggère la philosophe.

À l'Antiquité, le philosophe Longin formule sa conception du sublime sur le terrain de la rhétorique, plus précisément de l'hypségorie (l'art du haut-langage). Vouant au sublime un caractère émancipatoire, il développe une philosophie de l'invention qui met en cause l'ontologie traditionnelle par l'éducation au sublime²⁰⁵. L'hypségorie, considérée comme « parole sublime », permet à l'individu de s'élever intellectuellement et moralement grâce à une parole humaniste et civilisatrice²⁰⁶. Dans son *Traité du sublime*, Longin accorde un rôle central au *logos* (c'est-à-dire le discours, le style ou encore le « dire »)²⁰⁷. Le sublime, en tant que discours d'une grande singularité, démontre une force de pensée pour introduire l'individu à sa capacité d'autodépassement. Cette force de pensée trouve son essence dans le langage et par « l'*ingenium* en exercice »²⁰⁸, ce qui signifie plus simplement que le travail des mots peut développer la grandeur de l'esprit. Les poètes et les orateurs sont particulièrement aptes à exprimer cette éminence du discours. Exerçant l'hypségorie, ils pourraient en révéler le pouvoir agissant afin de produire un effet de persuasion sur autrui, introduisant ici une théorie du « *logos* créateur »²⁰⁹. En s'identifiant à la parole sublime, l'individu peut transcender cette parole en se l'appropriant pour la transmettre à d'autres individus²¹⁰. Longin lui attribue ainsi une « universalité subjective »²¹¹. En visant une « refondation de l'humanité » par l'éducation au sublime, cette philosophie a en fait une portée politique. Ainsi pourrait se développer de nouveaux modèles de vie

²⁰⁵ Baldine SAINT-GIRONS, *op. cit.*, 2005, p. 27.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹¹ *Ibid.*, p. 30.

qui s'affranchissent d'une conception traditionnelle de l'être et des étants (notamment par rapport à l'individualisme et l'institution familiale)²¹².

Dans la première moitié du XVIII^e siècle, le philosophe Giambattista Vico en étend la portée au concept des « universaux d'imagination »²¹³. Doté d'un pouvoir éducateur et d'une portée civilisatrice, le sublime permet de révéler l'individu à une pensée proprement humaine²¹⁴. Chez ce penseur, le sublime trouve son origine par l'élaboration d'une « anthropogenèse » pour jouer un rôle central dans le fondement de l'humanité en tant que *polis* (collectivité civile)²¹⁵. Tel que Giambattista Vico l'élabore dans son mythe scientifique *La nouvelle science* (1744), « le plus sublime du sublime, c'est la poésie », mais au sens de *poïesis* ; c'est-à-dire l'activité créatrice dans son acceptation originale²¹⁶. Dès le début de l'humanité, les humains auraient inventé des « universaux d'imagination » (des fables, des légendes ou des mythologies)²¹⁷ pour expliquer le monde qui les entoure. En identifiant des signifiants (les symboles, des événements ou les sujets mythologiques), ceux-ci permettent d'instruire l'individu à des valeurs héroïques pour mieux s'affranchir de comportements barbares²¹⁸. Et destinés à l'entendement populaire, ces universaux d'imagination auraient une portée universelle²¹⁹, de manière à établir un sens commun. Giambattista Vico insiste alors sur le « pouvoir de causation »²²⁰, considérant que l'humanité s'invente collectivement et façonne son monde civil par la création de ces récits fictionnels. L'originalité de cette proposition consisterait essentiellement à définir une théorie de l'imagination créatrice à la fois productrice de connaissance en plus d'être catalyseur du monde civil.

²¹²Baldine SAINT-GIRONS, *op. cit.*, 2005, p. 35.

²¹³*Ibid.*, p. 79.

²¹⁴*Ibid.*, p. 80.

²¹⁵*Ibid.*, p. 79.

²¹⁶*Ibid.*, p. 86.

²¹⁷*Ibid.*, p. 83.

²¹⁸*Ibid.*, p. 83.

²¹⁹*Ibid.*, p. 86.

²²⁰*Ibid.*, p. 84.

Le philosophe définit ainsi une conception du sublime à la fois créateur, cognitif et humanisant.

C'est dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle que le philosophe Edmund Burke développe une conception radicalement renouvelée, qui marquera largement la pensée romantique. Sous l'appellation du terme « délice » (de l'anglais *delight*)²²¹, Edmund Burke fait du sublime une expérience proprement esthétique, c'est-à-dire une théorie du sentiment. Tel que développé dans son ouvrage *Enquête philosophique sur l'origine de nos conceptions du beau et du sublime* (1757), le délice qualifie le sentiment de terreur qui surgit en l'individu à la venue d'une nature démesurément grande, inquiétante ou déchainée²²². Ce sentiment produit les émotions les plus intenses. En étant affecté au plus haut point, le sublime dépousse le sujet de lui-même lors d'un instant²²³. Reposant dorénavant sur un plaisir négatif, le sublime revêt un caractère transgressif. L'intensification du sentiment de terreur afflige le corps, jusqu'à l'inertie de son élan vital, mais l'épanchement de l'émotion produit une sorte d'exaltation purificatrice. Edmund Burke précise d'ailleurs l'importance de maintenir « une certaine distance » à l'égard d'une telle nature pour permettre une pleine expérience sublime. L'œuvre d'art permet cette distance²²⁴. Il devient possible d'effectuer le travail de réflexion, c'est-à-dire de pouvoir « dompter l'horrible »²²⁵ et saisir la puissance du sentiment sans être réellement violenté par le chaos. On comprend de cette conception du sublime que l'expérience de la laideur est plus puissante que le beau (au sens d'un plaisir positif et agréable)²²⁶. Ainsi, l'intensification du sentiment de terreur (ou tout autre sentiment comparable dans son intensité) peut constituer une forme de

²²¹ Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), traduit par Lagantie de Lavaïsse, Paris, Pichon et Depierreux, 1803, p. 70.

²²² Baldine SAINT- GIRON, *op. cit.*, 2005, p. 93.

²²³ *Ibid.*, p. 93.

²²⁴ *Ibid.*, p. 93.

²²⁵ *Ibid.*, p. 94.

²²⁶ *Ibid.*, p. 9.

transcendance²²⁷. Autant le sublime met en jeu l'intégralité du sujet (physique, moral et psychologique)²²⁸, autant il révèle une conscience aigüe de soi, dans toute sa profondeur.

Quelques décennies plus tard, le philosophe Emmanuel Kant revisite cette théorie du sublime en venant y ajouter une subdivision. S'intéressant aux effets produits d'un sublime naturel²²⁹, il en situe l'origine par un sentiment d'infinité dans l'agitation de la pensée²³⁰. Devant le spectacle de la nature, ce sentiment naît du conflit entre la perception du sujet (ce qu'il perçoit de l'immensité) et ce que son imagination n'arrive pas à se représenter²³¹. Cette inadéquation donne lieu à une illimitation de la forme, à un débordement de la pensée. Dans *Critique de la faculté de juger* (1790), Emmanuel Kant distingue tout de même deux expériences du sublime dont le travail de l'esprit (le libre jeu des facultés de l'imagination et de l'entendement) diffère quelque peu, ne produisant pas tout à fait le même type d'émotions. Premièrement, le sublime *dynamique*²³² est similaire à la théorie d'Edmund Burke. Vis-à-vis une nature déchainée, le sentiment de peur met en branle les facultés de l'esprit de manière plus chaotique. Par ce type de représentation, le sujet est face à un irreprésentable qui le saisit intégralement et l'affecte douloureusement. Deuxièmement, le sublime *mathématique*²³³ se distingue par une appréhension plus intelligible de la nature. Devant un paysage calme et apaisé, l'esprit tente de mesurer l'immensité en procédant par quantification (*quantum*)²³⁴. C'est en utilisant les éléments du paysage comme unités de mesure que l'esprit tente d'en saisir le prolongement. Le sujet se donne ainsi la possibilité de réfléchir la représentation en essayant de se projeter une idée de

²²⁷Baldine SAINT- GIRON, *op. cit.*, 2005, p. 10.

²²⁸*Ibid.*, p. 10.

²²⁹*Ibid.*, p. 99.

²³⁰*Ibid.*, p. 93.

²³¹*Ibid.*, p. 100.

²³²Emmanuel KANT, « L'analytique du sublime », dans *Critique de la faculté de juger* (1790), traduit par Jean-François Lyotard, Paris, Galilée, 1991, p. 185.

²³³*Ibid.*, p. 185.

²³⁴*Ibid.*, p. 186.

l'infinité, bien qu'il soit saisi par l'immensité²³⁵. Dans les deux cas, le sublime chez Emmanuel Kant peut instruire sur « le fonctionnement de la raison »²³⁶. Confrontant le sujet à de l'irreprésentable, le sublime met à mal sa connaissance du monde et des choses. Le monde « est » dans la mesure où l'on projette sur lui des constructions mentales, mais au fond toute perception est une production de l'esprit²³⁷. En même temps, c'est en faisant l'expérience du sublime que le sujet renouvelle son sentiment de présence au monde²³⁸.

2.2 Le sublime dans la modernité artistique

Dans cette évolution des conceptions, présentée par Baldine Saint-Girons, le sublime au sens esthétique et artistique du terme apparaît avec le romantisme et notamment l'enquête philosophique d'Edmund Burke. Très largement, l'art du romantisme explore cette notion esthétique avec le paysage grandiose. Pour autant, Baldine Saint-Girons explique que cette conception du sublime se modifie considérablement au cours de l'art moderne. C'est-à-dire que le sublime mathématique d'Emmanuel Kant, même s'il ne le développe pas en regard de l'art, ouvrirait en quelque sorte une porte d'accès au sublime de la modernité dans des avenues plus conceptuelles. Pour mieux comprendre ce glissement de sens, la philosophe constate un important « mouvement de libération »²³⁹ qui marque les arts à la fin du XIX^e siècle et au cours du XX^e siècle. Plusieurs facteurs contribueraient à cette libération. Il y aurait la découverte de matériaux inédits, de nouveaux formats et médiums d'expression, de nouveaux procédés techniques de reproduction et de diffusion ainsi qu'un intérêt pour l'immatériel, pour la dématérialisation, pour l'éphémère et les formes conceptuelles de l'art²⁴⁰. Baldine

²³⁵Baldine SAINT- GIRONS, *op. cit.*, 2005, p. 105.

²³⁶*Ibid.*, p. 10.

²³⁷*Ibid.*, p. 105.

²³⁸*Ibid.*, p. 109.

²³⁹*Ibid.*, p. 136.

²⁴⁰*Ibid.*, p. 136.

Saint-Girons rappelle aussi que « l'invention de mathématiques non-euclidiennes, la théorie de la relativité généralisée et la conception nouvelle de la matière comme énergie »²⁴¹ seraient déterminantes dans les réflexions artistiques de la modernité. Un fil conducteur permettrait alors d'en saisir la portée, dans toute sa diversité. La philosophe précise à ce moment que le sublime exprimerait une volonté de « rupture radicale avec la tradition »²⁴². Il est le geste par lequel l'art rompt avec le sens traditionnel pour produire de l'innovation et ouvrir sur de nouveaux enjeux artistiques. C'est dans cette optique que l'art moderne, et même jusqu'à des formes plus contemporaines, sembleraient avoir « pour vocation de penser le sublime comme émergence provisoire ou comme évènement par essence perturbateur – non plus seulement comme catastrophe ou merveille »²⁴³ de l'art romantique. On pourrait alors mentionner de nombreuses pratiques pour démontrer une telle pensée du sublime. Et à la lecture de l'ouvrage, la quantité d'exemples est impressionnante. Pour être en mesure de justifier ce glissement de sens, il semble pertinent de citer des cas abordés par la philosophe. Par conséquent, il s'agit de donner ici un meilleur aperçu des nouvelles explorations du sublime. Voici ce que la philosophe suggère.

En musique Arnold Schönberg innoverait le « dodécaphonisme », une méthode de composition permettant de nouvelles ordonnances sérielles. On retrouverait cette méthode dans son œuvre *Pierrot lunaire* (1912) qui influencerait, un peu plus tard, le travail de Pierre Boulez dans *Le marteau sans maître* (1955)²⁴⁴. Rompant avec le système tonal et les formes de la musique classique, ces artistes parviendraient à développer une musique atonale par des types d'écritures qui renouvèlent le langage musical traditionnel²⁴⁵. La linéarité de la composition, remise en cause par le rejet de

²⁴¹Baldine SAINT- GIRONS, *op. cit.*, 2005, p. 136.

²⁴²*Ibid.*, p. 136.

²⁴³*Ibid.*, p. 157.

²⁴⁴*Ibid.*, p. 136.

²⁴⁵*Ibid.*, p. 137.

la tonalité, entrainerait « une fragmentation de la durée », comme le précise la philosophe, proposant en fait de nouvelles syntaxes musicales²⁴⁶.

En danse, des œuvres comme *Totenmal* (1930) de Mary Wigman et *Cave of The Heart* (1946) de Martha Graham produiraient une rupture avec les codes de la danse classique (la beauté, la grâce et les lignes flexueuses du mouvement) cherchant à traduire la diversité des sensations du corps et les élans de la pensée²⁴⁷. Par exemple, l'improvisation permettrait chez Mary Wigman de se libérer du carcan de la danse classique²⁴⁸. Et plus radicalement encore, Martha Graham explorerait les mouvements spasmodiques et étranges du corps pour faire sentir la « virulence de la pensée », considérant que « danser c'est penser avec des muscles, du sang, une peau » pour reprendre les mots de Baldine Saint-Girons²⁴⁹. À leurs façons, en désinscrivant la danse du registre classique, ces artistes auraient contribué au renouvellement de ses possibilités en privilégiant l'engagement du corps et les thèmes de l'intime²⁵⁰. Faisant de la « dédanse » l'objet même d'une chorégraphie, pour libérer des mouvements inédits, ses artistes ouvriraient un monde de possibilités chorégraphiques²⁵¹.

En architecture, à l'instar du mouvement De Stijl, Ludwig Mies van der Rohe élaborerait des édifices d'une grande sobriété comme le *Pavillon* de Barcelone (1929), le *Seagram's Building* (1958) ou encore la *Galerie nationale* de Berlin (1968) destinés à exprimer le vide²⁵². En explorant une esthétique de la disparition par l'utilisation de l'acier, du verre et aussi par le décroissement des espaces, l'architecte viendrait rompre avec une conception traditionnelle de l'architecture en abandonnant la

²⁴⁶Baldine SAINT- GIRONS, *op. cit.*, 2005, p. 143.

²⁴⁷*Ibid.*, p. 137.

²⁴⁸*Ibid.*, p. 138.

²⁴⁹*Ibid.*, p. 137.

²⁵⁰*Ibid.*, p. 143.

²⁵¹*Ibid.*, p. 143.

²⁵²*Ibid.*, p. 138.

commodité tout en manifestant un refus de l'ornement²⁵³. Et d'une tout autre manière, Le Corbusier développerait une vision singulière de l'architecture, notamment avec les projets *Villa Savoye* (1930) et *Unité d'habitation* de Marseille (1952), par une constante recherche de l'unité entre forme et usage²⁵⁴. Influencé par l'esthétique fonctionnelle des machines, il donnerait une valeur essentielle à la fonction²⁵⁵ qui devrait découler du principe de machine à habiter. S'incarnerait ainsi « une pensée de l'industrie nouvelle »²⁵⁶ selon la philosophe, de manière à réinventer l'architecture et de nouveaux types d'habitations, mais plus encore, des modes de vies.

En peinture, le néo-impressionnisme chez Paul Cézanne, le symbolisme chez Vincent Van Gogh ou le fauvisme chez Paul Gauguin, contribueraient à leurs manières au bouleversement des modes de représentation traditionnels en décomposant le geste pictural et les gammes chromatiques. Ils parviendraient, à leurs manières, à définir des préfigurations de l'abstraction²⁵⁷ en produisant une « libération de la perception »²⁵⁸ comme le pense Baldine Saint-Girons, tout en manifestant une volonté de révéler la vitalité expressive et élémentaire de la peinture. Leurs œuvres marqueraient ainsi un désir de retourner à la source, au « commencement » de l'acte pictural²⁵⁹ pour s'affranchir de toute une tradition de la peinture figurative comme mimésis. L'abstraction géométrique chez Vassily Kandinsky, le néoplasticisme chez Piet Mondrian et le suprématisme chez Kasimir Malevitch, poursuivraient à leur tour cette « révolution picturale » en rejetant systématiquement la figuration²⁶⁰. Rompant avec la représentation de l'humain, de la nature et de la perspective linéaire pour privilégier le formalisme, la simplicité des formes et la diversité des couleurs²⁶¹, ils ouvriraient

²⁵³Baldine SAINT- GIRON, *op. cit.*, 2005, p. 138.

²⁵⁴*Ibid.*, p. 138.

²⁵⁵*Ibid.*, p. 138.

²⁵⁶*Ibid.*, p. 138.

²⁵⁷*Ibid.*, p. 139.

²⁵⁸*Ibid.*, p. 139.

²⁵⁹*Ibid.*, p. 139.

²⁶⁰*Ibid.*, p. 139.

²⁶¹*Ibid.*, p. 139.

l'espace pictural vers plus d'indéterminé. Toujours dans cette volonté de déconstruction, les cubistes proposeraient d'une toute autre manière une « dislocation de la représentation »²⁶² de façon à en renouveler les possibilités formelles. Par la démultiplication des points de vue et des formes géométriques, la peinture devrait permettre d'entrer « en communion avec les choses, de développer un contact sacré avec l'œuvre »²⁶³, comme l'a écrit la philosophe, pour valoriser d'autres sens que la vue. Les cubistes réussiraient ainsi à repousser les limites de l'expérience picturale en insistant sur son caractère objectal. L'expressionnisme abstrait américain manifesterait différemment le besoin de retourner aux propriétés du médium pictural en vue de développer une peinture autoréflexive. S'affirmant d'un art sublime²⁶⁴, des peintres comme Barnett Newman avec l'œuvre *Vir heroicus sublimis* (1951) ou Mark Rothko avec l'œuvre *Temple of Mysteries* (1959) chercheraient à submerger le spectateur dans la peinture en jouant sur les grands formats et leur caractère architectonique²⁶⁵. L'idée consisterait alors à faire éprouver l'émotion des couleurs pour leur caractère vibratoire et enveloppant sous le principe du champ coloré (de l'anglais *colorfield*). En même temps, ils souhaiteraient réinventer « de nouveaux sujets à peindre »²⁶⁶. Chez Mark Rothko, cela se manifesterait justement par l'absence de sujet représenté pour laisser seule place à la couleur, et chez Barnett Newman, par l'invention d'un langage archaïque ; le *zip*²⁶⁷ (l'inscription d'une bande colorée sur la surface picturale dans sa plus simple expression).

En ce qui concerne la sculpture, la notion « d'objectité » (de l'anglais *objecthood*)²⁶⁸ se renforcerait davantage avec le minimalisme en explorant des volumes géométriques simples, épurés, tout en s'affranchissant de la représentation humaine pour donner à la

²⁶²Baldine SAINT- GIRON, *op. cit.*, 2005, p. 139.

²⁶³*Ibid.*, p. 139.

²⁶⁴*Ibid.*, p. 152.

²⁶⁵*Ibid.*, p. 152.

²⁶⁶*Ibid.*, p. 152.

²⁶⁷*Ibid.*, p. 153.

²⁶⁸*Ibid.*, p. 140.

matière un rôle essentiel. Donal Judd, notamment avec *Specific Objects* (1965), chercherait à repenser la pratique sculpturale en réactualisant l'appréhension de la tridimensionnalité. En jouant sur la démultiplication par la répétition des volumes, la sculpture tendrait à renouveler le regard sur l'espace²⁶⁹ en révélant combien les effets de la lumière sur la matière structurent l'environnement. Richard Serra, avec l'œuvre *Clara, Clara* (1985), proposerait quant à lui un éclatement des formats traditionnels de la sculpture en jouant à la fois sur la monumentalité²⁷⁰ et en explorant le site extérieur (de type *in situ*, en dehors des institutions artistiques). Ainsi, la sculpture minimaliste renouvèlerait le rapport entre le spectateur et l'objet en incitant au parcours et en déconstruisant l'acceptation traditionnelle de la sculpture. Non plus seulement comme objet à contempler, la sculpture serait pensée plutôt comme environnement.

Le *Land Art* poursuivrait cet éclatement des formats traditionnels pour utiliser le lieu naturel comme sujet d'une expérience artistique. Pour des artistes comme Robert Smithson avec l'œuvre *Spiral Jetty* ou Dennis Oppenheim avec *Tourbillon*, leurs démarches ne consisteraient plus à produire des objets, mais s'insérer dans un phénomène universel²⁷¹. Cherchant à se rapprocher de la terre, ces artistes organiseraient des espaces où se produisent des occurrences dans le champ réel. La conception traditionnelle de l'art se voyant ainsi bouleversée, l'accomplissement de l'acte artistique ne dépendrait plus de la notion d'objet en lui-même. Même en convoquant parfois d'autres médiums (comme la photographie, la sculpture ou l'installation), le propre du *Land Art* serait de faire l'expérience de ce qui est éphémère, immatériel et insaisissable dans la nature²⁷².

²⁶⁹Baldine SAINT- GIRON, *op. cit.*, 2005, p. 140.

²⁷⁰*Ibid.*, p. 140.

²⁷¹*Ibid.*, p. 155.

²⁷²*Ibid.*, p. 155.

En revenant sur ces exemples abordés par Baldine Saint-Girons, l'idée est de montrer que le sublime est un enjeu esthétique au cœur de la modernité, mais de comprendre surtout qu'il prend un sens beaucoup plus large que celui donné au romantisme. En grande partie, mis à part les pratiques du *Land Art* et quelques peintres de l'âge moderne, le sublime ne concerne plus véritablement la notion de paysage grandiose. Baldine Saint-Girons démontre que « l'effondrement du sens devient la condition *sine qua non* du surgissement éventuel d'un nouveau sens »²⁷³. Et principalement, trois aspects peuvent caractériser cet effondrement de la tradition. Premièrement, elle observe une « actualisation de l'exclu »²⁷⁴ pour qualifier chez les artistes cette volonté de saisir l'insaisissable (ce qui excède à l'art et à la forme). Deuxièmement, elle observe une « passion pour le fugitif »²⁷⁵ en indiquant un engouement pour l'éphémère et l'immatériel (cherchant à révéler ce qui tend à émerger, à disparaître ou même ce qui apparaît comme pure occurrence). Troisièmement, elle observe une « rupture radicale de la tradition »²⁷⁶ par la déconstruction des formes traditionnelles de l'art. Cela se manifeste autant par l'éclatement des formes artistiques, des formats ou encore des modes d'expression. C'est en cela que reposerait dorénavant le sublime de l'art dans la modernité.

Bien que ces exemples ne représentent qu'une portion de l'exploration sublime, (n'abordant ici ni le *ready-made* chez Marcel Duchamp, ni le pictorialisme en photographie, ni le cinéma comme le fait Baldine Saint-Girons) il devient tout de même plus évident de saisir le propos de Jean-François Lyotard lorsqu'il affirme : « le sublime est peut-être le mode de la sensibilité artistique qui caractérise la modernité »²⁷⁷. C'est ce qu'il écrit dans l'essai « L'inhumain : le sublime et l'avant-garde » (1988), un texte

²⁷³Baldine SAINT- GIRONS, *op. cit.*, 2005, p. 145.

²⁷⁴*Ibid.*, p. 133.

²⁷⁵*Ibid.*, p. 133.

²⁷⁶*Ibid.*, p. 133.

²⁷⁷Jean-François LYOTARD, « L'inhumain : le sublime et l'avant-garde », dans *Causerie sur le temps*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 105.

souvent cité dans les études sur ce sujet qui en propose une lecture postkantienne. Ce texte est même devenu incontournable pour comprendre cette reconceptualisation du sublime, parce que le philosophe propose d'en expliquer la portée à travers « l'avant-gardisme moderne ». D'où l'importance d'aborder ce texte ici. En regard de l'artiste Barnett Newman et de son œuvre picturale, Jean-François Lyotard repense la notion de temporalité en reprenant le texte *Prologue pour une Nouvelle Esthétique* (1949), où Barnett Newman affirme travailler dans ses tableaux « une sensation de temps » : le « now »²⁷⁸. Jean-François Lyotard définit cette sensation de temps comme un événement particulier qu'il qualifie d'occurrence. Cet événement, qui comporte quelque chose d'inattendu, désamèrerait la conscience confrontée à de l'irreprésentable²⁷⁹. À cet effet, le philosophe redéfinit la notion d'*Ereignis*²⁸⁰ de son prédécesseur Martin Heidegger pour qualifier l'occurrence comme événement qui, dans sa grande simplicité, révèle quelque chose d'absolument mystérieux. En ce sens, le *now* dont il est question dans la peinture de Barnett Newman, c'est la sensation du néant devant l'abstraction²⁸¹. L'enjeu de la peinture, dans sa plus simple et radicale expression, consisterait de révéler le spectateur à une forme de transcendance. Car selon Jean-François Lyotard « dans la détermination de l'art pictural, l'indéterminé c'est la couleur, le tableau. La couleur, le tableau en tant qu'occurrence, n'est pas exprimable et c'est cela dont il a à témoigner »²⁸². Et si Barnett Newman est exemplaire de ce sublime, pour le philosophe il en est tout autant de « l'avant-gardisme moderne ». Contrairement à toute une tradition artistique portée sur la mimésis, l'art ne chercherait plus à respecter des modèles de représentation, mais chercherait au contraire « de présenter qu'il y a de l'imreprésentable »²⁸³ et qu'il reste, autrement dit, un impensé à

²⁷⁸ Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, 1988, p. 101.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 102.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 103.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 104.

²⁸² *Ibid.*, p. 105.

²⁸³ *Ibid.*, p. 112.

penser²⁸⁴. « *Maintenant, tel est le sublime* »²⁸⁵ affirme-t-il. Jean-François Lyotard repense le sublime avec l'art moderniste et plusieurs pratiques postmodernes pour s'éloigner un peu plus d'une conception proprement romantique du sublime lié à l'expérience du paysage, précisément en ce qui concerne la poésie, ses merveilles ou ses catastrophes.

Mais Jean-François Lyotard n'est pas le seul des contemporains à reconceptualiser le sublime. Comme le suggère le philosophe Jean Bessière dans l'article « Le sublime aujourd'hui » (2003) de nombreux théoriciens y font référence. Le philosophe indique Paul de Man, Théodore Adorno, Stanley Cavell, Frederic Jameson, Jacques Derrida, Marc Richir²⁸⁶. De même qu'un ouvrage complet s'intitulant *Du sublime* (2009) rassemble les essais des philosophes Jean-François Courtine, Michel Deguy, Éliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Marin, Jean-Luc Nancy et Jacob Rogozinski sur cette question. Sans oublier, comme le suggère Jean-Luc Nancy dans son essai « L'Offrande sublime » (2009), qu'il faudrait rendre justice « aux généalogies, aux filiations et aux transmissions contemporaines » depuis Walter Benjamin, Martin Heidegger, Georges Bataille, Maurice Blanchot et Gilles Deleuze²⁸⁷.

Dans la mesure où il est impossible de rendre compte de tous ces penseurs, la lecture de Jean-Luc Nancy s'est avérée de bon secours en proposant « de dégager ce qu'ils partagent »²⁸⁸. Comme il l'écrit : « le sublime est à la mode »²⁸⁹. Cette phrase prend tout son sens à la lecture de Baldine Saint-Girons qui précise : « la mode, tout comme moderne, provient de l'adverbe *modo* qui signifie le temps présent ou à peine passé ou tout près d'advenir. [...] Modernité est un oxymore qui contracte les extrêmes de la

²⁸⁴ Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, 1988, p. 115.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 105.

²⁸⁶ Jean BESSIÈRE, « Le sublime aujourd'hui » dans *Fabula : La recherche en littérature*, 2003, [En ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?le_sublime_aujourd%27hui, consulté le 19 août 2020.

²⁸⁷ Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, 2009, p. 46.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 43.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 43.

mode et de l'éternité »²⁹⁰. Giorgio Agamben parlerait sans doute d'anachronisme. C'est en fait ce que sous-entend Jean-Luc Nancy par la mode et non son caractère « futile »²⁹¹. Pour Jean-Luc Nancy, le sublime « contracte » ces deux extrêmes. Il se présente « sous un mode ininterrompu depuis le début des temps modernes »²⁹² et en même temps il laisse se présenter une modernité : le sublime offre un destin à l'art²⁹³. On renvoie à la citation en début de chapitre, par laquelle Jean-Luc Nancy laisse comprendre que les pensées contemporaines de l'art, si différentes soient-elles, s'offrent souvent à une pensée du sublime, quand bien même elles s'y réfèreraient explicitement ou non²⁹⁴. En fait, le sublime est un principe de modernité. Il précise même : « à partir de Kant, le sublime constitue le moment le plus propre, le plus décisif d'une pensée de l'art. Il en est le cœur »²⁹⁵. Ce à quoi il ajoute un peu plus loin dans son analyse : « depuis l'époque de Kant, l'art est destiné au sublime : il est destiné à nous toucher en touchant à notre destination »²⁹⁶.

2.3 Résurgences du paysage romantique comme subversion du kitsch

En passant en revue ces différentes conceptions du sublime, on a pu voir que la plupart des cas et des théories modernes ou contemporaines, en ont plutôt fait une lecture postkantienne. La réflexion qui accompagne les résurgences du romantisme dans l'art et la culture contemporaine se positionne un peu différemment, car leur sublime serait plus près d'une conception burkienne. On pourrait probablement retrouver des formes hybrides du sublime dynamique et mathématique chez Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd. Mais l'intensité produite par leurs œuvres semble être analogue à une telle conception du sublime et du paysage. C'est pourquoi il apparaît pertinent de

²⁹⁰Baldine SAINT-GIRONS, *op. cit.*, 2005, p. 134.

²⁹¹Jean-Luc NANCY, *op. cit.*, 2009, p. 43.

²⁹²*Ibid.*, p. 44.

²⁹³*Ibid.*, p. 43.

²⁹⁴*Ibid.*, p. 45.

²⁹⁵*Ibid.*, p. 89.

²⁹⁶*Ibid.*, p. 90.

revenir près de l'Enquête philosophique (1757) d'Edmund Burke. Cherchant à révéler les sources potentielles du sublime, le philosophe pense que : « tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime »²⁹⁷. Il précise toutefois que : « lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice ; ils sont simplement terribles, mais à certaines distances, et avec certaines modifications, ces affections deviennent délicieuses »²⁹⁸. Alors que le sentiment de terreur est au fondement du sublime, Edmund Burke reconnaît tout de même que « diverses langues fournissent de fortes preuves de l'affinité de ces idées [...] l'étonnement ou l'admiration [...] la crainte ou la surprise »²⁹⁹. En fait, toutes ces émotions peuvent produire les sensations les plus hautes pour autant qu'elles s'intensifient. L'obscurité, la puissance, la privation, le vaste, l'infinité, la magnificence, la lumière, la soudaineté, l'intermission ou même les cris des animaux³⁰⁰ sont propices à produire cette intensification du sublime. Ces différentes sources seront en fait significatives à l'égard des œuvres à l'étude au troisième chapitre. Voici ce qu'on peut dégager des propos d'Edmund Burke.

Dans l'obscurité, la vue ne parvient pas à s'accoutumer à l'étendue du champ visuel et cette difficulté à déterminer les éléments suscite un sentiment de frayeur. L'obscurité est alors perçue comme une situation empreinte de menace³⁰¹. Par conséquent, la nuit peut faire éprouver une angoisse devant l'indéterminé, susceptible de produire de l'incertitude, de la confusion, de la terreur, des cauchemars et des fantasmagories (les fantômes, les démons ou les esprits)³⁰². Face à cette puissance, le choc qui accompagne ces impressions ne laisse place à aucune neutralité³⁰³. Il en est autant que la douleur et

²⁹⁷ Edmund BURKE, *op. cit.*, 1757, (1803), p. 70.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 70.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 104.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 2.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 105.

³⁰² *Ibid.*, p. 106.

³⁰³ *Ibid.*, p. 117.

les idées de mort sont si puissantes qu'elles agissent avec force et violence au plus haut point³⁰⁴. Elles affligent douloureusement le corps et produisent une intensité d'une profondeur sans égal. D'autre part, en contemplant le divin l'imagination est frappée par une telle puissance et par un sentiment de plénitude que l'émotion qui s'en suit, teintée d'admiration, est d'une grandeur indéniable³⁰⁵. Ce type d'émotion, différente de la douleur, produit quand même une sorte d'élévation, quelque chose qui se rapporte à l'immensité. Si cet appel au grandiose peut être du sublime, il est certain que les privations sont terrifiantes. Comme l'écrit Edmund Burke : « le vide, les ténèbres, la solitude et le silence »³⁰⁶ sont des privations abyssales et les émotions qu'engendrent ces situations se rapportent à l'effroi³⁰⁷. L'immensité est évidemment une source essentielle du sublime. Edmund Burke souligne que son effet est frappant par la « grandeur de dimension, le vaste en étendue ou l'abondance de quantité »³⁰⁸. On éprouve devant les hauteurs, les profondeurs et les précipices des sensations de vertiges, susceptibles de stimuler une grande stupeur. Par exemple, devant l'étendue d'un territoire on est subjugué par l'immensité d'une montagne à l'horizon³⁰⁹ où la grandeur démesurée du monde renvoie finalement l'humain à sa petitesse³¹⁰. Cette expérience est directement liée à l'infinité, une source par excellence du sublime. Car l'infinité remplit l'esprit d'une « délicieuse horreur » devant l'irreprésentable, où « l'imagination ne connaît aucun obstacle qui puisse l'empêcher de l'étendre à volonté »³¹¹, comme l'écrit Edmund Burke. Le mouvement répétitif d'une chute d'eau, la multiplication des nuages dans le ciel, le prolongement de la ligne d'horizon, toutes ces choses sont infinies. Elles saisissent d'étonnement et l'effet de choc surprend tous les sens³¹². Edmund Burke indique tout autant que « la magnificence est également

³⁰⁴ Edmund BURKE, *op. cit.*, 1757, (1803), p. 117.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 124.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 128.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 128.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 129.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 130.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 131.

³¹¹ *Ibid.*, p. 133.

³¹² *Ibid.*, p. 133.

féconde en idées sublimes. Une grande profusion de choses splendides, par elle-même est magnifique »³¹³. L'abondance des éléments dans la représentation peut causer un tel sentiment grandiose. Il va de soi qu'un ciel parsemé d'étoiles fait toujours forte impression sur l'esprit, désemparé par la force cosmique des innombrables scintillements³¹⁴. La profusion des images poétiques est éblouissante de beauté par son apparente infinité, aussi vaste qu'un champ de fleurs parvient à l'évoquer³¹⁵. La radiance d'un soleil d'été, par l'intensité de son éclat, éblouit parfois le regard jusqu'au point d'aveuglement, tout autant que l'apparition d'un arc-en-ciel exprime quelque chose de surnaturel, de merveilleux³¹⁶. Tous ces phénomènes suggèrent une forte surprise, si ce n'est un profond étonnement. La lumière, en jouant sur les extrêmes d'intensité, peut d'ailleurs avoir un impact aussi fort³¹⁷. Par exemple, un clair de lune comporte quelque chose de sublime, parce que la lumière qui s'en dégage est mystérieuse et elle produit une atmosphère énigmatique, hors du commun. Autrement, la violence d'un éclair surprend douloureusement l'individu par le son et le déchirement du paysage entre profonde obscurité et lumière étincelante³¹⁸. Dans cet ordre idée, les soudainetés (de l'anglais *suddenness* difficilement traduisible en français) qui se présentent comme apparitions ou disparitions soudaines peuvent susciter le sublime³¹⁹. Edmund Burke indique notamment que « le bruit des grandes cataractes, le mugissement des tempêtes, le tonnerre »³²⁰ ou toutes autres catastrophes naturelles arrachent l'individu à lui-même par la terreur de ces phénomènes. L'intermission est même souvent inhérente à ces phénomènes. « Un son sourd, incertain et intermittent peut produire le sublime » comme il l'a écrit³²¹. D'une part, la provenance inconnue du son crée la surprise et en étant plongé dans l'incertitude de sa

³¹³Edmund BURKE, *op. cit.*, 1757, (1803), p. 141.

³¹⁴*Ibid.*, p. 141.

³¹⁵*Ibid.*, p. 142.

³¹⁶*Ibid.*, p. 143.

³¹⁷*Ibid.*, p. 145.

³¹⁸*Ibid.*, p. 145.

³¹⁹*Ibid.*, p. 151.

³²⁰*Ibid.*, p. 150.

³²¹*Ibid.*, p. 152.

réapparition, l'indétermination nourrit le sentiment d'angoisse. Pour Edmund Burke, une telle intensité est éprouvée lorsqu'on entend « les cris des animaux » et dépendamment de leur puissance, ces cris expriment le présage d'un danger, l'épreuve d'une souffrance³²² ou tous simplement inusités. En entendant les bruits irrités de ces créatures, la puissance des sons engendre une stupeur, parfois même jusqu'à l'effroi, qui immobilise l'individu intégralement³²³.

Les sources à l'origine du sublime relevées par Edmund Burke permettent de saisir les nuances autour du « délice ». Dans son enquête philosophique, l'étonnement, l'admiration, la crainte, la surprise, l'angoisse, l'effroi, toutes ces émotions peuvent être du sublime par leur intensification. En indiquant que Jon Rafman revisite le motif des ruines et la catastrophe naturelle, que CocoRosie réexplore les notions de monstruosité et de divin, que David Altmejd explore aussi la notion de monstruosité en plus de la monumentalité et du principe de métamorphose, ces caractéristiques se rapporteraient à de telles sources. C'est en se situant dans cette conception burkienne qu'on cherchera alors à analyser la logique interne au corpus par les résurgences du paysage romantique comme subversion du kitsch. Car bien que l'on reconnaisse la diversité des artistes, leurs singularités, toutes et tous semblent inspirés par les effets du paysage grandiose. Comme on l'a vu au premier chapitre, le recours au symbole, à la poésie, à l'épique, aux trois visées du paysage (l'opacification, le sentiment et l'effet transcendant de l'art) sont de ces notions que les artistes redéfiniraient. Le rapprochement entre ces artistes pourrait aussi être renforcé dans la mesure où se dégage quelque chose de commun dans leurs esthétiques. Des similarités seraient perceptibles par un traitement « archaïque » qu'on associe à un renversement du kitsch. C'est pourquoi il est essentiel de définir cette notion de kitsch avant d'analyser les œuvres au prochain chapitre.

³²²Edmund BURKE, *op. cit.*, 1757, (1803), p. 153.

³²³*Ibid.*, p. 154.

« Qu'est-ce que le kitsch ? » (1971) Dans cet article, Abraham Moles se penche sur la question et propose d'y répondre. Il explique que le terme « kitsch » (tiré de l'allemand *Kitschen*) apparaît en 1860 à Munich et il peut signifier « objet bâclé », autrement dit de la camelote³²⁴. Il indique alors que « le kitsch désigne une catégorie d'objets si courants eux-mêmes qu'on peut parler d'un phénomène kitsch. C'est, au premier abord, un phénomène qui caractérise la civilisation de masse »³²⁵. Une diversité d'objets pourrait correspondre à ce phénomène. En général, le kitsch peut se caractériser par les objets décoratifs, inanimés, banals, artificiels, préfabriqués et reproductibles³²⁶. Et plus précisément, Abraham Moles lui associe quatre propriétés courantes : 1. Les courbes qui régissent les contours des formes sont arrondies, cumulant les lignes sinueuses dans un ordre complexe ; 2. Les surfaces sont ininterrompues, remplies et riches, dans le principe d'ornementation à outrance ; 3. Les objets privilégient des coloris saturés en combinant les couleurs pures ou complémentaires ; 4. Les matériaux se présentent rarement pour ce qu'ils sont, empruntant la technique du faux fini ou alors utilisés pour leur caractère purement artificiel (le plastique, le métal ou le verre)³²⁷. Abraham Moles souligne aussi que « dans le kitsch, il y a l'idée d'entassement dans la décoration : l'ornement est une règle impérative du jeu créateur »³²⁸. À partir de ces différentes propriétés, il indique ceci :

« 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, et dans un certain moment où cette bourgeoisie impose ses normes à une production artistique ».³²⁹

³²⁴ Abraham MOLES, « Qu'est-ce que le kitsch ? » dans *Communication et langages*, n°9, 1971, p. 75.

³²⁵ *Ibid.*, p. 74.

³²⁶ *Ibid.*, p. 79.

³²⁷ *Ibid.*, p. 79.

³²⁸ *Ibid.*, p. 81.

³²⁹ *Ibid.*, p. 75.

Plus qu'une catégorie d'objets, le kitsch témoigne d'une relation particulière avec ces objets, révélatrice d'une mentalité, d'un état d'esprit³³⁰. Le kitsch est caractéristique d'« une civilisation consommatrice qui produit pour consommer et crée pour produire dans un cycle où la notion fondamentale est celle d'*accélération* »³³¹. Dans cette civilisation consommatrice, l'humain cherche à donner sens à son existence par la consommation des objets, lui donnant l'impression d'atteindre à des plaisirs immédiats, aux jouissances de la consommation et à une forme d'épanouissement³³². Et comme Abraham Moles précise davantage :

« L'attitude kitsch, sera l'un de ces modes de relation avec le cadre de la vie matérielle (par appropriation, fétichisme, insertion, esthétisme, accélération consommatrice ou aliénation possessive des objets), caractéristique d'une société émergée au cours du XIX^e siècle sous le nom de civilisation bourgeoise »³³³.

Dans la civilisation bourgeoise, l'activité consommatrice et la culture tendent à se confondre³³⁴. Autrement dit, la culture devient une activité de consommation. Pour Abraham Moles, dans le kitsch « le message est matérialisé est consommable : il est objet de consommation de messages à travers le système concret des moyens de consommation, et réciproquement, l'objet est porteur de culture »³³⁵. Il rappelle d'ailleurs que : « la culture était essentiellement ce qu'il y a dans les bibliothèques, dans les musées et dans les codes. Désormais, elle comporte tout un inventaire d'objets et de services qui portent la marque de la société, sont des produits de l'humain et dans lesquels il se réfléchit »³³⁶. On peut le dire, « le kitsch est une injure artistique » comme l'écrit Abraham Moles³³⁷. C'est le plus évident qualificatif du mauvais goût. Pourtant,

³³⁰ Abraham MOLES, *op. cit.*, 1971, p. 75.

³³¹ *Ibid.*, p. 78.

³³² *Ibid.*, p. 82.

³³³ *Ibid.*, p. 79.

³³⁴ *Ibid.*, p. 82.

³³⁵ *Ibid.*, p. 82.

³³⁶ *Ibid.*, p. 77.

³³⁷ *Ibid.*, p. 86.

même si cela peut sembler paradoxal, il n'est pas forcément incompatible avec la notion d'authenticité³³⁸. Puisque les objets kitsch sont conçus par les humains et destinés à leurs usages, on peut en fait y retrouver, justement par leur proximité, des traces d'authenticité. Il y aurait, selon Abraham Moles, une universalité à ce phénomène et « c'est peut-être en ce domaine que le kitsch a trouvé son authenticité »³³⁹. S'il ne s'agit pas nécessairement d'une beauté transcendante, il suffit d'y inscrire la marque d'une présence, d'une individualité, peut-être même d'une intimité. Du moins, on peut produire de l'authentique à partir d'inauthentique³⁴⁰. Sur ce point, Abraham Moles pourrait bien soulever un élément de réponse pour analyser le corpus à l'étude. Car il semble que les artistes revisitent le paysage romantique et cherchent à produire du sublime à partir d'objets artificiels. Il se pourrait que Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd cherchent à produire de l'authenticité à partir d'inauthentique en ayant recours à la subversion. Penser les résurgences du paysage romantique comme subversion du kitsch est le point de départ des analyses qui suivront.

On rappelle que Pierre Wat définit le romantisme dans un rapport à la subversion. La stratégie qu'il développe, même s'il le fait à l'égard de la peinture, pourrait avoir une résonance particulière avec les œuvres des artistes à l'étude. Il est vrai que leurs pratiques ne répondent plus à la normativité du néo-classicisme qui marque les arts en Europe, entre 1760 et 1820, comme l'envisage Pierre Wat dans son analyse. De la même manière qu'il serait difficile de vouloir circonscrire l'existence d'une norme contemporaine. À défaut de pouvoir proprement parler de norme, on considère de substituer le terme à celui de « style » esthétique. On souhaite surtout utiliser la stratégie de subversion comme outils conceptuel pour développer l'analyse, c'est à dire reprendre la logique de la subversion, mais en l'adaptant aux œuvres à l'étude.

³³⁸ Abraham MOLES, *op. cit.*, 1971, p. 85.

³³⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 75.

Au premier chapitre, on a vu que la subversion romantique se construit sur une complexité, bornée entre deux refus : le refus de la normativité et le refus de table rase. Chez Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd, le refus de la normativité pourrait se traduire par un refus de l'esthétique kitsch (symptomatique d'une critique plus profonde). En abordant le texte d'Abraham Moles, on a vu que le kitsch est plus qu'une simple catégorie d'objets artificiels, il est un phénomène de la civilisation bourgeoise et la culture de masse. La relation avec les objets de consommation que cette culture produit, consomme et rejette, est révélatrice d'un état d'esprit consumériste, où la notion d'accélération en est au fondement. Mais en récupérant le kitsch, les artistes sembleraient surtout produire son renversement pour lui conférer un caractère archaïque. Subvertir signifierait ici de s'inscrire d'abord dans cette esthétique, en reprenant les codes qui la constitue, mais pour mieux la détourner de son artificialité en la transformant de l'intérieur. On a pu voir avec Abraham Moles que le kitsch privilégie l'accumulation à outrance des objets, par fétichisme, insertion, esthétisme, accélération ou aliénation, en exploitant des coloris saturés dans le principe du jeu créateur. En reprenant d'abord ces codes, les artistes chercheraient ensuite à détourner cette esthétique en libérant leurs subjectivités, leurs imaginations et leurs sensibilités, considérant que chercher à subvertir le kitsch, c'est chercher à subvertir une mentalité bourgeoise, un phénomène de la culture de masse. Un tel rapport à la subversion permettrait d'indiquer un détournement poétique dans les œuvres à l'étude pour produire une sorte de kitsch-archaïque. Et Pierre Wat précise qu'il n'y a pas la volonté de détruire pour détruire dans la subversion. On cherchera alors à expliquer cette transformation en analysant le mimétisme et les ruines chez Jon Rafman, l'assimilation au paysage musical chez CocoRosie et les constructions mythologiques, aussi par l'alchimie de l'inauthentique chez David Altmejd. La transformation qui s'opère de l'intérieur témoignerait en même temps d'un refus de la table rase. Comme on l'a vu au premier chapitre avec Pierre Wat, un tel refus se fait au profit d'une « entreprise de *réévaluation* » de la culture. Chez ces artistes contemporain.es, on pourra voir que la subversion du kitsch passe également par une réévaluation de la culture par une

tendance manifeste à l'historicisme, invitant à redécouvrir des traditions ancestrales en peinture chez Jon Rafman, en musique chez CocoRosie, en sculpture chez David Altmejd, de manière à reconfigurer une histoire de l'art vers un nouveau romantisme.

En établissant ce rapprochement entre l'exploration du paysage comme subversion du kitsch et l'art de la *Landschafterey*, l'analyse au troisième chapitre cherchera à montrer que les oeuvres des artistes réactualisent cet art par résurgences, sous formes de traces, de restes, de ruines ou même de rémanences d'archaïsmes. Le paysage romantique privilégie un travail particulier du symbole, de la poésie, de l'épique et les trois visées de l'art (l'opacification, le sentiment et la transcendance). On cherchera à montrer qu'en jouant constamment sur les procédés du fragment et le travail sur l'hybridation, en raison des mélanges esthétiques, des combinaisons d'hétérogènes, des assemblages de segments et aussi en raison des croisements avec l'anthropocène, le féminisme et le posthumain, les artistes parviendraient à redéfinir les possibilités de cet art. Le travail sur la temporalité et la représentation de la catastrophe naturelle chez Jon Rafman, les phénomènes météorologiques du *beat-box*, le chant lyrique et les bruits des animaux chez CocoRosie, puis le traitement de la lumière par les jeux de miroirs et autres éléments réfléchissants dans l'environnement de David Altmejd, constitueront les nouveaux objets d'une opacification. Et comme on l'a vu dans la section sur la poésie du paysage, l'opacification est directement liée à une recherche du sublime. Dans cette mesure, on pourra surtout envisager que ces contemporain.es reprennent des éléments, reproduisent des expériences et des affects qui sont comparables aux effets engendrés par cet art, mais bien au profit de réactualisations. C'est aussi dans cette perspective que l'on suggèrera, à la suite de Pierre Wat, la subversion romantique comme tendance renouvelée à l'autocritique. On a pu voir au premier chapitre, avec Michaël Löwy et Robert Sayre, que le romantisme peut être compris de la sorte. La subversion du kitsch chez ces artistes contemporain.es pourrait s'avérer être l'expression d'une autocritique, comme une forme de résilience au capitalisme par les moyens de l'art. La suite de l'analyse propose d'entreprendre cette réflexion avec le corpus à l'étude.

CHAPITRE 3

LES RÉSURGENCES

Dans son article « Un romantisme contemporain » (2008), Olivier Schefer revient sur le caractère émancipatoire et le potentiel heuristique du fragment romantique. Comme il l'écrit :

« Je me contente d'indiquer ici qu'une des grandes opérations du romantisme reste le travail sur l'hybridation et la combinatoire de formes disparates (données théoriques, faits empiriques et éléments issus du hasard). [...] Je crois réellement que les réflexions romantiques, concernant le fragment et les mélanges esthétiques sont actives aujourd'hui, c'est-à-dire reprises et déplacées »³⁴¹.

La référence à cette citation dès le début du chapitre permet de positionner la réflexion des résurgences du romantisme dans la logique du fragment et de l'hybridation qui lui est propre. Elle sert de point de repère pour comprendre le phénomène de réactualisation inhérent à celles-ci.

3.1 Jon Rafman et les ruines du kitsch

La série *You Are Standing in an Open Field* de Jon Rafman (entamée en 2015) rassemble une trentaine de tableaux-photographiques, frappants par leurs grands formats. Sous le motif des ruines, ces tableaux-photographies mettent en scène des claviers d'ordinateurs souillés avec d'autres résidus devant des peintures de paysages sublimes. Comme le fait remarquer l'historienne de l'art Marie Fraser lors d'une communication « L'archive-monstre ou la nature irrémédiablement entropique de la culture numérique » (2018), au cours de cette série, Jon Rafman retrace une histoire de cette tradition picturale en passant par les ruines antiques de la Renaissance tardive

³⁴¹Olivier SCHEFER, *op. cit.*, 2008, p. 3.

(*Grand Tour*), par les tempêtes en mer du romantisme (*Squall, Shipwreck*), jusqu'aux cascades de la Hudson River School (*Waterfall, Valley*) pour explorer à nouveau ces grands espaces³⁴². Dans le cadre de l'analyse, l'œuvre *Iceberg* attire une attention toute particulière, reprenant *La mer de glace* (1824) (fig. 1) de Caspar David Friedrich.

C'est bien dans une logique du *remake* que Jon Rafman initie avec cette série une réflexion sur les résurgences du romantisme. Pour le préciser, comme l'explique l'historien de l'art Jan Speckenbach dans son texte « On the remake. A Cinematic Phenomenon » (2001), le *remake* est un procédé qui consiste à refaire une œuvre originale en jouant sur la dissemblance. Plus précisément, il oscille entre le même et la différence, « the remake need not to be inventive, but must be dissimilar »³⁴³. Jan Speckenbach précise aussi que cette reprise met l'accent sur la manière dont l'artiste s'approprie un sujet et son contexte pour en proposer une nouvelle interprétation. Il l'écrit ainsi :

« The appropriation of first order claiming an object by copying it to be a new artwork as an act of second appropriation, is not manipulating the material, but the context. Redoing an art object in a different historical situation means to un-historise it. The anachronistic performance of a manual process replacing the object by the act »³⁴⁴.

On comprend dès lors qu'en manipulant un contexte par la répétition anachronique de l'objet, le *remake* permet de produire un nouveau sens sur l'œuvre d'origine. Le déplacement de contexte produit par la reprise permet alors d'en renouveler la pertinence. En prenant compte de cette manipulation, il semble nécessaire de revenir

³⁴²Marie FRASER, « L'archive-monstre ou la nature irrémédiablement entropique de la culture numérique », Archéologie du numérique, dans *Mind the Gap / Attention à la marche*, The Electronic Literature Organisation, Université du Québec à Montréal, 13 et 17 août 2018, p. 1.

³⁴³Jan SPECKENBACH, « On the Remake. A Cinematic Phenomenon. Part One. Money, Copy, Quotation, Motive, Genre », dans *Cinema in the Digital Age*, 2001, [En ligne] <http://keyframe.org/txt/remake1>, consulté le 01 janvier 2019, p. 2.

³⁴⁴*Ibid.*, p. 6.

près de l'œuvre source pour mieux comprendre le nouveau sens généré par *Iceberg*. En fait, comme le souligne Pierre Wat dans son article, *La mer de glace* de Caspar David Friedrich renvoie au terme allemand « *Erdlebenbildkunst* : un art de la représentation de la vie de la terre. Une peinture d'histoire naturelle proche de la *Landschafterey* de Philipp Otto Runge »³⁴⁵.

Pour donner une meilleure idée de l'œuvre en question, *La mer de glace* représente un paysage d'hiver dans lequel s'est englouti un navire et les débris de son naufrage. Des blocs de glaces couverts de neige sont fracturés en d'innombrables morceaux, puis disposés au devant de la composition, de telle manière à bloquer l'accès sur l'horizon de ce territoire accidenté. Les glaces brisées sont rabattues dans une frontalité qui oriente une verticalité à la composition, positionnant le regard dans une légère contreplongée. Dans cette ascension, les glaces s'accumulent et se juxtaposent les unes sur les autres pour engendrer une forme triangulaire qui, par le sommet de sa pointe, indexe vers une source lumineuse. Cette source lumineuse apparaît comme une lueur céleste dans l'immensité du ciel et pourrait, par sa concentration, agir comme facteur d'opacification. Produisant un certain éblouissement de la vue, cette lumière s'intensifierait d'autant que son apparition ouvre l'espace vers un au-delà, vers un irreprésentable, pour s'approcher « au plus près » du divin. Cette concentration de la lumière est aussi soutenue par le traitement du *sfumato* au lointain, en arrière-plan, qui tend à estomper la ligne d'horizon pour donner lieu à une certaine confusion des repères visuels et ainsi mieux concentrer la vue sur la source lumineuse. Par cette confusion des repères, le peintre chercherait à faire converger, dans un même registre, la sphère céleste et la sphère terrestre, à faire cohabiter le transcendant et l'immanent pour produire du sublime.

³⁴⁵Pierre WAT, *op. cit.*, 2015, p. 14.

En regard de cette peinture, Pierre Wat propose une analyse sous le principe du «réensauvagement du paysage par la ruine »³⁴⁶. Même s'il souligne que son tableau «n'est pas à proprement parler des ruines, mais en élargit bien la définition à de nouveaux objets. Cette naturalisation est liée au développement d'une modalité singulière du tragique, et avec elle une pensée particulière de la temporalité »³⁴⁷. Dans *La mer de glace*, le paysage (au sens rapporté à la *Landschafterey*) engloutit l'histoire (puisque le naufrage est un des grands sujets de la peinture d'histoire). Par conséquent, le naufrage n'occupe plus le centre de la composition, mais il est déporté à la périphérie. Le paysage, dans toute sa force agissante, reprend ses droits sur l'histoire qui vient s'enfouir dans les blocs de glaces de l'avant-plan et de l'arrière-plan. Et les échos plastiques des ruines « sont autant d'effets de masquage de l'histoire »³⁴⁸ qu'il parviennent à intercepter les effets de la lumière au devant de la surface. Ainsi, la peinture devrait laisser transparaître une expérience du divin par la poésie du paysage en jouant sur l'intensification des facteurs d'opacification tout en révélant le caractère mystérieux de cette nature épique. Par cette lecture, Pierre Wat porte attention sur un aspect inédit du tableau qui ouvre la suite de l'analyse :

« Ce qui est extrêmement frappant, c'est qu'on a là une œuvre qui appelle littéralement un nouveau regard, à savoir un regard d'archéologue : c'est une lecture en strates qui se propose à nous. Le bateau, caché entre deux couches de terrain, est un élément de l'histoire du paysage, non pas l'évènement qui a lieu, mais une chose qui a eu lieu, incorporée dans l'histoire du paysage, dans son passé. L'hybridation générique est totale»³⁴⁹.

Il ajoute à la page suivante, sur le traitement particulier de la temporalité :

³⁴⁶Pierre WAT, *op. cit.*, 2015, p. 14.

³⁴⁷*Ibid.*, p. 14.

³⁴⁸*Ibid.*, p. 14.

³⁴⁹*Ibid.*, p. 14.

« Le tragique tel que le conçoit Caspar David Friedrich n'a pas besoin, pour s'exprimer en peinture, d'avoir recours à la représentation d'évènements. C'est d'un tragique naturel dont il est question, un tragique de l'élémentaire. Est tragique tout paysage qui nous fait sentir, derrière la nature la plus simple, la moins pittoresque, le dieu caché. L'absence d'évènement est le signe de l'évènement absolu »³⁵⁰.

Concernant la première partie de cette remarque, Marie Fraser observe aussi une résurgence du romantisme chez Jon Rafman et précise justement : « c'est à la manière d'un archéologue qu'il en explore la culture, les mondes et les communautés virtuelles. Mais la pelle traditionnelle de l'archéologue a été remplacée par le clavier d'ordinateur »³⁵¹. C'est-à-dire que ce nouveau regard, frappant pour Pierre Wat dans la peinture de Caspar David Friedrich, l'est autant pour Marie Fraser dans l'œuvre de Jon Rafman, mais déplacé cette fois-ci vers une archéologie du numérique. Ce parallèle permettrait d'établir un premier lien à cette figure renouvelée de l'explorateur romantique. Surtout qu'en abordant le concept du romantisme au premier chapitre, Michaël Löwy et Robert Sayre expliquent que le retour à l'historicisme (le besoin de redécouvrir les traditions ancestrales de l'histoire) est l'une des attitudes liées à l'autocritique. Le regard d'archéologue qui se révèle chez Jon Rafman, à la recherche des vestiges du passé, pourrait bien s'inscrire dans cette idée d'un retour à l'historicisme. Marie Fraser poursuit le renforcement du lien en soulignant que : « l'expression *You are Standing in an Open Field* comporte une autre référence aussi significative : elle peut évoquer la figure nostalgique de l'explorateur romantique se tenant devant un paysage sublime, face à un ailleurs »³⁵². Dans ce cas, elle signifie que l'explorateur romantique pourrait se réactualiser dans celle de l'utilisateur devant l'écran d'ordinateur, absorbé dans l'immensité du champ qui s'ouvre devant lui³⁵³, cherchant

³⁵⁰Pierre WAT, *op. cit.*, 2015, p. 15.

³⁵¹Marie FRASER, *op. cit.*, 2018, p. 1.

³⁵²*Ibid*, p. 1.

³⁵³*Ibid*, p. 2.

manifestement à entrer en contact avec un espace totalisant, à l'image d'une nature à réexplorer. De la même manière qu'elle précise :

« La résurgence du passé et plusieurs thèmes de l'esthétique romantique sont notoires dans les univers virtuels et les jeux vidéo chez Jon Rafman : la recherche d'un ailleurs, l'exploration de mondes inconnus, la quête du sublime, la figure du héros, la personnification de soi et la nostalgie du passé »³⁵⁴.

C'est d'ailleurs ce que l'artiste affirme en entrevue avec Stephen Froese dans la revue *Pin-Up* (2013) :

« I have an interest in finding the past in the present and following the legacy of the romantic tradition today and seeing how in video games or on the Internet a lot of these traditions live on. It relates to my interest in virtual exploration as connected to the figure of the romantic explorer »³⁵⁵.

Ces différentes considérations permettent déjà de penser plusieurs thèmes du romantisme dans l'œuvre de l'artiste. D'autant plus qu'on a pu voir au premier chapitre que les thèmes de la nature, l'invitation au voyage, l'exploration de territoires inconnus et la quête du sublime sont des symptômes de l'autocritique, appelant à un retour aux sources. Avec *Iceberg*, cette tendance à l'autocritique demanderait à être réévaluer chez Jon Rafman tout en considérant la répétition anachronique. Car en remanipulant la logique interne du tableau, l'artiste réactualise le paysage romantique en regard de sa propre contemporanéité. On rappelle que l'art de la *Landschafterey* définit trois visées : l'opacification du paysage comme expérience du divin, l'importance du sentiment éprouvé pour ressentir la cohésion de la nature et l'effet transcendant de l'art en traduisant les sensations les plus hautes. Ces trois visées sont en fait renouvelées par le *remake* qui les déplacent sur de nouveaux objets. Bien que Jon Rafman conserve le

³⁵⁴ Marie FRASER, *op. cit.*, 2018, p. 1.

³⁵⁵ Jon RAFMAN, « The Best of Both Worlds with a Modern Internet Explorer », en entrevue avec Stephen Froese, dans *Pin-Up*, Issue 15, automne-hiver, 2013/14, p. 87.

regard d'archéologue en offrant une lecture en strates, où se multiplie les couches de médiations, les procédés du fragment et le travail sur l'hybridation produisent des mélanges esthétiques qui modifient le sens d'origine. La suite de l'analyse cherchera à montrer le nouveau sens produit de la *Landschafterey*, de manière à réfléchir la notion de divin plutôt comme théâtralité (avec l'esthétique kitsch) et d'envisager le sentiment éprouvé dorénavant dans l'expressivité de la composition. Néanmoins, on persiste à croire que Jon Rafman semble vouloir rechercher le sublime que peut produire une nature comme *La mer de glace*, au sens où l'artiste chercherait des affects comparables à l'expérience du paysage tout en procédant à sa réactualisation.

Il faut souligner que le transfert intermédial, c'est-à-dire ce passage de la peinture à la photographie, implique dès le départ une remédiation. Cette intermédialité est importante ici pour comprendre la résurgence qui est en jeu dans le *remake*. Différents auteurs se sont penchés sur les enjeux de la remédiation, mais on peut citer le texte « The Double Logic of Remediation » (2000) des historiens de la culture numérique Jay David Bolter et Richard Grusin. Dans ce texte fondateur, les auteurs proposent une compréhension des nouveaux médias par la double logique de la remédiation qui consiste en l'« immédiate transparence » et l'« hypermédiation »³⁵⁶. Dans ce processus, ils expliquent : « what is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older medias refashion themselves to answer the challenges of new media »³⁵⁷. Plus concrètement, ce processus impliquerait que le transfert intermédial produit par le *remake* de Jon Rafman renouvelle la condition de visibilité de l'œuvre. Autant par son « immédiate transparence », l'image photographique donne l'impression que le médium, par la proximité du champ ouvert, pourrait disparaître et positionner le regardant en seule présence du sujet représenté. Autant dans son « hypermédiation », le paysage est reconfiguré de l'intérieur alors que

³⁵⁶ Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, « The Double Logic of Remediation » dans *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p. 6.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

le clavier et de la souris (rappelant le dispositif utilisé par l'explorateur) sont intégrés à même la représentation. Jon Rafman reconfigure la peinture de Caspar David Friedrich pour répondre aux nouveaux défis du *remake* et, par conséquent, du contexte qu'il remanipule.

Il est vrai que plusieurs modifications sont effectuées par *Iceberg* (fig. 2). Avec autant d'évidence, de nombreux éléments s'accumulent et s'écroulent au devant de la composition. Des canettes et des bouteilles de bières, des gobelets en plastique, un pot en verre, ainsi que le clavier d'ordinateur et la souris, souillés d'une substance jaunâtre, s'effondrent en avant-plan. Ces objets de consommation sont autant de signes de la contemporanéité. Ils viennent s'intégrer aux ruines de *La mer de glace* en reprenant ce motif par mimétisme. Ainsi, le principe du réensauvagement du paysage, tel qu'abordé par Pierre Wat, peut éclairer la raison pour laquelle l'artiste décide de produire des ruines avec ces objets. On peut y déceler l'idée utopique qu'en s'écroulant, leur structure pourrait redevenir des fragments incorporés à un tout organique³⁵⁸ de manière à faire resurgir la véritable nature du paysage à travers son réensauvagement. Du moins, l'hybridation générique est évidente. Partant des ruines de *La mer de glace*, les objets de consommation dans l'*Iceberg* sont eux-mêmes devenus ruines, de manière à détourner ce kitsch pour lui donner un caractère archaïque. Tout aussi significatif, le nouveau traitement des facteurs d'opacification est remarquable (fig. 2.1). L'application expressionniste d'une résine à la surface de l'écran produit une sorte de brume pour prendre la relève du *sfumato* et vient brouiller un peu plus le regard en suggérant une confusion des repères visuels. D'autant que les matériaux qui caractérisent les objets de consommation (l'aluminium, le plastique et le verre) interceptent les effets de la lumière et projettent sa force réfléchissante pour provoquer un certain éblouissement de la vue. Ces objets parviennent étrangement à agir comme facteur d'opacification. On est alors porté à regarder plus précisément le travail de la

³⁵⁸Pierre WAT, *op. cit.*, 2015, p. 12.

lumière. On constate que le nouveau cadrage du *remake* vient exclure de la représentation la lumière divine qui apparaissait dans le ciel. Dorénavant, l'éclairage est artificiel. Mais Jon Rafman n'en conserve pas moins l'effet sublime. Même si ce n'est plus un divin au sens naturel, Jon Rafman retravaille différemment cette temporalité du tragique. Pierre Wat explique cette temporalité par laquelle le paysage le plus simple devient épique en y révélant le « dieu » caché. En excluant la source lumineuse de la représentation, qui éclaire pourtant l'espace, l'artiste indique au regardant cet irreprésentable inhérent à la représentation. Le « qu'arrive-t-il ? » se fait sentir comme point d'interrogation, comme une sorte de suspension dans l'instant. Certainement parce que l'indétermination que fait éprouver le caractère informe de cette lumière suggère une illimitation de sa forme. L'absence de source lumineuse manifeste paradoxalement son omniprésence sur le paysage. L'évènement produit, même s'il a une pointe d'ironie, a quelque chose de grand et surprenant. D'une certaine manière, Jon Rafman semble avoir compris ce tragique pour le pousser à l'extrême, jusqu'au point où cette nature sublime se voit dépouillée de son sens naturel. Par ce travail sur la temporalité, l'artiste donne à la représentation, empreinte de kitsch, une théâtralité qui prend le pas sur le « divin ». Par conséquent, c'est cette théâtralité, par son intensité, qui fait éprouver l'étonnement alors que l'évènement qui surgit est tout aussi mystérieux, hors du commun et épique dans son opacification. Il y a une forme de « romantisation » du kitsch. On se rappelle cette expression utilisée par Novalis dans son *Fragment* de 1798, abordé dans la section sur la poésie du paysage : « lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un sens mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je romantise »³⁵⁹. Novalis envisage alors le romantisme comme art de romantiser le monde, cherchant à lui révéler un sens originel en privilégiant la poésie. Par cette romantisation, en dépit de l'artificialité qui s'en dégage, Jon Rafman donne au kitsch un caractère mystérieux et semble en fait vouloir proposer une même expérience du sublime. Élargissant d'autant plus la

³⁵⁹Pierre WAT, *op. cit.*, 2013, p. 281.

représentation au grand format (150 x 200 cm.) (fig. 2.2), l'artiste intensifie l'effet de choc que peut produire *La mer de glace* dans toute sa grandeur. À cet effet, Marie Fraser précise aussi dans sa communication que Jon Rafman cherche à réorganiser « les éléments pour faire surgir la singularité, l'unicité, la surprise de l'évènement. L'expression *You Are Standing in an Open Field* ne comporte-t-elle pas justement cette référence romantique ? »³⁶⁰. On croit aussi que Jon Rafman souhaiterait faire éprouver un sublime romantique, à l'instar de la théorie d'Edmund Burke. L'artiste retravaille plusieurs sources en revisitant la catastrophe naturelle et l'opacification du kitsch. Cette dysphorie de la représentation produit une sorte de « délice », comme le qualifie Edmund Burke pour parler de ce sentiment de terreur teinté d'exaltation. On peut même souligner que ce délice serait soutenu par l'ambivalence des plaisirs contradictoires, entre beauté et laideur. Elles produisent respectivement un plaisir et un déplaisir autant par la grandeur de l'horizon que son opacification artificielle. En indiquant également la notion d'indéterminé, par l'illimitation de la lumière étincelante, cette intensification du sentiment devant l'immensité et son irréprésentable s'ouvre au regard, un peu plus ébloui par l'éclat de la lumière. On peut aussi souligner le travail sur les mélanges surprenants (notables par l'accumulation des objets très diversifiés et éclectiques). Ces mélanges contribuent à l'effet de surprise. En même temps, comme le précise Edmund Burke, la distance instaurée entre le chaos représenté par l'objet d'art et soi, maintenu dans une position de pure contemplation, permet d'éprouver pleinement le sublime et d'appréhender le terrifiant qui l'accompagne sans être réellement violenté par la catastrophe. C'est en ce sens qu'on pense que Jon Rafman, particulièrement dans *Iceberg*, rechercherait une forme de transcendance à travers cette exploration du paysage comme subversion du kitsch.

Au cours de l'analyse formelle, on retrouve le kitsch à plusieurs endroits. Cette esthétique se révèle à travers les objets de consommations et leurs matériaux industriels

³⁶⁰Marie FRASER, *op. cit.*, 2018, p. 4.

comme le plastique, le verre et l'aluminium. On a pu aussi l'observer avec l'opacification produite par l'éclairage artificiel et le liquide appliqué sur la surface de l'écran. On rappelle qu'un auteur comme Abraham Moles définit le kitsch en tant que catégorie d'objets révélatrice d'une mentalité bourgeoise et consumériste. En récupérant ce kitsch, mais pour produire une opacification, l'artiste donne l'impression de vouloir renverser cette esthétique. En abordant la stratégie de Pierre Wat, on a pu voir que la subversion romantique fonctionne essentiellement par reprise et détournement. On peut alors comprendre que Jon Rafman reprend le kitsch pour le détourner vers une facture archaïque et recherche un réensauvagement du paysage. Plus précisément, en mettant en ruine les objets de consommation qui s'écroulent dans les blocs de glaces, puis en créant une opacification en avant-plan par l'éclairage et le liquide répandu sur la surface, l'artiste produit ce renversement autoréflexif du kitsch en partant du paysage qu'il remanipule. Libérant son imagination et son expressivité, Jon Rafman parvient à réorganiser ces artifices par un travail sur le fragment, l'hybridation et l'opacification en incorporant les éléments dans l'unité de composition. À cet effet, on aimerait simplement évoquer une autre œuvre intitulée *Fire* qui réexplore aussi ce détournement du kitsch, presque en décomposition, alors que l'artiste rejoue une iconographie de la *vanitas* à même le *Landscape with Ruins* (1848) du peintre Lluís Rigalt. Cette transformation du kitsch vers l'archaïque correspondrait aussi à la logique interne du corpus que l'on associe aux résurgences du paysage romantique.

On peut même repositionner cette idée plus largement dans la production de l'artiste qui insiste sur un imaginaire postinternet, voire de « fin du monde ». L'esthétique des ruines et la catastrophe naturelle dans *Iceberg* en rendent compte. C'est dans cette optique qu'on aimerait envisager, avec sa série *You Are Standing in an Open Field*, une rencontre anachronique entre le romantisme et l'anthropocène. Se définissant comme l'ère géologique attribuée à l'humanité, l'anthropocène désignerait cette ère où l'activité humaine aurait engendré un impact sans précédent sur l'écosystème terrestre,

amorçant encore un peu plus sa potentielle disparition. La répétition anachronique produite entre la peinture romantique et l'anthropocène résonne dans cette série. En offrant la possibilité de redécouvrir de grands espaces naturels, les paysages sublimes révèlent certainement un sentiment nostalgique à l'égard d'une contemporanéité qui est confrontée (en dépit des problématiques que soulèvent en même temps l'anthropocène) à un enjeu écologique de taille, obligeant à repenser le lien entre l'humain et son environnement naturel. Sans prétendre être spécialiste de cette question, il semble pourtant avoir un lien à créer entre ces deux temporalités. En lisant l'article « Anthropocène fatigue : la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky » (2019) de Bénédicte Ramade, on comprend que l'anthropocène soulève plusieurs problèmes, dans la mesure où les scientifiques ne s'accordent pas sur cette question (non plus sur la pertinence du mot, sur la chronologie de cette ère géologique, ni même sur la place exacte de l'activité humaine dans ce phénomène global). Il n'en demeure pas moins, comme le souligne l'historienne de l'art, que l'humanité est aujourd'hui confrontée à un réel enjeu écologique :

« Alors même que les stratigraphes discutent toujours des contours de cette ère géologique attribuée à l'humanité, qu'ils discutent toujours âprement la pertinence du mot anthropocène contre celle du capitalocène ou plantationocène [...] l'anthropocène ne va pas de soi. Depuis la diffusion du terme dans les pages de la revue *Nature* en 2002, le point de consensus des scientifiques n'a pas été atteint. Se discute toujours la chronologie de notre époque tandis que s'affinent les marqueurs qui viennent entériner l'humain comme agent géologique et atmosphérique mis en cause dans l'affaire. Si la présence humaine sur terre n'a jamais été neutre, conséquence inhérente à tout agent biologique, il s'agit bien de la première fois qu'il s'arroge la puissance d'une météorite, capable de modifier climat et structure terrestre d'un même élan. On peut présumer que l'humanité l'a fait non intentionnellement, dans un premier temps du moins, car elle agit de plus en plus comme un adolescent irresponsable, comptant sur Terre-mère pour absorber les dégâts. La terre est résiliente, mais à ce point, force est de constater qu'elle ne peut plus compenser toutes nos erreurs »³⁶¹.

³⁶¹ Bénédicte RAMADE, « Anthropocène fatigue : la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynski », dans *Ciel variable*, n°112, été 2019, p. 61.

Toutefois, Bénédicte Ramade appelle quand même à la vigilance devant certains «ressorts visuels» du label anthropocène qui desserviraient la cause depuis les années 1970³⁶². Par exemple, elle dénonce notamment chez l'artiste Edward Burtynski le phénomène de *catastrophe fatigue* (à l'instar du psychologue Per Espen Stoknes dans l'entrevue « À force de voir des catastrophes, on s'habitue » en 2018), produisant un effet de « dissonance cognitive » par une « lassitude de l'effondrement »³⁶³. Elle explique qu'au lieu d'avoir un pouvoir d'agentivité, de produire une conscientisation aux enjeux écologiques pour mieux renouer le lien entre l'humain et la nature, cette stratégie aurait l'effet inverse. C'est-à-dire que cette stratégie provoquerait surtout un désengagement du spectateur dans « une logique d'évitement », fatigué des images catastrophiques de « fin du monde » auxquelles il s'habitue et finit par dénier³⁶⁴.

En cela, on pourrait penser que Jon Rafman perpétue ce cliché de la catastrophe naturelle et alors se questionner sur l'agentivité d'une telle stratégie. On comprend les limites de ce ressort visuel. Mais, en prenant compte la subversion romantique et le principe du réensauvagement du paysage, Jon Rafman semble tout de même proposer une lecture lucide de la catastrophe naturelle en raison de son regard anachronique. La subversion du kitsch, que Jon Rafman semble développer, se déploie à partir de la tradition romantique des ruines et, plus spécifiquement à *La mer de glace*, fait référence à cet « art de la représentation de la vie de la terre ». Dans la peinture romantique, il y a une ambition utopique à explorer les ruines comme réensauvagement du paysage. L'effondrement des objets de consommation, par extension d'une culture capitaliste, comme on l'a vu, participe des résurgences du romantisme. L'artiste se sert des vestiges du paysage romantique pour en réactualiser une lecture à la lumière de l'enjeu écologique actuel. Par le rapprochement de ces contextes a priori éloignés, l'œuvre de

³⁶²Bénédicte RAMADE, *op. cit.*, 2019, p. 62.

³⁶³*Ibid.*, p. 64.

³⁶⁴*Ibid.*, p. 64.

Jon Rafman révèle combien l'histoire est anachronique, que les événements du passé finissent d'une certaine manière par resurgir dans le présent. À l'instar du romantisme, l'impression d'une perte de l'essentiel se fait ressentir à nouveau et l'être humain se retrouve confronté à sa finitude, au sentiment de mélancolie qui l'accompagne. Il y a une portée philosophique dans *Iceberg*. Sous ce regard tragique et dystopique dans la représentation, on pense au contraire que Jon Rafman exprime un désir d'utopie. Dès le titre de la série, il indique que le regardant est positionné devant un champ ouvert, redimensionné au grand format, avec la possibilité de redécouvrir un monde à réexplorer. Alors que la *Landschafterey*, chez les romantiques, est pensée comme « un art nouveau pour un nouveau monde » (le deuxième chapitre a pu l'aborder) Jon Rafman semble réactualiser ce désir en redécouvrant le paysage. Sa démarche aurait, d'une certaine manière, une fonction didactique. Elle réactualiserait la pertinence de réévaluer la culture contemporaine en redécouvrant l'histoire, particulièrement celle du romantisme.

Il est vrai que l'utopie romantique soulève plusieurs questionnements, notamment en raison de la nature spéculative de ses discours et le caractère inachevé de son projet. À ce sujet le premier chapitre du mémoire a pu en rendre compte. Quand bien même ces aspects ont des limites que l'analyse ne peut prétendre résoudre sur toutes ses dimensions, il ne semble pourtant pas excessif de penser que le projet de Jon Rafman révèle à quel point « la promesse d'un monde à redécouvrir pourrait se réinscrire dans l'épaisseur du temps »³⁶⁵, comme le conclut Marie Fraser lors de sa communication. Il semble par conséquent que l'anthropocène (bien qu'il faille continuer à l'interroger et réfléchir à des stratégies plus appropriées) puisse expliquer en partie les résurgences d'une vision romantique. Face à l'enjeu écologique, l'humain peut éprouver un besoin de renouer avec l'environnement naturel. Le regard nostalgique de Jon Rafman offre une lecture tragique de la contemporanéité, mais on croit qu'il est empreint d'utopie,

³⁶⁵Marie FRASER, *op. cit.*, 2018, p. 4.

tel un explorateur romantique à la recherche d'un espace totalisant. Le projet *Open Heart Warrior* (2017) permettrait d'élargir cette analyse en la situant dans le prolongement de son exploration du paysage, mais en utilisant cette fois-ci l'imagerie des jeux vidéo. Parlant de ce projet, Jon Rafman affirme justement vouloir offrir une méditation sur l'identité contemporaine en construisant un récit révélateur de cette sombre contemporanéité qu'inaugure le capitalisme, invitant le spectateur à contempler le sublime de paysages romantiques virtuels. Il souhaiterait réfléchir sur cette radicale et horrifiante transformation de la relation entre la nature et l'humain. Il explique ainsi :

« I used footages that I pulled from video games to tell us sort of abstract narrative about what I imagined to be a character from some dark, not too distant future, who is in some present where the prisoners were forced to participate a sort of virtual reality, but in the same time, the inherent horror of reality keeps on, the trauma of existence keeps on penetrating through those sublime, beautiful, romantic, natural but virtual landscapes. And like a lot of my work, it's a meditation on identity in the current age (or whatever you want to call it) postinternet, digital, late capitalist age and also, I guess, contemplate what it means to live now and how our relationship to nature and time has changed each other »³⁶⁶.

Open Heart Warrior qui s'inscrit dans la foulée de sa série *You Are Standing in an Open Field* permet de renforcer l'idée d'une autocritique chez Jon Rafman. Cette résurgence du paysage romantique n'exprime-t-elle pas, justement, une autocritique de la contemporanéité ? Dans les termes de Michaël Löwy et Robert Sayre, cela signifie que l'artiste exprimerait, à sa manière, une critique contemporaine de la contemporanéité capitaliste en procédant à une autoréflexion. En récupérant le kitsch que la culture de masse produit, consomme et rejette, il souhaiterait le détourner à l'intérieur des ruines du paysage. Alors que le paysage de Caspar David Friedrich figure un renversement de la peinture d'histoire à travers le réensauvagement du

³⁶⁶ Jon RAFMAN, « ARS17 Jon Rafman », entrevue mise en ligne sur YouTube par *Kiasma Nykytaiteen Museo*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=QDTDXwwMZPM>, consulté le 24 juillet 2020, 1 min : 08 sec.

paysage par la ruine, d'une certaine manière Jon Rafman réexplore la subversion romantique, mais la déplace sur le kitsch. Il reste que cet anachronisme donne à voir un regard sur la contemporanéité et son enjeu écologique sous un angle inédit. Un auteur comme Giorgio Agamben considère justement que l'anachronisme est la condition nécessaire pour pénétrer à l'intérieur du contemporain. En procédant au déphasage temporel, le regard anachronique se voit augmenté en lucidité et permet d'être plus en phase avec son temps, justement en le regardant à distance. En passant par le *remake*, on comprend ce que l'artiste cherche à exprimer de sa contemporanéité, qu'elle est éprise à nouveau de romantisme. Jon Rafman se compare d'ailleurs à un explorateur romantique et développe sa démarche dans la lignée de cet héritage qu'il observe dans les jeux vidéo et Internet. Dans cette perspective, son univers est significatif d'un postinternet romantique renouvelé par les moyens de son temps. À la suite de ce rapprochement entre l'anthropocène et le romantisme, on souhaite poursuivre l'analyse avec CocoRosie en traçant un parallèle avec une posthumanité romantique.

3.2 CocoRosie : du paradis perdu au posthumain

En 2010, le groupe CocoRosie, composé principalement des sœurs Bianca et Sierra Casady, réalise leur quatrième album *Grey Oceans* (fig. 3). Sur la pochette du disque, elles apparaissent sous personifications. Elles donnent l'impression d'être venues d'un autre temps, un peu comme des sorcières futuristes introduisant leur imaginaire. Dès le départ, cette représentation évoque la notion d'étrange fantastique avec tout le mystère qui l'accompagne. Puis en écoutant l'album, on comprend que CocoRosie offre une sorte de voyage psychédélique qui rappelle l'esthétique du conte, passant par *Grey Oceans*, *R.I.P Burned Face*, *The Moon Asked the Crow*, *Gallows*, *Lemonade* et *Fairy Paradise*. En faisant la recherche documentaire, l'article « Calling Out the Nameless : CocoRosie's Posthuman Sound World » (2017), du musicologue Jake Johnson à l'Université

d'Oklahoma, a été déterminant pour aborder une résurgence du romantisme chez ces artistes. Et on tient à le souligner, en fonction des lectures qu'on a pu faire, peu d'écrits (avec des analyses approfondies) se sont penchés sur le travail de CocoRosie. Cet article s'est d'autant plus avéré pertinent, parce qu'il situe leur musique dans cette jonction anachronique entre le posthumain et le romantisme en l'envisageant plus exactement comme « extension of a New Romanticism »³⁶⁷. Jake Johnson présente son point de vue en faisant référence au concept de métamodernisme. Bien que l'espace accordé pour l'analyse ne permet pas d'élaborer très longuement ce concept, il semble tout de même nécessaire de l'évoquer, car il est révélateur du tournant romantique dans les esthétiques contemporaines, concept auquel Jake Johnson fait référence aborder le nouveau romantisme de CocoRosie. Le métamodernisme a été particulièrement théorisé en 2010 par les chercheurs néerlandais Robin van den Akker et Thimotheus Vermeulen des universités de Rotterdam et Nijmegen. (On ne cite ici que les principaux théoriciens, mais il y en aurait d'autres)³⁶⁸. On peut mentionner, à ce sujet, leurs articles complémentaires « Notes on Metamodernism » (2010) et « Utopia, Sort of : A Case Study in Metamodernism » (2015) qu'ils ont écrit conjointement. Ces chercheurs abordent cette émergence comme « structure of feeling » liée, en particulier, à un tournant romantique dans les esthétiques contemporaines depuis le début des années 2000³⁶⁹. De nombreux artistes figurent dans leurs analyses. Ils mentionnent les collages de David Thorpe, la peinture de Kaye Donachie, les peintures-photographies de Glenn Rubsamen, les

³⁶⁷Jake JOHNSON, « Calling Out the Nameless : CocoRosie's Posthuman Sound World », dans *Wiley, J. Pop Music*, n° 29, 2017, p. 10.

³⁶⁸Sur leur site internet, les auteurs expliquent : « Notes on Metamodernism was founded in 2009 by Robin VAN DEN AKKER et Thimotheus VERMEULEN. They were later joined by Nadine FESSLER, Hila SCHACHAR, Luke TURNER and Alison GIBBONS. Today, the site features contributions by over 30 writers from across the globe, documenting anything from art to politics, critical theory to television ». [En ligne] <https://www.metamodernism.com/2010/08/09/new-romanticism/>, consulté le 25 juillet 2020.

³⁶⁹Robin VAN DEN AKKER et Thimotheus VERMEULEN, « Notes on Metamodernism », dans *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, 2010, p. 2.

photographies de Gregory Crewdson, l'architecture avec Herzog & De Meuron, les performances musicales de Ragnar Kjartansson et les installations de Paula Doepfner. Pour résumer leur idée simplement, les chercheurs considèrent que la période artistique du postmodernisme aurait transité vers ce qu'ils appellent le métamodernisme³⁷⁰. Cette transition pourrait s'expliquer par la recherche d'un nouveau sens en raison d'un monde confronté :

« For one, financial crises, geopolitical instabilities and climatological uncertainties have necessitated a reform of the economic system (*un nouveau monde, un nouveau capitalisme*), but also the transition from a white collar to a green collar economy. For another, the disintegration center on both a geopolitical level and a national level (due to the polarization of localities, ethnicities, classes and the influence has required a restructuration of the political discourse. Similarly the need for a decentralized production of alternative energy ; a solution to the waste of time, space, and energy caused by (sub)urban sprawls ; and a sustainable future have demanded a transformation of our material landscape. Most significantly perhaps, the cultural industry has responded in kind, [...] for strategies like myth and metaxis, melancholy and hope, and exhibitionsm for engagement [...] CEOs and politicians, architects and artists alike formulating anew a narrative of longing conditioned on a belief : *yes, change we can believe in* (that was long repressed) for a possibility (in *a better future*) [...] »³⁷¹.

En recherche d'un nouveau sens, cette sensibilité métamoderniste se définirait selon eux dans une oscillation complexe entre l'« enthousiasme » du modernisme (caractérisé par le formalisme, la sincérité, le progrès linéaire dans le prolongement des grands récits) et l'« ironie » du postmodernisme (l'humour, la singularité, l'hétérogénéité et la déconstruction des grands récits)³⁷². Pour Robin van den Akker et Thimotheus Vermeulen, cette oscillation peut être comprise dans un rapport de métaxis. C'est-à-dire qu'ils précisent que le terme *meta* : « refers to such notion as « with », « between

³⁷⁰Robin VAN DEN AKKER et Thimotheus VERMEULEN, *op. cit.*, 2010, p. 4.

³⁷¹*Ibid.*, p. 5.

³⁷²*Ibid.*, p. 4.

» and « beyond »³⁷³. En anglais, ils emploient le terme *both-neither* pour expliquer cette relation à la jonction des opposés : « hope and melancholy, naïveté and knowingness, totality and fragmentation, purity and ambiguity »³⁷⁴. Et de manière plus tangible, les chercheurs néerlandais relient cette sensibilité au tournant romantique dans les esthétiques contemporaines avec un engouement pour l'authenticité manifesté par la réémergence de l'utopie³⁷⁵. On renvoie aux exemples cités plus tôt.

C'est donc en faisant référence à ce concept que Jake Johnson analyse l'idée d'un nouveau romantisme chez CocoRosie. Il écrit :

« Scholars working through the concept of *metamodernism* have suggested musical groups like CocoRosie are embracing a New Romanticism that builds from the writings of Schiller and Novalis. For examples, the frequent themes of nature, the loss of childhood and mythological creatures pervade of CocoRosie and other freak-folk artists. The world must be authentic again in a way nature, the child's imagination, and ancient folk music are constructed as being authentic, writes one scholar (Niels van Poecke, 2010)»³⁷⁶.

Soulignant cette recherche d'authenticité, les sœurs Casady affirment lors de l'entrevue « CocoRosie Vogue » (2010) : « we are just really trying to romance ourselves »³⁷⁷. Le mot *romance* fait, encore une fois, écho aux propos de Novalis. On renvoie à sa citation du *Fragment* de 1798, cité au deuxième chapitre. Cherchant à exprimer le sens originel de la nature par la poésie, Novalis considère qu'en romançant le monde l'art pourrait en révéler l'essence même. Jake Johnson fait, lui aussi, ce rapprochement avec le

³⁷³Robin VAN DEN AKKER et Thimotheus VERMEULEN, *op. cit.*, 2010, p. 2.

³⁷⁴*Ibid.*, p. 6.

³⁷⁵Robin VAN DEN AKKER et Thimotheus VERMEULEN, « Utopia, Sort of : A Case Study in Metamodernism », dans *Studia Neophilologica*, n° 87, 2015, p. 58.

³⁷⁶Jake JOHNSON, *op. cit.*, 2017, p. 6.

³⁷⁷COCOROSIE, « CocoRosie Vogue », 2010, mis en ligne sur le compte YouTube Yellaveth, [En ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=OjpLA_lExA0&frags=pl%2Cwn, consulté le 14 juillet 2020, 3 minutes : 13 secondes.

principe de romantisation dans la musique de CocoRosie. Il écrit : « if CocoRosie, to quote Novalis, the world must be romanticized to yield again its original meaning (Novalis, 2007, p. xvi) »³⁷⁸. Ce qui signifie que le sens originel chez CocoRosie est une recherche qui se réactualise avec leur musique et aussi par la construction d'identités mythologiques. À ce sujet, elles précisent dans l'entrevue « Gettin' Cozy with CocoRosie » (2010) :

« We started to fashion ourselves after elemental beings, fairies and gnomes, kind of a posthuman style where gender rules don't apply in the same way necessarily, where facial hair isn't particularly explanatory of one's gender. It's more an adornment or an evidence that we're returning more and more to nature and becoming more part of the landscape »³⁷⁹.

À travers ces constructions mythologiques, les artistes affirment vouloir s'intégrer plus authentiquement au paysage. Cette intégration entre elles et la nature exprime sensiblement une recherche d'archaïsme par l'entremise des personnifications, se romantisant cette fois-ci par assimilation au paysage. Jake Johnson considère même que cette assimilation au paysage : « brings back to mind Hegel's description of the end of humans not as a result of an external cosmic catastrophe, but rather of an internal nature - which humans recede from sight by their own volition and become like other animals »³⁸⁰. En effet, comme le fait remarquer Jake Johnson, l'imagerie qui en ressort a quelque chose de mystique : « the resulting sonic and visual imagery of CocoRosie captures in their music suggests there can be a mystical and natural salvation from human foibles »³⁸¹. Les propos du musicologue permettent déjà d'aborder plusieurs thèmes du romantisme chez les artistes : la nostalgie de la nature, le monde de l'enfance, l'imaginaire fantastique, le retour aux mythologies et l'appel au

³⁷⁸ Jake JOHNSON, *op. cit.*, 2017, p. 6.

³⁷⁹ COCOROSIE, « Gettin' Cozy with CocoRosie », mis en ligne par *The New Gay TV*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=YnhUuYqNzzA&frags=pl%2Cwn>, consulté le 14 juillet 2020, 2 min. 13 sec.

³⁸⁰ Jake JOHNSON, *op. cit.*, 2017, p. 7.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 7.

mysticisme qui sont des symptômes de l'autocritique pour des auteurs comme Michaël Löwy et Robert Sayre. Le désir de retourner aux sources, comme le révèle ces différents symptômes, se manifeste par une tendance à l'anachronisme. Il est vrai que CocoRosie fait côtoyer les formes traditionnelles de la musique acoustique et du chant lyrique à des genres musicaux contemporains, sous-jacents du rap et de l'électro. On retrouve chez ces artistes la volonté de construire une musique authentique dans ce croisement entre la sincérité du folklore ancien et l'éclectisme des technologies modernes. De même qu'en construisant leur mythologie, elles privilégient constamment l'importance de l'imagination créatrice pour donner lieu à des mélanges esthétiques inédits, notoires d'une grande inventivité. Les analyses de Jake Johnson abordent aussi ce recours à l'imagination créatrice en se concentrant sur l'album *Tales of a Grass Widow* (2013). Il cite plusieurs morceaux, mais porte une attention particulière à *Tearz for Animals* et *Child Bride*. En ce qui concerne plus précisément l'album *Grey Oceans*, Sierra Casady joue souvent de la harpe mêlée au chant lyrique et exprime le caractère divin de leur musique (notable dans *Trinity's Crying*, *Smokey Taboo* ou encore *Fairy Paradise*). Puis Bianca Casady fait appel au monde de l'enfance et la naïveté en utilisant fréquemment des jouets musicaux ou même en jouant intuitivement d'autres instruments (comme la flûte dans *R.I.P Burned Face* ou la clarinette dans *Fairy Paradise*). Il faut aussi souligner la contribution d'autres musiciens à ces mélanges inédits, car autant le *beat-boxer* Tez reproduit une forme archaïque de machine à rythmes que le pianiste Gaël Rakotondrabe apporte des sons de synthétiseurs. Dans cette combinaison d'hétérogènes se mélangent des segments de genres musicaux pour les hybrider dans une totalité éclectique, initiant ainsi une musique tout à fait singulière.

Il s'avère que *Fairy Paradise* (2010) est révélateur de leur approche musicale. Avant de l'aborder en détail, on doit quand même rappeler que ce morceau a été produit à plusieurs reprises dans le cadre de concerts, de festivals, de chaînes radiophoniques ou d'autres événements. À travers ses nombreuses occurrences, *Fairy Paradise* est constamment revisité, réadapté, en même temps que les costumes varient. Ces

remaniements témoignent du potentiel transformatif et organique de l'univers musical de CocoRosie. Pour mieux l'approfondir, l'analyse se concentre sur la performance présentée au studio KEXP à Seattle (2010) (fig. 3.1) qui permettra de montrer comment les notions de *Landschafterey* et de sublime sont réactualisées. On pourra voir que le travail sur l'hybridation et les procédés du fragment favorisent un tel renouvellement en retravaillant les notions de divin, d'opacification, de transcendance, mais pour les déplacer sur de nouveaux objets. Les facteurs d'opacification, comme on l'a vu dans le romantisme, sont enclins à produire une expérience du divin. Avec CocoRosie, cette opacification se révélera comme autant d'objets kitsch. Les sons artificiels préenregistrés et les propulsions du *beat-box* pourront produire une accumulation de sons, jusqu'à reproduire l'intensité de phénomènes naturels. Puis, en convoquant l'opéra par le chant lyrique, la notion de divin demandera à être associée à une forme de théâtralité en accordant une importance à l'affect. On verra qu'un tel agencement favorise la construction d'un espace totalisant, susceptible d'intensifier le sentiment éprouvé. On cherchera justement à montrer que l'effet transcendant de l'art est une recherche intrinsèquement liée à l'exploration du sublime en jouant constamment sur les plaisirs contradictoires et les transitions.

Pour donner une meilleure idée de la performance, le morceau s'amorce par le grondement irrité d'un jouet musical, ensuite accompagné de Bianca Casady à la clarinette. Différentes tonalités de percussions sont exécutées par le batteur et les sons du vibraphone sont joués par Gaël Rakotondrabe au clavier. Cette introduction donne suite à une première transition alors que Sierra Casady commence une mélodie à la harpe où se joignent les bruits du *beat-boxer*, évoquant les phénomènes météorologiques du paysage un peu comme le son apaisant d'une brise enveloppante. Suite à cette transition, Bianca Casady reprend les devants avec sa voix discordante pour chanter les premières lignes de sa poésie, soutenue par la mélodie de la harpe. Au fur et à mesure, les percussions s'intensifient de plus en plus et les sons s'accumulent dans un bombardement de sonorités par de brèves intermittences qui se répètent. Dans

ces intervalles, le rythme augmente peu à peu en puissance par une succession de sons lourds et menaçants, suivis de grandes bourrasques, parvenant un peu plus à agir comme facteurs d'opacification. Un bref silence de quelques secondes produit une interruption, que l'on peut qualifier de suspension dans l'instant et annonce une nouvelle transition vers l'opéra. La grandeur et la puissance du chant lyrique, élevé par les arpèges du piano et de la harpe, ouvrent en quelque sorte sur une illimitation de la forme, sur un irréprésentable. Il y a du sublime dans cet instant plein de mystère qui saisit l'auditeur d'une stupeur, l'élevant sur une immensité. Une immensité presque céleste puisque le chant lyrique suggère l'apparition d'un indéterminé en ouvrant sur un « ailleurs ». Il ressort de cet instant, pour le dire ainsi, quelque chose de « divin » dans la mesure où la théâtralité de l'opéra produit une forme de transcendance en intensifiant le sentiment. Surtout que les rythmes du *beat-box* et le son des chants d'oiseaux, soudainement surgit du jouet musical, contribuent également à la poésie du paysage, de manière à produire un effet de choc. Cet environnement nostalgique reproduit un espace totalisant, exprimant la sensation éprouvée du *Fairy Paradise*. À la fin de cette partie, Bianca Casady reprend le chant, dans le même principe qu'auparavant, avec la même mélodie de départ, alors que les sons des instruments continuent de s'intensifier dans des ascensions intermittentes. C'est au bout de trois intervalles qu'un bref silence annonce, de nouveau, une transition vers le chant lyrique. L'effet transcendant de ce passage se fait encore ressentir en procédant, une fois de plus, par intensification du sentiment en jouant sur les mêmes facteurs d'opacification, où tous les éléments culminent dans un *crescendo*. Les chants d'oiseaux, le *beat-box*, le piano, la harpe et l'opéra amplifient cet effet. Une fois le passage terminé, Bianca Casady reprend le chant et récite les dernières lignes de sa poésie, soutenue pareillement par la mélodie des deux passages précédents. La transition finale ouvre sur une répétition du chant lyrique, portée par les différents instruments, accaparé d'un solo à la clarinette en produisant des sons éreintés, parfois jusqu'aux limites de l'érailement. Et le morceau prend fin par le rythme décéléré du *beat-box* dans une

succession d'explosions qui s'estompent petit à petit dans le prolongement du son, au loin, dans un souffle atmosphérique.

À travers le déroulement de la pièce, si CocoRosie retravaille les trois visées de la *Landschafterey* sans s'y référer directement, elles parviennent à en réactualiser le sens. On se permet d'ailleurs de citer les propos de Bianca Casady dans l'entrevue avec Face Culture « CocoRosie Interview – Sierra and Bianca Casady (part 1) » (2010) qui affirme spécifiquement vouloir redéfinir le divin à travers la musique, qu'elle compare à un paysage :

« It all began with a song called *God Has A Voice She Speaks Through Me* wich we released as a « single ». In a way, she was so strong that she had to come out a long period before the record *Grey Oceans*. [...] This song is kind of like a precursive for the record, like god speaking through me. That's really how the record became and what we are imploring people is to reinvent religion by redefining the individual and god. [...] The world is scored from religion, so tired, so weary. So we are trying to provide a landscape for people to reinvent religion »³⁸².

Si la musique ne propose pas une expérience du divin au sens naturel du terme, les artistes s'attachent à redéfinir cette notion avec l'art. Faisant de la musique un lieu où chacun puisse réinventer la « religion », leur univers chercherait, en dépit de ses artifices, à proposer un paysage sonore empreint de contenu spirituel. La musique peut devenir un lieu où il est possible de trouver une forme de transcendance. En cela, *Fairy Paradise* propose une expérience et des affects comparables à l'art du paysage romantique. On peut aussi retrouver un traitement de la poésie par le recours aux symboles et aux facteurs d'opacification, de manière à produire une intensification du sentiment. L'opéra, le *beat-box*, les instruments et le jouet musical, agencés à l'idée de l'œuvre d'art totale, produisent cette intensité. *Fairy Paradise* de CocoRosie ferait ainsi

³⁸²Bianca CASADY, « CocoRosie Interview – Sierra and Bianca Casady (part 1) », mise en ligne sur le compte YouTube FaceCulture, 2010, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=vBno8bUO-Bo&frags=pl%2Cwn>, consulté le 20 août 2020, 3 min. : 33 sec.

appel à la notion de sublime. Et la musique n'a-t-elle pas cette faculté propre de mettre à l'épreuve la sensibilité la plus aigüe ? Ce paysage musical convoque la notion d'immensité, privilégie l'opacification du son jusqu'aux impressions de vertiges et la confusion des repères par l'accumulation des sonorités. On a pu identifier au deuxième chapitre, en lisant Edmund Burke, que les notions de puissance, d'immensité, de vertige, d'intermission, de soudaineté et même les cris des animaux sont des sources potentielles du sublime. *Fairy Paradise* rejoue ces sources. Les nombreuses transitions par les séries du contraste entre beauté et laideur (entre puissance du chant lyrique et étrange discordance de la voix) contribuent à l'ambivalence des plaisirs contradictoires. Passant du plaisir au déplaisir, l'auditeur est plongé dans une sorte de passion sans limite qui se répète successivement. Et c'est parce qu'il est connecté à cette passion sentimentale qu'il peut aboutir à une plénitude de son être. Surtout que l'abondante profusion des éléments sonores, dans leurs apparitions soudaines, sont favorables à produire, si ce n'est une affligeante stupeur, à tout le moins une étonnante surprise. Edmund Burke insiste d'ailleurs dans son enquête philosophique sur le fait que le sublime peut surgir de différentes sources sous-jacentes. Le délice correspond alors à cette catégorie du sentiment terrifiant qui immobilise l'élan vital, lors d'un instant, mais teinté d'exaltation tant l'épanchement de l'émotion comporte quelque chose de vivifiant. Par conséquent, c'est la distance instaurée par l'objet d'art qui permet d'éprouver l'impact du sublime sans être violenté par la représentation chaotique que cet objet figure. La performance musicale instaure cette distance de contemplation, de manière qu'elle permet ce délice.

Le renforcement du lien pourrait aussi être établi du fait que *Fairy Paradise* est porté par une poésie du rêve. Son caractère chaotique est notable par la description d'une vision de « fin du monde » à l'instar de l'imaginaire romantique. L'extrait à la fin de la chanson fait réminiscence à l'un de ses thèmes de prédilection qu'est le paradis perdu, lorsque Bianca Casady chante :

« As earth she makes her final passage, after humans long have ravaged, vanished with all maps from motion, upward angels last devotion, one by one escort us home, to leave the elementals free to roam, to bathe in the last of ocean's foam, to beach comb the nuclear debries, our plastic toys and our metal trees, once blew the pollen the feet of bees, now cry the stars when upon the earth, their gaze might rest a nostalgic burst, a lament be heard through all the cosmos of the dying planet with fallen foes »³⁸³.

Cette description de fin du monde, apocalyptique et en même temps remplie de poésie, correspondrait tout à fait à une représentation du sublime. D'autant plus qu'en retravaillant la notion de divin et l'opacification à travers la musique, CocoRosie donne à leur paysage un caractère épique, jusqu'à faire éprouver les phénomènes naturels. Les bourrasques et les propulsions du *beat box* et les bruits d'oiseaux mêlés au chant lyrique témoignent d'une musique à la recherche d'un son « originel ». Ce son originel se voudrait être à l'image d'un paysage archaïque, un désir au fondement même de l'art romantique. Le recours aux symboles contribue aussi à l'élaboration de leur imaginaire en préconisant le travail de la poésie. Juste pour le rappeler, en développant la *Landschafterey*, Philipp Otto Runge accorde lui même un rôle essentiel au symbole, considérant qu'il pourrait traduire l'esprit anthropomorphique de la nature (elle-même constituée de multiples symboles végétaux, floraux et arborescents). À leur façon, CocoRosie rejoue une poésie symbolique à travers les paroles, les éléments sonores et leurs vêtements certainement pour exprimer « l'esprit » du *Fairy Paradise*. Ces différents aspects rappellent l'art du paysage romantique et on remarque qu'il y a un enthousiasme empreint d'utopie dans cette musique. Comme on l'a vu lors du premier chapitre, depuis les premiers développements théoriques du peintre allemand, la *Landschafterey* est elle-même marquée d'un tel désir. On pourrait à nouveau soulever le caractère inachevé de cette utopie autant que la nature spéculative de ses discours pour en faire la critique. Mais au demeurant, cette ère du paysage est pensée, au

³⁸³ COCOROSIE, *Fairy Paradise*, 2010, performance musicale sur KEXP, la station radiophonique 90.3 FM, musicien.nes, instruments de musique, jouet pour enfant, live on KEXP studio, Seattle. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=zDb7dAnm79I>, consulté le 14 juillet 2020, 3 min. : 27 sec.

moment de son élaboration, comme un nouvel âge dans l'histoire de l'art en se donnant l'ambition d'un « art nouveau pour un nouveau monde ». Cette conception de l'art est paradoxalement classique dans sa nature (en se vouant la nostalgie du passé et le retour aux sources), mais innovant dans sa forme réactualisée. Autrement dit, c'est un art porté vers l'avenir tout en étant anachronique.

En évoquant le concept de métamodernisme, les chercheurs Robin van den Akker et Thimotheus Vermeulen expliquent cette structure de sentiment étroitement liée au tournant romantique dans les esthétiques contemporaines. Les artistes qui figurent dans leurs exemples seraient animés par la volonté de développer un nouveau sens, de penser un nouveau monde en ayant recours aux mythes et à l'art. Ils indiquent cette émergence à partir des années 2000 par la conjoncture actuelle politique, sociale, économique, identitaire, entre autres confrontée (parmi les nombreuses raisons qu'ils soulignent) à un enjeu écologique de taille. En convoquant le métamodernisme, Jake Johnson fait le parallèle avec la musique de CocoRosie comme extension d'un nouveau romantisme, au croisement du posthumain. Dans l'espace de cette analyse, on aimerait poursuivre sur la démarche des artistes dans le prolongement de leurs analyses, mais en l'analysant selon la logique interne du corpus. Comme on l'a vu avec Pierre Wat, la subversion romantique fonctionne essentiellement sur le principe de reprise et détournement, principe qu'on se réapproprie en le déplaçant sur le kitsch. Car la notion de kitsch se manifeste sur plusieurs aspects de l'œuvre à CocoRosie. Déjà, le fait de faire de la musique avec des jouets pour enfants, avec les sons artificiels de ses objets préfabriqués, aux coloris saturés et dans une facture « plastifiante », renvoie à cette esthétique artificielle. Les habits portés évoquent également ce trait d'artificialité (les matériaux synthétiques des vêtements, les imprimés de fleurs roses, le maquillage au visage, les faux ongles) qui sont des attributs purement décoratifs. S'il fallait appuyer cette esthétique du kitsch par un autre exemple, on peut citer la performance réalisée pour Face Culture en 2010 (fig. 3.2) qui va encore plus loin dans cette exploration en utilisant une multitude de jouets musicaux et les costumes à l'instar des créatures sur

la pochette de l'album *Grey Oceans*. Par exemple, Sierra Casady porte un chapeau de sorcière bleu poudre, assemblé à une robe vintage aux verts délavés, alors que Bianca Casady, vêtue d'un jogging bleu et noir, recouvre excessivement le contour de sa bouche par du maquillage et plusieurs accessoires fluorescents sont disposés sur la table. En se costumant, les artistes affirment dans la citation au début de cette section qu'elles cherchent à se romancer. Elles ont recours à des artifices dans une reconfiguration purement subjective, souhaitant s'intégrer plus authentiquement au paysage et renouer à leur véritable nature par des constructions mythologiques. Elles s'envisagent alors comme des « elemental beings », « fairies » ou « gnomes ». À nouveau, ces personnifications sont un mélange d'archaïsme et de contemporain qui apparaît déjà par leurs choix vestimentaires. Encore un peu plus, la subversion du kitsch se fait observer. Reprenant ces différents matériaux synthétiques et objets artificiels pour les hybrider dans un agencement éclectique, elles semblent vouloir détourner ces artifices de leur inauthenticité pour leur conférer une facture archaïque. Dans ce détournement, elles libèrent leurs subjectivités, leurs sensibilités, leur imagination et font jaillir de ces aspérités un visuel mystique, presque « auratique ». Ces constructions mythologiques sont paradoxalement originelles, tant elles évoquent une forme de naturalité, bien qu'elles donnent l'impression d'être des créatures posthumaines, venues d'une temporalité future. Cet anachronisme est à l'image du paysage musical que les artistes façonnent. On a pu observer que leur musique se développe au croisement de la musique traditionnelle et des nouvelles technologies. L'univers de CocoRosie manipule le kitsch pour en révéler des phénomènes étranges et faire jaillir les cris des animaux. La recherche musicale de ses artistes participe au développement d'un son et d'une imagerie contemporaine au profit d'un renversement que l'on qualifie de kitsch-archaïque.

Le travail de reprise et détournement par fragments et hybridation est révélateur. La subversion provoquerait une réévaluation des genres traditionnels incarnés par la harpe celtique, le chant lyrique propre à l'opéra et le *beat-box* comme percussion primitive,

à des genres contemporains comme l'électro, les *samplers* et le rap. Ses styles aux antipodes se réconcilient au point de rencontre de cet agencement inédit. On rappelle qu'un auteur comme Giorgio Agamben considère justement l'anachronisme comme phénomène inhérent du contemporain, soulignant que la rencontre entre l'archaïque et l'actuel peut permettre de « revitaliser » le contemporain³⁸⁴. Dans la mesure où un véritable regard contemporain est anachronique, on pourrait en fait penser que les artistes cherchent à développer une musique à l'image d'une nouvelle contemporanéité, que l'on situe dans la voie d'une posthumanité romantique. Le nouveau romantisme de CocoRosie, et c'est peut-être sur ce point que la *Landschafterey* résonne de son ambition, révèle un désir de penser un « art nouveau pour un nouveau monde ». Dans la mesure où la subversion s'accompagne d'une entreprise de réévaluation de la culture, on pourrait penser que CocoRosie imagine un futur renouvelé dans sa rencontre avec le passé – entre tradition et modernité. Il peut être aussi intéressant d'indiquer que plusieurs vidéos clips de leurs chansons (ce qui est d'ailleurs le cas des morceaux *Gallows*, *Lemonade* et *After the Afterlife*) sont inspirés par la nostalgie du passé et l'imaginaire du romantisme à travers les thèmes de la nature, des créatures mythologiques et l'esthétique du sublime.

Pour en revenir à l'autocritique, peut-on penser que CocoRosie en formule une par le déploiement d'un nouveau romantisme ? Cela signifie, dans les termes de Michaël Löwy et Robert Sayre, une critique contemporaine de la contemporanéité capitaliste sous forme d'une autoréflexion. On a vu que le kitsch, pour un auteur comme Abraham Moles, est cette catégorie d'objets liée à une mentalité consumériste et bourgeoise. Pourrait-on penser que CocoRosie cherche à la subvertir en effectuant un renversement autoréflexif sur le kitsch ? Sans oublier d'indiquer que le posthumain romantique de CocoRosie demande à être pensé dans la perspective du féminisme. Comme le souligne

³⁸⁴ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 34.

Jake Johnson dans son article, les artistes déploient une musique qui reflète une futurité postgenre :

« CocoRosie have embraced what they call a posthuman kind of style rooted in the dissolution of gender. CocoRosie creates a sound world that reflects the aesthetic of genderless futurity, following Donna Haraway's notion of the posthuman occupying a postgender world [...] »³⁸⁵.

C'est à l'intersection d'une telle approche, par la construction de nouvelles identités, que se déploierait le nouveau romantisme chez CocoRosie, à l'instar d'une subjectivité cyborg théorisée par Donna Haraway. On peut même préciser que les artistes se réfèrent directement au féminisme lors de plusieurs entrevues, entre autres celles accordées à Face Culture. Notamment dans « CocoRosie Interview – Sierra and Bianca part 3 » (2013) les artistes parlent de leur groupe « the future feminist »³⁸⁶. N'étant toutefois pas spécialiste de cette question, on s'en tient ici aux propos du musicologue et au lien qu'il établit avec le nouveau romantisme :

« Some have suggested that with CocoRosie we are dealing with a post Björk gendered sound. [...] Much of the scholarly treatment of Björk's posthumanism follows Donna Haraway more explicitly, focusing on dualities between nature and technology for example. The nature/technology binary is present in CocoRosie's music as well, of course, but I see this in itself more as an extension of New Romanticism's penchant for oscillation than posthumanism per se. See, for example, Chia Godfree, « Breaking down binairies : redefining gender and sexuality through the music video of Björk and Missy Eliott » (2005) and Andrew Robbie « Sampling Haraway, Hunting Björk : Locating a Cyborg Subjectivity (2007) »³⁸⁷.

³⁸⁵Jake JOHNSON, *op. cit.*, 2017, p. 1.

³⁸⁶COCOROSIE, « CocoRosie Interview – Sierra and Bianca (part 3), mis en ligne par FaceCulture sur YouTube, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=osiLSPEzmmY&frags=pl%2Cwn>, consulté le 27 juillet 2020, 2 min. : 19 sec.

³⁸⁷Jake JOHNSON, *op. cit.*, 2017, p. 10.

On pourrait penser que CocoRosie cherchent à développer un concept romantique autour de leurs identités et le potentiel transformatif de leur naturalité. À l'image de créatures mythologiques, les artistes ne cherchent pas à revendiquer les particularités d'un genre ou d'un autre, mais en renouant avec la nature, elles redécouvrent l'état archaïque de leurs identités. Jake Johnson identifie même cet imaginaire à une forme de « romantisation du transgenre », non pas au sens où on l'entend habituellement, mais comme figure d'altérité, en constante transition³⁸⁸, un peu à l'image même de la nature. Bien que le mémoire ne puisse pas approfondir davantage cette idée, la perspective d'une posthumanité romantique permet de poursuivre l'analyse en faisant le lien avec David Altmejd. Car dans ses installations foisonnantes d'éléments de la nature, l'artiste déploie lui aussi un imaginaire posthumain au croisement d'une représentation romantique du paysage.

3.3 David Altmejd et la métamorphose de l'inauthentique

Cette idée d'un nouveau romantisme a été envisagée par quelques auteur.es qui ont abordé la démarche de l'artiste dans cette perspective. On peut, en premier lieu, mentionner l'ouvrage de Max Hollein et Martina Weinhart intitulé « Ideal World : New Romanticism in Contemporary Art » (2005) qui, assez tôt, font usage de ce terme en parlant des installations de David Altmejd, des peintures de Laura Owens, des photographies de Justine Kurland et celles de Catherine Opie ou encore les illustrations de Christian Ward. Il faut également mentionner le travail de la commissaire d'exposition Louise Déry dans le catalogue d'exposition *David Altmejd* présenté par la galerie de l'UQAM en 2006. Son analyse est exclusivement dédiée au travail de l'artiste dans cette même perspective. Dès les premières lignes du catalogue, Louise Déry explique le principe de métamorphose (central dans la production de l'artiste) en suggérant que l'œuvre de David Altmejd se construit sur une « transfiguration

³⁸⁸Jake JOHNSON, *op. cit.*, 2017, p. 7.

complexe de la matière»³⁸⁹. Le principe de métamorphose permet de faire le lien à cette notion romantique d'alchimie. La référence à l'alchimie est tout à fait notable chez l'artiste du fait qu'il procède à une forme de transmutation du kitsch (en récupérant des matériaux industriels et artificiels) en matériaux précieux (les métaux, les cristaux, les végétaux ou encore les arbres) dans une logique du réenchancement. Louise Déry souligne d'ailleurs qu'en procédant à la métamorphose, les installations de David Altmejd fascinent, parce qu'elles regorgent d'une profusion d'éléments et de références éclectiques en passant par différentes traditions de l'histoire de l'art. Elle écrit à ce sujet que « l'artiste scrute les traits de plusieurs fantômes de la tradition artistique : le socle, l'ornement, le corps sculpté, le gisant, la *vanitas*, la relique, la réplique »³⁹⁰. À ces traditions s'ajoutent aussi les sujets mythologiques qui parcourent les environnements de l'artiste :

« Aux relents médiévaux, comme en témoignent les références conscientes qu'il ne manque pas d'établir en mettant en scène ses corps sculptés aux allures de monstres mythiques (*The Giants*). On croirait y distinguer tout autant des figures tirées de légendes (l'*Homme-animal*, *Werewolf*) et de l'Histoire, des sculptures détachées des tympanes romains, des gisants calqués sur des tombeaux anciens que des créatures d'épouvantes nées de l'imagination »³⁹¹.

Développant sa propre mythologie tout en redécouvrant l'histoire de l'art, jusqu'aux traditions les plus ancestrales qu'elle connaît, David Altmejd démontre également un engouement pour les thèmes de la nature qui resurgissent de façon récurrente dans son exploration. Son approche symbolique du paysage est même très singulière. Sa conception de la nature, souvent prise dans un rapport d'unité avec les figures sculptées, donne lieu à une représentation du paysage postnaturel en fusion aux corps hybrides qu'il met en scène, souvent au croisement de l'humain et de l'animal tout en

³⁸⁹ Louise DÉRY, *David Altmejd*, catalogue d'exposition, galerie de l'UQAM, 2006, p. 15.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 15.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

multipliant les éléments floraux, végétaux et arborescents. Cette conception romantique de la nature, cristallisée dans une cohésion, se réactualise ici chez David Altmejd sous la forme d'un postnaturel romantique catalyseur d'un renouveau, comme l'éclosion d'un nouveau paysage régénéré dans sa transformation. Louise Déry utilise précisément cette métaphore de l'éclosion pour exprimer les effets de la transformation : « dans une sorte de printemps perpétuel, un tel corps en éclosion favorise une conjoncture de survivance, un état romantique, un état de renouveau qui se conjugue au présent »³⁹². Cette métaphore permet d'indiquer chez David Altmejd une résurgence du romantisme associée à un état de renouveau. Louise Déry ajoute aussi que :

« Parler ici de renouvellement en faisant usage du terme romantique permet, au passage, de relier David Altmejd à cette génération d'artistes qui se pose en faveur d'une représentation de l'infini, ayant pour fondement la représentation du sublime, du merveilleux, du fantastique. Cette brève définition vaut pour autant qu'une dimension spirituelle née d'un goût pour l'histoire que d'une saisie du présent y soit solidement associé. [...] Ce qui se profile dans cet enthousiasme pour une société chevaleresque, éprise de récits épiques, mais paradoxalement issue de la culture pop, c'est sans doute une conception du monde qui élargit le cercle étroit de la vie journalière dans la direction de l'idéal entrevu »³⁹³.

En dressant les grands thèmes qui jalonnent la production de l'artiste, il devient plus évident de les mettre en relation, encore une fois, avec les propos de Michaël Löwy et Robert Sayre. Ces derniers expliquent que l'alchimie, l'imaginaire fantastique, la culture médiévale, les thèmes de la nature, les récits mythologiques, la quête du sublime, le retour à l'historicisme, l'appel au spirituel et le réenchantement du monde sont tous des symptômes de l'autocritique. En prenant en compte cette tendance à l'autocritique, le point d'ancrage qui peut être éclairant pour élaborer la suite de l'analyse est de revenir au propos de l'artiste sur son travail. Il est d'ailleurs instructif de lire dans le catalogue, les mots de David Altmejd qui se réfère à la sculpture

³⁹²Louise DÉRY, *op. cit.*, 2006, p.

³⁹³*Ibid.*, p. 33.

minimaliste : « je cherche à insuffler une dimension romantique au minimalisme. J'ai toujours senti qu'il comportait quelque chose de plus magique et de plus préoccupant »³⁹⁴. On peut même souligner dans la version anglaise de la citation que l'artiste emploie l'expression « I tend to *romanticized* minimalism ». On insiste sur le terme « romantiser », parce qu'il rappelle cette conception de la poésie chez Novalis. On renvoie ici au *Fragment* de 1798 cité au premier chapitre dans lequel Novalis envisage le romantisme précisément comme art de romantiser le monde. Ce serait ainsi que la poésie parviendrait à révéler de la nature, son sens originel. Dans la mesure où l'artiste emploie le terme, David Altmejd part de la sculpture minimaliste comme « toile de fond » pour utiliser cette esthétique épurée (son vide) en le comblant de son imagination. Cette imagination débordante tend d'ailleurs à son propre dépassement, au point où l'artiste affirme perdre souvent le contrôle de la structure qui se construit. Selon lui, il aime atteindre ce point où l'œuvre donne l'impression de se former presque organiquement, régie par sa logique interne, et respecte alors son processus inhérent. Il l'affirme en soulignant : « je vois mes installations comme des organismes. Je débute en faisant quelque chose, mais à un certain point les choses commencent à se faire d'elles-mêmes »³⁹⁵.

Le principe de « romantisation » que David Altmejd signifie en regard du paysage qu'il conçoit est notable dans l'installation *The Holes* (fig. 4), présentée notamment lors de la biennale de Liverpool en 2008. *The Holes* illustre bien le nouveau romantisme que propose l'artiste et l'analyse permettra de revisiter les notions de *Landschafterey* et de sublime d'un point de vue renouvelé. On remarquera que l'expérience du divin, l'importance du sentiment éprouvé, l'art dans son effet transcendant, la poésie, le symbole et l'épique seront retravaillés de manière à redéfinir les possibilités de cet art. Pour l'indiquer rapidement, on verra que l'opacification se produira d'objets artificiels

³⁹⁴ Louise DÉRY, *op. cit.*, 2006, p. 27.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

(l'esthétique du kitsch) pour reproduire une extase, différente d'un divin au sens naturel. On verra aussi que l'installation accorde une grande importance au sentiment éprouvé en révélant l'expressivité de cette nature. Cette expressivité sera notable tant par le caractère anthropomorphique du paysage (avec une charge affective indéniable) qu'il exprime un caractère épique, presque à l'égal d'un personnage. En privilégiant l'importance du sentiment, on pourra alors observer que l'installation cherche à donner à l'art un potentiel transcendant, jouant sur l'intensité de la métamorphose. Plusieurs modalités comme la monumentalité de l'environnement et l'abondante profusion des objets symboliques favoriseront cet état lié au sublime. Et à travers cette lecture, on cherchera surtout à montrer en quoi l'installation redécouvre des expériences et des affects comparables à ceux du paysage romantique.

Pour donner une meilleure idée de l'œuvre, *The Holes* est une installation conçue comme un espace totalisant, étonnant par sa grandeur et par la beauté de la représentation. En parlant de ce projet, David Altmejd revient d'ailleurs sur l'unité de composition qu'il envisage comme espace à part entière. Il explique lors de la communication « OCAD University Faculty of Art Speakers Series » (2014) : « the giant is not being a body but a space. [...] It looks like it's a huge continuous, one, object, but it's a serie of small segments that are all connected to those subsection platforms underneath »³⁹⁶. L'espace, dans sa totalité, est agencé par la liaison des segments et l'hybridation d'hétérogènes parvient alors à figurer une réversibilité entre nature-culture que l'environnement rejoue constamment. L'environnement prend forme sur le socle rectangulaire, qui rappelle le format du paysage en privilégiant l'horizontalité. Sur le socle, le corps fragmenté du géant est allongé au sol, en plein centre de la structure. Il rassemble en son sein une série de sept conifères artificiels, accompagnés de fleurs en plastique étendues de leurs tiges courbées. Plusieurs miroirs

³⁹⁶David ALTMEJD, « OCAD University Faculty of Art Speakers Series » (2014), mis en ligne par OCAD University, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=RI8rhyjCHxg>, consulté le 27 juillet 2020, 46 min : 36 sec.

fragmentés, aux dimensions plus ou moins grandes, se démultiplient depuis les extrémités du sol jusqu'au centre de l'espace pour venir s'hybrider au corps du géant. Par leur démultiplication, les multiples miroirs parviennent à intercepter, en raison de leur propriété réfléchissante, les divers effets de la lumière pour agir sur l'ensemble de l'espace. C'est en cela qu'on peut qualifier le traitement particulier de l'éclairage, tout à fait mystérieux dans son intensité. Il se présente un peu plus comme facteur d'opacification en produisant un certain éblouissement, voire un éclatement de la vue. Même si l'éclairage est artificiel, on comprend que David Altmejd tire avantage de la théâtralité et cherche à lui donner un éclat spectaculaire. Si ce n'est plus, à proprement parler, une manifestation naturelle du divin, cette lumière produit une sorte d'extase. Surtout qu'en se promenant autour de la structure, le spectateur prend conscience du potentiel réfléchissant de cette lumière qui brille sur les miroirs. Dépendamment des points de vue adoptés, la concentration de la lumière s'avère plus ou moins importante, mais elle parvient tout de même à produire une opacification. C'est alors en s'approchant du géant (fig. 4.1) qu'on observe le corps fragmenté de la figure où les membres sont assemblés entre eux et creusés de l'intérieur par endroits. Laissant des trous béants à découvert, de nombreux cristaux viennent recouvrir les surfaces visibles. Devant ces chairs ouvertes, le sentiment de stupeur se fait ressentir, parce que le corps en recomposition comporte quelque chose de monstrueux, et même d'horrifiant. Mais comme le précise David Altmejd dans le catalogue d'exposition de l'UQAM, ce sentiment de terreur est teinté d'exaltation : « ce que je fais dois être positif et séduisant. Plutôt que de pourrir, ces figures se cristallisent. Cela oriente le sens de mes pièces vers la vie plutôt que la mort »³⁹⁷. En effet, les cristaux qui comblent les trous suggèrent presque l'apparition d'une énergie vitale, au sens où les surfaces réfléchissantes interceptent les effets de la lumière pour donner à ce personnage une présence particulière. Puis au travers des trous se tissent de nombreuses ramifications, aux allures de racines métalliques, recouvertes de brillants. Ces ramifications se mêlent à

³⁹⁷David ALTMEJD, *op. cit.*, 2006, p. 16.

différentes résines par l'importante expressivité de leur matérialité, presque excrémentielle par endroits. Cette expressivité à l'état brut donne lieu à des formes végétales (un peu sous la forme de champignons) dans des couleurs saturées variant du bleu et du violet au vert qu'on retrouve sur les parties supérieures du corps. Encore un peu plus, l'esthétique kitsch se fait remarquer. En se concentrant alors sur l'enveloppe corporelle du géant, on remarque que la surface est recouverte de poils synthétiques, de telle manière à reproduire la fourrure du personnage. Pourtant, le caractère artificiel des objets tend à se dissimuler dans l'hybridation. Les objets se détournent peu à peu de leur artificialité par une facture archaïque. D'une certaine manière, l'installation semble donner à cette nature poétique, mais artificielle, un sens originel. D'autant plus que l'anthropomorphisme du paysage privilégie l'importance du sentiment, au point où l'environnement « agit » avec la métamorphose comme un personnage à part entière, presque à l'égal du géant. David Altmejd précise bien dans ses propos que *The Holes* ne représente pas seulement un corps, mais elle figure un espace, comme une totalité agissante qu'il compare à un organisme. Et le mouvement de transformation cristallise cette régénérescence de l'environnement dans un lien de cohésion.

On peut le constater, *The Holes* parvient à réexplorer une conception romantique de la nature qu'il réactualise au croisement du posthumain. La corrélation entre nature-culture et la réversibilité des temps passé-futur produisent un anachronisme. À la fois, *The Holes* miment une nature dans son état originel (rappelant la poésie du paysage romantique et ses multiples symboles végétaux, floraux et arborescents sous forme de romantisation), mais il reste que la paysage est postnaturel par son artificialité (puisque les matériaux industriels, artificiels ou encore synthétiques s'hybrident mécaniquement à l'environnement, devenu cyborg dans son caractère bionique). Cet anachronisme entre préhumain et posthumain, engendré dans la métamorphose, régénère un nouveau sens au paysage romantique, dans la mesure où David Altmejd reproduit une expérience et des affects analogues. Suggérant une appréhension spirituelle et transcendante de la nature, avec le caractère épique qui l'accompagne, il redéfinit les

contours de cet art. En parcourant l'œuvre, on comprend la manière dont *The Holes* repense autrement ses trois visées de la *Landschafterey*.

En premier lieu, on voit que l'installation recherche sensiblement à proposer une extase par son traitement particulier de la poésie du paysage, de la lumière. Or, le divin au sens naturel se voit déplacé vers la théâtralité. Il reste que les multiples symboles naturels (en plastique ou en résine) traduisent un concept romantique de cette nature. Aussi, le nouveau traitement des facteurs d'opacification est remarquable par le travail de l'éclairage qui réfléchit sur les miroirs, les cristaux et les brillants. Quand bien même ces éléments sont inauthentiques dans leurs propriétés, ils produisent une opacification de l'environnement pour suggérer un éclatement de la vue qui intensifie l'éblouissement. Et comme on l'a vu dans l'analyse de Pierre Wat sur la poésie du paysage, l'opacification est la première condition du divin. C'est ainsi que l'art se voudrait être l'intermédiaire d'une expérience religieuse. Le moins que l'on puisse dire est que l'installation recherche manifestement une telle intensité. En retravaillant alors cette représentation du paysage, on pense que l'artiste souhaite donner à son installation une valeur d'authenticité, en lui suggérant une appréhension spirituelle par la métamorphose. Cette remarque permet de revenir sur la deuxième visée, car en romantisant, David Altmejd accorde une grande importance au sentiment éprouvé. Cette tendance à la romantisation permet d'expliquer l'anthropomorphisme de cette nature, car ce qui peut être compris de cet anthropomorphisme consisterait à exprimer une vitalité ou encore « l'esprit humain » qui s'en dégage. Cette idée romantique de la nature est également quelque chose que David Altmejd retravaille ici par le biais de l'épique. Ce goût de l'épique est même étroitement lié à la troisième visée sur la transcendance de l'art. Cherchant à intensifier le sentiment par l'accumulation des éléments et la monumentalité du format, la métamorphose révèle d'autant plus le mouvement du paysage qui produit un effet sublime soutenu par l'abondance des éléments et la monstruosité du corps. On peut même souligner que le jeu de miroirs suggère l'ouverture d'une infinité de l'espace qui se déploie presque « sans fin » par la

répétition de leurs surfaces réfléchissantes. Les impressions d'infinité, d'éclatement de la vue et de confusion des repères visuels ressenties sont tout à fait susceptibles de provoquer un état augmenté du dépassement de soi.

Plus exactement, comme on l'a vu avec l'enquête philosophique d'Edmund Burke, toutes ses sources sont propices au délice. On rappelle que le philosophe emploie ce qualificatif pour désigner ce sentiment de terreur teinté d'exaltation. Devant *The Holes*, on peut éprouver un tel étonnement, peut-être même une stupeur, qui stimule en même temps une sorte d'exaltation. Ce délice se fait ressentir en mobilisant plusieurs modalités. L'œuvre propose une jouissance ambivalente entre beauté et laideur, notamment par cette dualité entre lumière et monstrosité. Passant par ces extrêmes, le spectateur est devant une œuvre qui le confronte à des plaisirs contradictoires, exacerbant un état de plénitude sentimentale. Aussi, l'indéterminé suggéré par la métamorphose instaure une saisie du temps particulière, prise dans cet instant décisif où le mouvement de transformation cristallise l'inertie du corps décomposé en même temps que sa régénérescence. De cette tension entre décomposition et régénérescence surgit du mystère, inhérent à la transformation, qui a quelque chose de déséparant dans la mesure où l'évènement a sa part d'irreprésentable. S'ouvre ici un indéterminé et l'œuvre joue véritablement sur l'exaltation du mouvement. L'effet de surprise est maintenu. À cet effet, on remarque aussi que l'installation travaille les mélanges surprenants tant elle regorge de détails par la profusion des éléments qui s'entremêlent et cette diversité est constamment rejouée de manière éclectique au sein de cet espace « hors du commun ». Le moins que l'on puisse dire, c'est que la stupeur est constamment stimulée par des éléments de surprise et par une forme d'inattendu. Le sublime proposé par David Altmejd s'inscrirait ainsi dans une conception romantique du paysage.

Encore une fois, on pense que cette œuvre procède à une subversion du kitsch. Et on a pu voir que cette esthétique se manifeste à plusieurs endroits dans l'œuvre de David

Altmejd. La description formelle a pu soulever autant l'utilisation de matériaux artificiels dans une accumulation à outrance, tout en exploitant les coloris saturés. On rappelle qu'un auteur comme Abraham Moles explique ce phénomène kitsch lié à une mentalité bourgeoise et consumériste. Mais en reprenant le kitsch, David Altmejd recycle ces objets pour leur conférer plutôt une facture archaïque tout en les faisant fonctionner poétiquement dans l'environnement qu'il déploie. En procédant par fragments et hybridation, l'artiste crée des mélanges esthétiques qui parviennent à dissimuler leur inauthenticité pour, au contraire, leur suggérer un sens originel. Ainsi, les miroirs produisent une lumière quasi « divine » par son intensité, les cristaux et les brillants prétendent devenir d'authentiques minéraux par leur apparence archaïque, les arbres, les racines et les végétaux semblent être véritables en dépit de leur artificialité et les poils synthétiques miment le pelage du géant presque comme étant sa fourrure d'origine. David Altmejd donne l'impression de vouloir produire un renversement autoréflexif du kitsch vers l'archaïque. Cette stratégie de subversion s'apparenterait en fait à une transformation de l'intérieur, qu'on aime qualifier d'une sorte de recyclage. Pour revenir à Pierre Wat, on a vu que la subversion romantique s'effectue en même temps qu'une entreprise de réévaluation de la culture, de manière à redécouvrir les traditions ancestrales de l'histoire. À ce sujet, Louise Déry montre bien que les installations de David Altmejd invitent à redécouvrir les plus anciennes traditions de l'histoire de l'art par leur tendance manifeste à l'historicisme. Passant par les bestiaires médiévaux, les légendes et les récits gothiques, les créatures mythologiques, les bas-reliefs des tympans romains, les *vanitas*, le gisant, David Altmejd reconfigure une histoire de l'art vers un « nouvel idéal romantique »³⁹⁸ issue de la culture pop. Il est d'ailleurs intéressant de voir, comme le fait aussi remarquer Louise Déry, que ce nouveau romantisme a la particularité de se développer au croisement des modernisme et postmodernisme, à l'aune d'une nouvelle sensibilité :

³⁹⁸Louise DÉRY, *op. cit.*, 2006, p. 35.

« La démarche de David Altmejd s'édifie indéniablement sur cette opposition qui dynamise son propos entre condensation et expansion, entre intériorité et extériorité, entre mythologie personnelle et mise en spectacle, bref entre réserve moderniste et éclectisme postmoderne. À ce dernier égard, il précise : j'aime ces deux attitudes séparément, mais j'aime leur combinaison encore davantage. La première fois que je les ai associées, c'était intuitif et c'est arrivé par hasard. J'ai été content du résultat »³⁹⁹.

En abordant cette opposition, Louise Déry fait indirectement référence au concept de métamodernisme développé plus tard, en 2010, par Robin Van den Akker et Thimotheus Vermeulen. On a pu aborder cette « structure de sentiment » au cours de l'analyse avec CocoRosie. On rappelle que les chercheurs néerlandais affirment avoir observé depuis le début des années 2000 une transition du postmodernisme vers l'émergence de cette sensibilité métamoderniste. Comprise dans une oscillation complexe par métaxis entre la sincérité moderniste et l'ironie postmoderniste, cette nouvelle sensibilité serait liée à un tournant romantique dans les esthétiques contemporaines par un engouement pour l'authenticité manifesté avec la réémergence de l'utopie. C'est un tel engouement pour l'authenticité qui permet de comprendre la résurgence du romantisme chez David Altmejd. En reconfigurant ainsi une histoire de l'art vers un nouveau romantisme, le travail de David Altmejd pourrait être approfondie sous l'angle d'une posthumanité romantique, notamment en s'appuyant sur les réflexions de la théoricienne Donna Haraway.

L'historienne de l'art Ariane de Blois aborde justement cet aspect dans la production de l'artiste à travers sa thèse de doctorat *Un renversement grotesque : les sculptures mi-humaines, mi-animales de Jane Alexander, Patricia Piccinini et David Altmejd* (2014). Elle revient à l'étymologie du mot pour expliquer que le grotesque est d'abord un vocable du XV^e siècle⁴⁰⁰, qualifiant les ornements fantasques des ruines antiques comme la *Domus Orea* de Néron, fusionnant les espèces animales et végétales au corps

³⁹⁹Louise DÉRY, *op. cit.*, 2006, p. 23.

⁴⁰⁰Lire Philippe MOREL dans *Esthétique de la nouveauté à la Renaissance*, 2001.

humain⁴⁰¹. Elle envisage ainsi, à l'instar de l'historien de l'art Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1970) « le corps grotesque comme un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt, ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier »⁴⁰². En privilégiant l'expressivité de la matière, le grotesque peut permettre de saisir les enjeux du corps transformatif chez David Altmejd. Ariane de Bois élabore ce traitement du corps à travers les *Géants* qu'elle qualifie de transgéniques :

« Ce qui est essentiel de souligner par rapport aux géants d'Altmejd, c'est que ceux-ci ne font pas simplement corps avec leur environnement, ils se définissent à travers lui et avec ceux qui l'habitent. On peut ainsi statuer qu'ils rejoignent les réflexions formulées par Donna Haraway sur l'influence du milieu et des relations interespèces dans le façonnement des êtres humains. Selon la théoricienne, être ce que nous sommes ne résulte pas d'un processus d'exclusion du non-humain, mais dépend davantage des interactions et des relations avec ceux qu'elle nomme nos *compagnons d'espèces*, à savoir les animaux, les plantes, les bactéries, les virus, et les microorganismes que nous côtoyons et qui façonnent notre chair et notre imaginaire. Sous cet angle, l'évolution de tous les êtres vivants, incluant les êtres humains, est pensée sous le mode de la symbiogenèse. Cette dernière sous-tend un mouvement de *devenir-avec* qui implique le fait que des êtres d'espèces différentes, vivant en relation, participent à leur co-constitution biologique, ontologique et historique respective, et deviennent en cela des *altérités signifiantes* »⁴⁰³.

L'analyse se poursuit à la page suivante, en faisant référence à la cohabitation anachronique entre les temporalités préhumaine et posthumaine dans l'imaginaire de l'artiste :

⁴⁰¹ Ariane de BLOIS, *Un renversement grotesque : les sculptures mi-humaines, mi-animales de Jane Alexander, Patricia Piccinini et David Altmejd*, thèse de doctorat, Université de McGill, 2014, p. 44.

⁴⁰² Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, 1970, (1982), traduit par Andrée Robel, Collection Tel, Gallimard, p. 315.

⁴⁰³ Ariane de BLOIS, *op. cit.*, 2014, p. 224.

« Dans la continuité des réflexions qui précèdent, mais dans une perspective plus globale, les œuvres de David Altmejd revisitent notre compréhension des frontières de l'humain. Reflétant le constat qu'il n'existe pas de rupture nette sur l'échelle de l'évolution humaine, traçant ainsi une ligne continue entre, d'un côté, le préhumain et, de l'autre, le posthumain. De la paléanthropologie aux anticipations scientifiques sur l'avenir de l'homme, des ancêtres de l'*homo sapiens* (australopithèques, *homo habilis*, *homo erectus*, etc.) aux diverses entités posthumaines (cyborg, robots bioniques, génétiquement modifiés, etc.) qui succéderont potentiellement à ce que nous croyons (ou croyons être) aujourd'hui, les géants transgéniques démontrent le paradoxe associé à la volonté d'asseoir une définition tranchée de l'humanité, alors que nous sommes des êtres transitoires en perpétuel devenir, pris entre deux pôles eux-mêmes non figés. [...] Mais plus encore, par le fait qu'elles remuent la conception humaniste de l'homme, elles viennent, dans la lignée de Donna Haraway, jusqu'à exposer le fait que « nous n'avons jamais été humains » au sens où nous n'avons jamais été réellement détachés, coupés, du reste du cosmos et de nos *altérités signifiantes* »⁴⁰⁴.

On pourrait alors penser que l'artiste cherche à concevoir une posthumanité romantique dans laquelle se manifeste le désir de réinscrire l'humain dans son environnement naturel. En passant par l'intermédiaire du corps transgénique, le géant chez David Altmejd est un corps humain archaïque tant il est empreint d'animalité. L'exemple du géant parvient en même temps à illustrer les liens qui l'unissent à la nature et ses *compagnons d'espèces* qui, en fait, apparaissent comme ses *altérités signifiantes*. Le corps étant le plus immédiat point de connexion avec le cosmos, chez l'artiste le traitement du grotesque figure un rapport au monde qui s'établit à partir d'une cohésion de l'environnement. Cette recherche de l'unité est en fait très chère au romantisme, bien que Donna Haraway l'expliquerait cette fois-ci sous le mode de la « symbiogenèse ».

En faisant ici usage du terme posthumanité romantique, on se permet de poursuivre sur la notion d'anachronisme. On a vu avec Giorgio Agamben, lors de l'introduction, que

⁴⁰⁴ Ariane de BLOIS, *op. cit.*, 2014, p. 226.

l'anachronisme est un principe inhérent du contemporain, suggérant que la rencontre entre l'archaïque et l'actuel peut permettre de le « revitaliser ». Chez David Altmejd, le préhumain et le posthumain se côtoient dans un même espace au profit de leur réversibilité. Alors que la *Landschafterey* est pensé « comme un art nouveau pour un nouveau monde » tout en privilégiant une tendance à l'anachronisme, c'est peut-être en cette ambition que le nouveau romantisme de David Altmejd contribue au déploiement d'un art qui serait à l'image d'une nouvelle contemporanéité. La stratégie de subversion que David Altmejd déploie révèle ce désir d'imaginer un futur réactualisé au passé et vice-versa, empreint d'une nostalgie de la nature en appelant à un retour aux sources. Enfin, pour se rapporter au propos de Michaël Löwy et Robert Sayre : David Altmejd ne renouvèle-t-il pas, à sa manière, l'autocritique romantique en regard de son époque ? En procédant à une subversion du kitsch, il semble que l'artiste cherche du moins à produire un renversement autoréflexif. En récupérant les objets que la culture de masse produit et consomme, on pense que David Altmejd chercherait à les transformer de l'intérieur, et par extension, à renverser ce phénomène de la culture de masse.

3.4 L'imagination créatrice : entre fragment et hybridation

En présentant la citation d'Olivier Schefer au début du chapitre pour expliquer les grandes opérations du romantisme : le travail sur l'hybridation et la combinatoire de fragments disparates, on a voulu indiquer combien ces résurgences contemporaines du romantisme retravaillent ces procédés. Les lambeaux arrachés, les ruines, les tendances, les découpes, les combinaisons d'hétérogènes sous formes d'accumulations, de mélanges, d'ajustements ou de bricolages par segments, sont des modes de compositions fragmentaires issus « de la théorie romantique de l'imagination créatrice et l'expressivité du moi »⁴⁰⁵. On a pu voir que Jon Rafman travaille les ruines, que

⁴⁰⁵Olivier SCHEFER, *op. cit.*, 2008, p. 5.

CocoRosie privilégient les combinaisons d'hétérogènes et David Altmejd effectue des assemblages de segments. Si ces notions n'ont pas la même amplitude au plan sémantique, on cherche quand même à indiquer ici qu'en faisant usage de ces procédés liés à l'imagination créatrice, ces artistes produisent des mélanges esthétiques. Ce dialogue entre fragment et hybridation demande à être éclairé en regard des considérations romantiques, comme le fait Olivier Schefer dans son essai « Fragment(s) et tout, écritures de la modernité » (2011) :

« À travers le romantisme allemand en particulier, la modernité s'est attachée à promouvoir deux types formels antagonistes, comme le souligne Pierre Boulez dans l'un de ses cours du Collège de France affirmant que deux tendances artistiques majeures voient le jour avec le romantisme : le fragment délivré du tout, et le tout dominant le fragment, elle a également tenté d'articuler ces pôles contraires, au prix d'une sorte de grand écart, quitte à en souligner au passage la réversibilité [...]. Le premier aspect qui retient d'emblée l'attention au sein du romantisme est sa conscience d'une nécessité fragmentaire [...]. Tel fragment de la revue de l'*Athenaeum* l'énonce clairement en 1798 : « Nombre d'œuvres des Anciens sont devenus fragments. Nombre d'œuvres des Modernes le sont dès leur naissance »⁴⁰⁶.

Olivier Schefer pense que « ces mêmes romantiques ont également promu l'*incomplétude essentielle* du fragment, tendu vers un ensemble futur indéterminé » qu'il explique par la métaphore de Novalis comparant le fragment à un corps organique, telle une « semence », tel un « germe »⁴⁰⁷. Il utilise notamment l'image du pollen comme un « petit tout, voué à grandir, à évoluer, à devenir un corps plus vaste, ou à se développer par génération en une série de corps »⁴⁰⁸. En concevant le fragment à l'image d'une particule agissante, Olivier Schefer rappelle avec le *Fragment 116* de l'*Athenaeum* que le romantisme s'assigne « la tâche d'une poésie universelle

⁴⁰⁶Olivier SCHEFER, « Fragment(s) et tout, écritures de la modernité », dans Augustin DUMONT et Laurent VAN EYNDE (dir.), *Modernité romantique. Enjeux d'une relecture*, Paris, Kimé, Détours littéraires, 2011, p. 136.

⁴⁰⁷*Ibid.*, p. 138.

⁴⁰⁸*Ibid.*, p. 143.

progressive, c'est-à-dire une forme synthétique inatteignable, dont on comprend pourtant qu'elle crée une esthétique du potentiel et du devenir »⁴⁰⁹. L'incomplétude essentielle du fragment, caractéristique de cette esthétique du devenir, peut permettre de saisir en quoi le romantisme tend à son propre dépassement. Dans une sorte de perpétuel renouvellement, il maintient son état d'éternel inachèvement. Ce mémoire a voulu montrer que les résurgences contemporaines du romantisme continuent de se renouveler de façons transitoires au gré de nouvelles hybridations. Les croisements qu'on a pu identifier entre le romantisme et les problématiques actuelles de l'anthropocène, du féminisme et du posthumain, permettaient de situer précisément ces résurgences dans le champ de l'art contemporain. Quand bien même ces diverses notions ne partagent pas nécessairement les mêmes fondements, dans le cadre de ce mémoire on a voulu soulever combien l'apport du romantisme s'avère toujours très pertinent pour réfléchir la création contemporaine et on a voulu schématiser, au passage, les contributions de cette philosophie de l'art à ces enjeux d'actualité. Pour poursuivre ici avec les propos d'Olivier Schefer, le fragment romantique a un potentiel heuristique. « Si le romantisme invente la modernité »⁴¹⁰, affirme-t-il, c'est au sens où la fragmentation permet la réversibilité du temps. On rappelle que Baldine Saint-Girons explique le terme modernité par sa provenance de l'adverbe *modo*, désignant cet oxymore qui « contracte » l'éternité et la mode. C'est aussi en ce sens qu'Olivier Schefer écrit : « l'artiste romantique contemple parfois la troublante simultanité du passé et du présent, tel l'envers et l'endroit d'une même médaille »⁴¹¹, précisant que « cela signifie inscrire la modernité dans la perspective du passé souvent à l'état de reste, de ruines ou de résidus »⁴¹². Le fragment introduit une tension entre le continu et le disruptif, une temporalité anachronique par laquelle le passé et le présent, l'archaïque et l'actuel peuvent se réactualiser simultanément au nom du contemporain au profit de

⁴⁰⁹Olivier SCHEFER, *op. cit.*, 2011, p. 138.

⁴¹⁰*Ibid.*, p. 141.

⁴¹¹*Ibid.*, p. 141.

⁴¹²*Ibid.*, p. 142.

leur réversibilité. À plusieurs reprises dans les œuvres à l'étude, on a pu observer cette réversibilité du temps. Certes, le romantisme resurgit, mais bien au travers d'autres temporalités (passé, présent ou futur) et de nouvelles perspectives. L'hybridation entre les fragments du kitsch et les rémanences de l'archaïque révèle aussi cette réversibilité. Dans cette perspective, on soutient toujours l'hypothèse de départ. Elle consistait à envisager les résurgences du romantisme justement de manières fragmentaires (sous certains aspects) et hybrides (au croisement de différentes perspectives). Et en inscrivant cette hypothèse dans la foulée de Giorgio Agamben sur *Qu'est-ce que le contemporain ?*, on a pu mettre en lumière qu'un nouveau romantisme resurgit à travers la contemporanéité. L'art du paysage, l'esthétique du sublime, la subversion comme tendance à l'autocritique, l'imagination créatrice avec les procédés du fragment et l'hybridation sont des notions romantiques qui se trouvent retravaillées par des artistes comme Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd. En dressant ces liens qui s'enchevêtrent de manière complexe chez ces artistes, on a pu exposer comment leurs œuvres redécouvrent des expériences et des affects romantiques dans des avenues singulières tout en étant reliées par une subversion commune.

CONCLUSION

Au lieu de procéder à une synthèse qui retracerait les grandes articulations de l'argumentaire, on aimerait revenir sur un constat. Le romantisme étant un sujet d'envergure en philosophie et en histoire de l'art, il serait vain de prétendre résoudre toutes ses dimensions dans le cadre d'un seul mémoire. C'est pourquoi l'idée consiste surtout à apporter des éléments de réponses provisoires aux questions soulevées par la problématique. La première cherchait à connaître de quelles manières est-ce que le romantisme resurgit chez les artistes du corpus, c'est-à-dire, plus exactement, sous quels aspects esthétiques et philosophiques ? L'analyse au troisième chapitre a pu démontrer le rapport fragmentaire et hybride des résurgences en plus de préciser spécifiquement les notions retravaillées par les artistes.

La deuxième interpellait plus directement les récentes critiques adressées au romantisme. Est-ce que ces résurgences contribuent nécessairement au pathos de l'authenticité et au génie créateur ou au contraire est-il possible de les réfléchir sans tomber dans ces définitions conflictuelles ? Dans un premier temps, on aimerait souligner la pertinence de déconstruire cette idée reçue du génie romantique, souvent mal comprise, en l'associant à l'artiste solitaire, incompris du reste du monde. Même si certains artistes dans l'histoire de l'art ont pu perpétuer cette idée, les auteurs qui ont été abordés en introduction et au premier chapitre, s'ils le formulent dans des termes un peu différents, seraient favorables à dire qu'au contraire le romantisme se pense dès son origine théorique comme structure de pensée collective. Des artistes romantiques se partagent et se relèguent une vision du monde commune qu'ils tentent de mettre en œuvre à travers leur art. Et leur art escompterait produire une transformation du réel à l'image de cette vision du monde qu'ils se projettent. En d'autres mots, le romantisme en tant que projet esthétique et politique s'est développé en considérant l'apport du collectif. Des auteurs comme Éric Michaud et Eduardo Ralickas, abordés en introduction, interrogent justement le génie romantique à l'égard de la performativité

de l'art. Cette performativité renvoie au terme allemand *Bildung* signifiant esthétique politique en cherchant à développer l'art dans un rapport d'effectuation politique. Cet héritage du romantisme, procédant avec l'art à une « conversion du politique en phénomène esthétique »⁴¹³, contribuerait à accorder un plein pouvoir à l'artiste et son œuvre pour produire une transformation du réel. Or, les exemples différents que ces auteurs soulèvent dans leurs recherches respectives indiquent une remise en cause du principe de démocratie. Selon eux, le véritable enjeu du génie romantique consisterait en ces « artistes princes » qui parviennent à étendre leur vision « essentielle » à l'échelle de la collectivité, pour faire de la politique par l'art. Cette conception du génie va même jusqu'à transformer la collectivité sociale en œuvre pour la faire agir sous le concept d'un travail créateur. Pour Éric Michaud, la performativité du projet nazi a donné lieu à des abominations. Adolf Hitler, devenu sculpteur de société, a réussi à convaincre les nazis, en jouant sur leurs affects par des discours expressionnistes, d'effectuer « au nom de l'art » le mythe désastreux de la race aryenne. Pour Eduardo Ralickas, la performativité de l'esthétique relationnelle (même si elle n'est pas comparable au nazisme dans sa finalité) s'avèrerait ne pas avoir autant de vertus démocratiques qu'espérées. Selon lui, certaines œuvres perpétueraient un plein pouvoir à l'artiste-directeur et sa démarche pour effectuer une émancipation sociale. Des artistes comme Massimo Guerrera et ses projets *Porus* et *Darboral*, Romeo Gongora et *Les prisonniers* ou encore Ana Riley avec sa série *Surrender* proposent des dispositifs relationnels à sens unique, sans permettre un véritable dialogue entre l'artiste et les usagers. Plus simplement, à travers ces cas de l'histoire moderne et de l'art contemporain, les auteurs cherchent à montrer que la conception du génie romantique survivrait à travers le temps. Sur des pratiques aussi établies que l'esthétique relationnelle, Eduardo Ralickas voit cette notion se réactualiser alors qu'une telle conception de l'artiste est contestée aujourd'hui. Sur ce point, s'il y a un caractère performatif aux œuvres de Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd, ce serait dans leur rapport à la subversion. Leurs œuvres

⁴¹³Eduardo RALICKAS, *op. cit.*, 2012, p. 4.

témoignent bien d'une portée politique dans la mesure où elles tentent de représenter un nouveau romantisme à l'égard de perspectives contemporaines et des enjeux actuels. Pour autant, il ne va pas de soi d'affirmer que ces artistes rejoueraient précisément cette conception du génie au point de remettre en cause le principe de démocratie. Les analyses d'Éric Michaud et Eduardo Ralickas sont tout à fait légitimes, mais il semble qu'elles mettent en évidence un problème surtout pour des œuvres destinées à des actions politiques, utilisant directement la socialité comme matériau. Les œuvres de Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd procèderaient différemment, car ces artistes ne contribuent pas véritablement à transformer la collectivité en œuvre d'art pour la mettre au service de leurs entreprises sous le concept d'un travail créateur. Leurs œuvres inscrivent plutôt leur utopie dans l'imaginaire, dans les objets d'art, ou alors, sur leurs identités comme CocoRosie. Autrement dit, leurs œuvres ne consistent pas à une manipulation concrète du public, et par conséquent, ce ne semble pas être la même performativité qui est en jeu. Ce qu'on tente de dire, c'est que la portée politique de ces œuvres (leurs dynamiques et même leurs finalités) n'est pas la même que celle décrite dans le projet nazi et certains cas de l'esthétique relationnelle. Même si les tableaux-photographiques de Jon Rafman, les performances musicales de CocoRosie et les installations de David Altmejd convoquent les affects, il semble que le public demeure libre de décider s'il adhère ou non à leur vision. Dans ce cas, on se demande s'il y a vraiment une hiérarchie qui s'établit entre l'artiste, son œuvre et le public ? Au contraire, ne conserve-t-il pas plutôt son libre arbitre ?

En ce qui concerne le pathos de l'authenticité, le mémoire suggère aussi de déconstruire cette idée, considérant que l'art atteindrait sa quintessence avec la souffrance de l'artiste ou même en surexploitant les sentiments pathétiques. Privilégiant l'excès de mélancolie, de désenchantement, de cynisme, le pathos consisterait à surexploiter ces affects en prétendant à l'authenticité. En abordant les œuvres de Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd, on a pu révéler le travail entre fragment et hybridation, produisant des mélanges inédits sous formes dialectiques. Cette idée de l'esthétique

dialectique entre opposés est aussi une contribution du *Witz* romantique (l'apport de l'humour et du paradoxe) comme le soulève Olivier Schefer. Pour donner des exemples de cet apport, on a pu voir que Jon Rafman travaille le *remake*, que CocoRosie explore une dimension ludique à leur recherche musicale et David Altmejd propose un traitement du grotesque. Ainsi, le *remake* est un art de la réinterprétation qui récusé les notions d'originalité, de génialité et même de pathos artistique au profit de la répétition inventive, souvent en apportant une pointe d'ironie. S'ouvrirait ici la possibilité de penser l'authenticité en d'autres termes. La dimension ludique chez CocoRosie est notable dans la mesure où elles font de la musique avec des jouets pour enfants et en privilégiant les personnifications de soi. Cet apport du jeu vient se joindre à leur exploration du sublime. Le ludique peut permettre d'éprouver des émotions intenses sans pour autant tomber dans le pathos. Sinon, le traitement du grotesque chez David Altmejd témoigne d'un désir pour l'expressivité de la matière dans l'abondante profusion des éléments poétiques, convoquant un sentiment sublime aussi près de l'émerveillement. Même si cette catégorie du sentiment produit une intensité affective, elle se différencie du pathos. Ce qu'on cherche à dire à travers ces brefs énoncés, c'est qu'il convient de penser que les œuvres des artistes réactualisent des expériences et des émotions liées au sublime du paysage romantique et la force transcendante de cet art. Mais, les expériences de transcendance qu'elles offrent ne sont pas incompatibles avec d'autres types de sentiments. L'ironie, l'humour, le ludique, l'émerveillement sont des émotions qui peuvent aussi surgir de ses expériences artistiques, tout autant favorables à produire une telle intensité. Ces quelques éléments de réponse pourraient offrir des pistes d'ouverture afin de rendre possible une réflexion sur les résurgences du romantisme à l'égard de pratiques actuelles, tout en cherchant à déconstruire ces notions.

Pour ce qui est de la troisième question, qu'est-ce que ces résurgences du romantisme peuvent dire de la contemporanéité ? On retient deux éléments clefs. D'une part, le contemporain recherche de la transcendance, et d'autre part, se manifeste un

engouement pour l'utopie. Dans un premier temps, on répond à la question en indiquant que les artistes du corpus développent des pratiques qui démontrent un intérêt manifesté, voire déclaré pour la recherche du sublime. Et comme on l'a indiqué, cette exploration est aujourd'hui une réflexion pour l'esthétique qui se réactualise particulièrement avec l'anthropocène et le posthumain. Alors que les romantiques privilégient une conception de la transcendance par l'intensification du sentiment, une telle recherche est précisément liée au sublime de l'art et de la nature. Il y aurait beaucoup plus à dire sur la transcendance, car c'est une question que de nombreux auteur.es se sont posé.es à travers l'histoire de l'art et peut-être bien davantage en philosophie. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il est tout à fait fascinant de constater, encore aujourd'hui, que des artistes questionnent sa pertinence à travers le sublime. Cette remarque permet au moins d'avancer que des contemporain.es comme Jon Rafman, CocoRosie et David Altmejd continuent d'accorder à l'art une importante valeur d'authenticité. Chez ces artistes, l'art aspire à du contenu spirituel, quand bien même cela passe par le recours à la théâtralité au lieu d'un divin au sens naturel. Le contexte actuel étant confronté à un enjeu écologique de taille avec l'anthropocène (capitalocène ou plantationocène), jusqu'aux projections posthumaines sur l'avenir de l'humanité, ces préoccupations peuvent expliquer un peu plus les résurgences du romantisme, reflétant des expériences et des sentiments qui lui sont analogues. Passant par les ruines du kitsch et le réensauvagement du paysage dans les tableaux-photographies de Jon Rafman, par la poésie et les constructions mythologiques du paysage musical de CocoRosie, dans l'idée de l'œuvre d'art totale, jusqu'à l'alchimie de l'inauthentique à travers la métamorphose des environnements de David Altmejd, ces contemporain.es contribueraient à penser un nouveau romantisme. À ce sujet, des chercheurs comme Robin Van den Akker et Thimotheus Vermeulen observe le tournant romantique dans les esthétiques contemporaines depuis le début des années 2000 étroitement lié à l'émergence d'une sensibilité métamoderniste. Avec et au-delà du modernisme et du postmodernisme, cette nouvelle sensibilité serait insufflée par la recherche d'authenticité manifestée avec la réémergence de l'utopie. Sous les allures

d'une autocritique, les résurgences du paysage romantique s'avèreraient des réponses à la contemporanéité et des enjeux auxquels elle est confrontée. La subversion du kitsch que l'on a développé lors de l'analyse exprimerait par conséquent une subversion plus profonde encore, un peu comme une résilience au capitalisme par les moyens de l'art que l'on envisage par un renversement autoréflexif du kitsch. Cette entreprise s'accompagnerait en même temps d'une réévaluation de la culture par une tendance manifeste à l'historicisme, remanipulant des traditions ancestrales de l'histoire de l'art pour mieux les reconfigurer vers un nouveau romantisme. Ce serait un appel à la nature, à la poésie, aux mythologies et aux récits comme réenchantement.

Suite à l'analyse sur les résurgences du romantisme, cette réflexion conduit vers une nouvelle piste de recherche. À l'intention de cette réversibilité kitsch-archaïque, on a pu voir qu'en même temps de la subversion se produisait des mélanges esthétiques inusités. Pour ouvrir cette possibilité, on cite une dernière fois un extrait de Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce que le contemporain ?* Il explique que :

« Les historiens de l'art et de la littérature savent qu'il y a entre l'archaïque et le moderne un rendez-vous secret, non seulement parce que les formes les plus archaïques semblent exercer sur le présent une fascination particulière, mais surtout parce que la clef du moderne est cachée dans l'immémorial et le préhistorique. C'est ainsi que le monde antique se retourne, à la fin, pour se retrouver vers ses débuts ; l'avant-garde qui s'est égarée dans le temps, recherche le primitif et l'archaïque. C'est en ce sens que la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie »⁴¹⁴.

Si on considère que la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie, et qu'en ce sens, l'anachronisme peut être une clef cachée pour l'avant-garde, cette remarque pousse à interroger le kitsch-archaïque. L'analyse l'a indiqué souvent à travers l'étude du corpus, mais elle demanderait à être approfondie plus en

⁴¹⁴ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 37.

détail. Et plusieurs questionnements surgissent à l'esprit : qu'en est-il de cette esthétique ? A-t-elle été théorisée par des auteur.es ? Est-ce que le kitsch-archaïque pourrait être une piste vers une esthétique d'avant-garde ? À tout le moins, quelles sont ses conditions de possibilités avec l'art contemporain ? Ces quelques interrogations valent comme premières intuitions vers une réflexion qu'on aimerait entreprendre ultérieurement.

ANNEXE

Figure 1



Caspar David FRIEDRICH, *La mer de glace*, 1824, peinture, huile sur toile, 96.7 x 126.9 cm, Kunsthalle, Hambourg.

[En ligne]

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mer_de_glace#/media/Fichier:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburg_Kunsthalle_-_02.jpg, consulté le 28 juin 2020.

Figure 2



Jon RAFMAN, *Iceberg* (2015), *You Are Standing in an Open Field* (2015-2017), tableau-photographie, impression jet d'encre, résine et polystyrène, 152.4 x 203.2 x 8.3 cm, Musée d'art contemporain, Montréal.

[En ligne]

<https://www.gamescenes.org/2015/05/game-art-jon-rafmans-you-are-standing-in-an-open-field-2015.html>, consulté le 28 juin 2020.

Figure 2.1



Jon RAFMAN, *Iceberg* (2015), *You Are Standing in an Open Field* (2015-2017) (détail de l'œuvre sur le compte Instagram de l'artiste), impression jet d'encre, résine et polystyrène, 152.4 x 203.2 x 8.3 cm, Musée d'art contemporain, Montréal.

[En ligne]

<https://www.instagram.com/p/3IKy1wRVzD/>, consulté le 28 juin 2020.

Figure 2.2



Jon RAFMAN, *Iceberg* (2015), *You Are Standing in an Open Field* (2015-2017) (détail de l'œuvre sur le site du Musée d'art contemporain), tableau-photographie, impression jet d'encre, résine et polystyrène, 152.4 x 203.2 x 8.3 cm, Musée d'art contemporain, Montréal.

[En ligne]

<https://macm.org/activites/conversation-avec-jon-rafman/>, consulté le 14 juillet 2020.

Figure 3

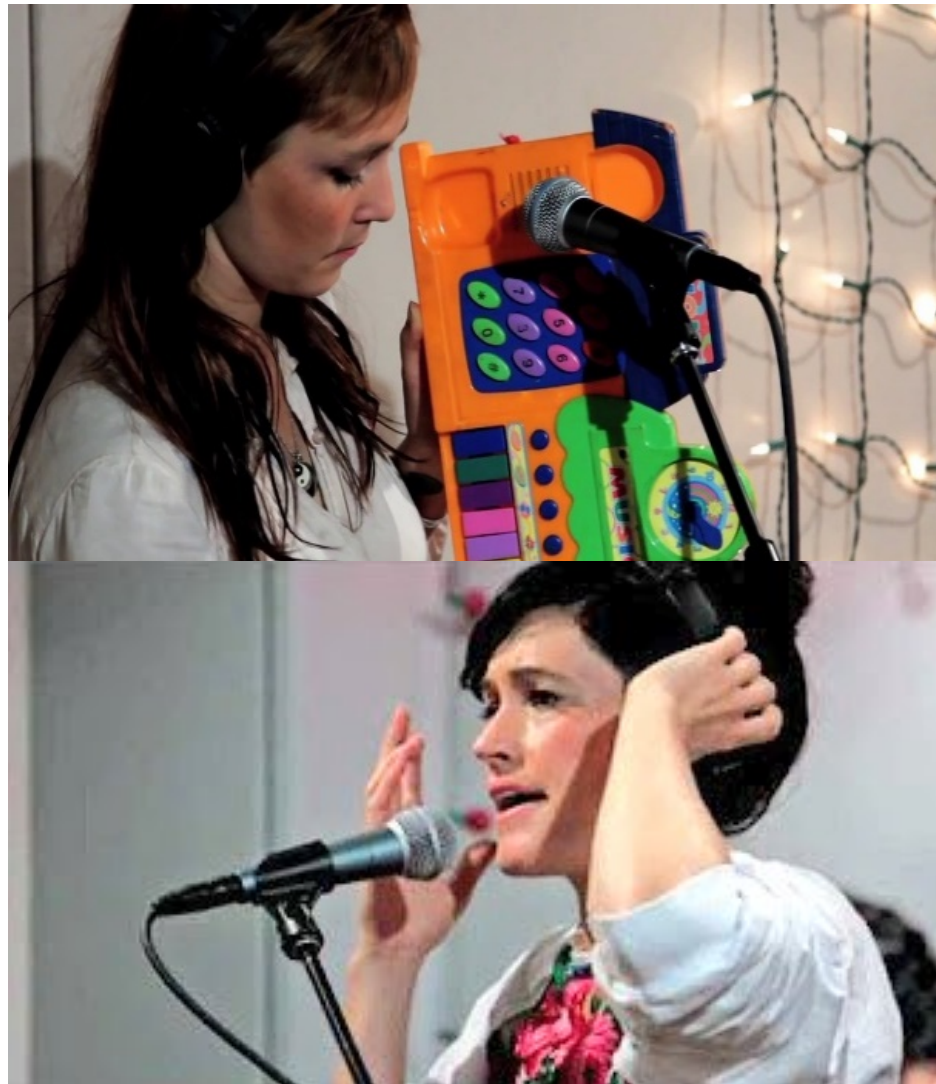


COCOROSIE, *Grey Oceans*, 2010, (pochette de l'album), durée : 47 min : 14 sec., produit, édité et distribué par le label Sub Pop, Seattle.

[En ligne]

<https://www.discogs.com/CocoRosie-Grey-Oceans/master/246349>, consulté le 14 juillet 2020.

Figure 3.1



COCOROSIE, *Fairy Paradise*, 2010, performance musicale sur KEXP, la station radiophonique 90.3 FM, musicien.nes, instruments de musique, jouet pour enfant, durée : 6 min. et 13 sec., live on KEXP studio, Seattle.

[En ligne]

<https://www.youtube.com/watch?v=zDb7dAnm79I>, consulté le 14 juillet 2020.

Figure 3.2



COCOROSIE, *Fairy Paradise*, 2010, performance musicale pour Face Culture, la chaîne Youtube du guide musical, musiciennes, costumes, instruments de musique, jouets pour enfants, durée : 4 min. et 57 sec., live session on Face Culture, Amsterdam.

[En ligne]

<https://www.youtube.com/watch?v=BZnGr6xCX9I&frags=pl%2Cwn>, consulté le 14 juillet 2020.

Figure 4



David ALTMEJD, *The Holes*, 2008, installation, sculpture, miroirs, résines, objets artificiels et industriels, techniques mixtes, Biennale de Liverpool, Tate Liverpool.

[En ligne]

<http://www.davidaltmejd.com/2008-liverpool-biennial>, consulté le 14 juillet 2020.

Figure 4.1



David ALTMEJD, *The Holes*, 2008, (détails de l'œuvre sur le géant), installation sculpture, miroirs, résines, objets artificiels et industriels, techniques mixtes, Biennale de Liverpool.

[En ligne]

<https://www.biennial.com/2008/exhibition/artists/david-altmejd>, consulté le 14 juillet 2020.

<https://cultureuse.files.wordpress.com/2015/02/altmejd-the-holes.jpg>, consulté le 14 juillet 2020.

BIBLIOGRAPHIE (SÉLECTIVE)

Le romantisme

Élisabeth DÉCULTOT, « Phillip Otto Runge et le paysage. La notion de Landschaft dans les textes de 1802 », dans *Revue germanique internationale*, n°2, 1994, p. 39-58.

Caspar David FRIEDRICH et Gustav CARUS, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, traduit en français par Érika DICKENHERR, Alain PERNET et Rainer ROCHLITZ, Paris, Klincksieck, 1988, p.

Arthur HENCKEL, « Was ist eigentlich romantisch ? », dans *Festschrift für Richard Alewyn*, Cologne, H. SINGER et B. VON WEISE, 1967, p.

Claude LEBENSZTEJN, *L'art de la tâche : Introduction à la « Nouvelle Méthode » d'Alexander Cozens*, Paris, Éditions du Limon, 1990, p.

Michaël LÖWY et Robert SAYRE, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, 306 p.

Éric MICHAUD, *Un art de l'éternité. L'image au temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, Le Temps des images, 1996, 400 p.

NOVALIS, « Fragment de 1798 », dans l'*Athenaeum*, revue littéraire, n°1, 1798, p. 16.

Eduardo RALICKAS, *Naissance de l'art performatif. Prémisses du moment romantique en Allemagne*. Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012, 400 p.

Philipp Otto RUNGE, *Hinterlassene Schriften*, par Daniel Runge, 2 vol., Hambourg, 1840-1841, Fac-similé de l'édition originale, 2 vol., Gottingen, 1965 (abrégé *HS I* ou *HS II*).

Philipp Otto RUNGE, *Peinture et écrits*, traduit par Érika DICKENHERR et Alain PERNET, Paris, Klincksieck : L'esprit et les formes, 1991, p.

Jean-Marie SCHAEFFER, *Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983, 100 p.

Pierre WAT, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Champs arts, 2013, 320 p.

Pierre WAT, « Une subversion sans fin. La peinture romantique allemande », dans *De l'Allemagne de Friedrich à Beckmann* (catalogue d'exposition), Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2013, p. 272-289.

Le sublime

Jean BESSIÈRE, « Le sublime aujourd'hui » dans *Fabula : La recherche en littérature*, 2003, [En ligne] https://www.fabula.org/atelier.php?le_sublime_aujourd%27hui, consulté le 19 août 2020.

Edmund BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), traduit par Lagantie de Lavaïsse, Paris, Pichon et Depierreux, 1803, 316 p.

Jean-François COURTINE (dir.), *Du sublime*, Paris, Belin Poche, 2009, 336 p.

Emmanuel KANT, « L'analytique du sublime », dans *Critique de la faculté de juger* (1790), traduit par Jean-François Lyotard, Paris, Galilée, 1991, 304 p.

Jean-François LYOTARD, « L'inhumain : le sublime et l'avant-garde », dans *Causerie sur le temps*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 101-118.

Jean-Luc NANCY, « L'offrande sublime », dans *Du sublime*, Jean-François Courtine (dir.), Paris, Belin Poche, 2009, 336 p.

Baldine SAINT-GIRONS, *Le sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, Littérature et idée, 2005, 247 p.

Perspectives contemporaines

Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2008, 43 p.

David ALTMEJD, *David Altmejd*, site internet, [En ligne] <http://www.davidaltmejd.com>, consulté le 20 août 2020.

David ALTMEJD, « OCAD University Faculty of Art Speakers Series » (2014), mis en ligne par OCAD University, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=RI8rhyjcHxg>, consulté le 27 juillet 2020, 46 min : 36 sec.

Ariane De BLOIS, *Un renversement grotesque : les sculptures mi-humaines, mi-animales de Jane Alexander, Patricia Piccinini et David Altmejd*, thèse de doctorat, Université de McGill, 2014, 347p.

Jay David BOLTER et Richard GRUSIN, « The Double Logic of Remediation » dans *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000, p. 3-16.

Bianca CASADY, « CocoRosie Interview – Sierra and Bianca Casady (part 1) », mise en ligne sur le compte YouTube FaceCulture, 2010, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=vBno8bUO-Bo&frags=pl%2Cwn>, consulté le 20 août 2020, 5 min. : 26 sec.

COCOROSIE, « CocoRosie Interview – Sierra and Bianca (part 3), mis en ligne par FaceCulture sur YouTube, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=osiLSPEzmmY&frags=pl%2Cwn>, consulté le 27 juillet 2020, 4 min. : 19 sec.

COCOROSIE, « CocoRosie Vogue », 2010, mis en ligne sur le compte YouTube Yellaveth, [En ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=OjpLA_lExA0&frags=pl%2Cwn, consulté le 14 juillet 2020, 4 minutes : 50 secondes.

COCOROSIE, *Fairy Paradise*, 2010, performance musicale sur KEXP (la station radiophonique 90.3 FM) live on KEXP studio, Seattle. [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=zDb7dAnm79I>, consulté le 14 juillet 2020, 6 min. : 13 sec.

COCOROSIE, « Gettin' Cozy with CocoRosie », 2010, mis en ligne par *The New Gay TV*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=YnhUuYqNzzA&frags=pl%2Cwn>, consulté le 14 juillet 2020, 9 min : 36 sec.

Louise DÉRY, *David Altmejd*, catalogue d'exposition, La Galerie de l'UQAM, 2006, 110 p.

Marie FRASER, « L'archive monstre ou la nature irrémédiablement entropique de la culture numérique », Archéologie du virtuel, dans *Mind the gap / Attention à la marche*, The Electronic Littérature Organisation, Université du Québec à Montréal, 13 et 17 août 2018, p. 1-5.

Jake JOHNSON, « Calling Out the Nameless : CocoRosie's Posthuman Sound World », dans *Wiley, J. Pop Music*, n° 29, 2017, p. 1-11.

Abraham MOLES, « Qu'est-ce que le kitsch ? » dans *Communication et langages*, n°9, 1971, p. 74-87.

NEW ROMANTICISM, Notes on Metamodernism, 2010, sur *Metamodernism.com*, [En ligne] <https://www.metamodernism.com/2010/08/09/new-romanticism/>, consulté le 25 juillet 2020.

Jon RAFMAN, « ARS17 Jon Rafman », entrevue mise en ligne sur YouTube par *Kiasma Nykytaiteen Museo*, [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=QDTDXwwMZPM>, consulté le 24 juillet 2020, 4 min. : 57 sec.

Jon RAFMAN, *Instagram*, le compte Instagram de l'artiste, [En ligne] <https://www.instagram.com/p/3IKy1wRVzD/>, consulté le 28 juin 2020.

Jon RAFMAN, « The Best of Both Worlds with a Modern Internet Explorer », en entrevue avec Stephen Froese, dans *Pin-Up*, Issue 15, automne-hiver, 2013/14, p. 87.

Bénédicte RAMADE, « Anthropocène fatigue : la stratégie de l'effondrement d'Edward Burtynsky », dans *Ciel variable*, [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/91282ac>, consulté le 06 février 2020, p. 60-67.

Olivier SCHEFER, « Fragment(s) et tout, écritures de la modernité », dans Augustin DUMONT et Laurent VAN EYNDE (dir.), *Modernité romantique. Enjeux d'une relecture*, Paris, Kimé, Détours littéraires, 2011, 273 p.

Olivier SCHEFER, *Résonances du romantisme*, Bruxelles, Les éditions : La Lettre volée, 2005, 130 p.

Olivier SCHEFER, « Un romantisme contemporain » dans *Zérodeux*, dossier Pragmatismus & Romantismus, [En ligne] <https://www.zerodeux.fr/essais/un-romantisme-contemporain/>, consulté le 06 février 2020, 6 p.

Jan SPECKENBACH, « On the Remake. A Cinematic Phenomenon. Part One. Money, Copy, Quotation, Motive, Genre », dans *Cinema in the Digital Age*, 2001, [En ligne] <http://keyframe.org/txt/remake1>, consulté le 01 janvier 2019, p. 1-11.

Robin VAN DEN AKKER et Thimotheus VERMEULEN, « Notes on Metamodernism », dans *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, 2010, p. 1-14.

Robin VAN DEN AKKER et Thimotheus VERMEULEN, « Utopia, Sort of : A Case Study in Metamodernism », dans *Studia Neophilologica*, n° 87, 2015, p. 55-67.