

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE COMPARATIVE DE LA RÉACTUALISATION DU MOTIF DE LA VANITÉ
DANS LA PRATIQUE ARTISTIQUE CONTEMPORAINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
ANNE PHILIPPON

OCTOBRE 2013

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.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement ma directrice, Joanne Lalonde, professeure au Département d'histoire de l'art de l'UQAM, pour son sens critique, sa rigueur intellectuelle, son intérêt et son encouragement qui m'ont permis de cheminer tout au long de mon mémoire.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à l'équipe de la galerie de l'UQAM, de m'avoir donné une première expérience de travail dans un contexte professionnel. J'ai eu la chance d'être entourée pendant plus de trois ans d'une équipe stimulante et de travailler de près avec les différents acteurs du milieu de l'art. Cet enseignement m'a permis de faire le pont entre la théorie et la pratique et d'élargir ma compréhension du monde de l'art et des rouages d'une galerie universitaire.

D'autre part, je suis reconnaissante à l'égard de mes professeurs et de mes collègues de la maîtrise pour l'échange des connaissances sur le plan des idées et des pratiques artistiques que nous avons entretenu tout au long de ma recherche et de la rédaction de mon mémoire et qui m'ont permis de développer ma pensée critique.

Et terminant, un énorme merci à ma famille et mes amis proches pour leur soutien personnel et moral et tout particulièrement ma sœur Geneviève pour son aide précieuse et indéfectible durant toutes ces années.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
DÉVELOPPEMENT	12
PREMIÈRE PARTIE : HÉRITAGE ET FILIATION DE LA VANITÉ	12
CHAPITRE 1 : LA VANITÉ HISTORIQUE	13
1.1 La double origine de la vanité et ses différentes composantes	13
1.2 Le genre de la nature morte	14
1.2.1 Le statut de la nature morte : la hiérarchie des genres	14
1.2.2 L'essor de la nature morte	15
1.2.3 La spécificité de la République hollandaise	16
1.3 L'âge d'or de la vanité	20
1.3.1 Le discours de la vanité	21
1.3.2 La vanité et ses symboles	23
1.3.3 Le traitement de la vanité	26
1.3.4 L'iconographie macabre	27
CHAPITRE II : LA VANITÉ CONTEMPORAINE	31
2.1 L'hypothèse	31
2.2 Quelles sont les visées de la vanité contemporaines?	31
2.3 Quelles sont les causes de sa réactualisation?	32
2.4 La condition postmoderne	33
2.5 Les nouvelles propositions de la vanité	35
2.6 L'autoréflexivité	38

DEUXIÈME PARTIE : ÉTUDES DE CAS	44
CHAPITRE III	
INQUIÉTUDE, INSTABILITÉ, INCONSTANCE	45
3.1 INQUIÉTUDE	46
3.1.1 <i>Autoportrait avec symboles de vanité</i> (1651) de David Bailley	46
3.1.2 <i>Le plan de la ville</i> (2006) de Nelson Henricks : l'écoulement du temps	47
3.1.2.1 Marqueurs formels et iconographiques	47
3.1.2.2 L'accumulation	50
3.1.2.3 Autoportrait et autofiction	54
3.1.2.4 Les mythes	59
3.1.2.5 Les ruines	62
3.2 INSTABILITÉ	65
3.2.1 <i>Le Rêve du chevalier</i> (vers 1650) d'Antonio de Pereda	65
3.2.2 <i>Chrysalide Empereur</i> (2008) de Patrick Bernatchez : la poétique de l'excès	67
3.2.2.1 Marqueurs formels et iconographiques	68
3.2.2.2 La métamorphose	70
3.2.2.3 Trompe-l'œil	72
3.3 INCONSTANCE	78
3.3.1 <i>Vanité ou Allégorie de la vie humaine</i> (1644) de Philippe de Champaigne	79
3.3.2 <i>Le Jardin du sommeil</i> (1998) de Spring Hurlbut : du berceau au tombeau	80
3.3.2.1 Marqueurs formels et iconographiques	80
3.3.2.2 Memento	82
3.3.2.3 La temporalité	83
3.3.2.4 La mort	85
CONCLUSION	91
ANNEXES	95
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	109

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	<p>Lubin Baugin, <i>Nature morte à l'échiquier</i>, 1630, huile sur toile, 55 x 73 cm, Paris, Louvre © Photo RMN – Gérard Blot Source : Schneider, Norbert. 1990. <i>Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes</i>. Cologne : Taschen, p. 73.....</p>	p. 96
1.2	<p>Pieter Claesz, <i>Nature morte de Vanité</i>, 1630, huile sur toile, 39,5 x 56 cm, La Haye, Mauritshuis Source : Schneider, Norbert. 1990. <i>Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes</i>. Cologne : Taschen, p. 86.....</p>	p. 96
1.3	<p><i>Memento mori</i>, mosaïque polychrome de Pompéi, I^{er} siècle, base calcaire et marbres colorés, 41 x 47 cm, Musée national d'archéologie de Naples © Archives surintendance spéciale Beni et archologici Naples et Pompéi Source : Truong, Alain R. s. d. <i>Vanités dans l'art ancien</i>. En ligne. < http://www.alaintruong.com/albums/vanites/photos/49356474-memento_mori_mosaïque_polychrome_de_pompei_ier_siecle_musee_n.html >. Consulté le 2 décembre 2012.....</p>	p. 97
2.1	<p>Damien Hirst, <i>For the Love of God</i>, 2007, platine, diamants et dents d'homme, 17,1 x 12,7 x 19,1 cm Source : <i>White Cube</i>. 2013. En ligne. < http://whitecube.com/artists/damien_hirst/ >. Consulté le 10 décembre 2012.....</p>	p. 97
2.2	<p>Annette Messager, <i>Gants-tête</i>, 1999, gants, crayons de couleur, 178 x 133 cm © Courtesy Marian Goodman Gallery Source : Truong, Alain R. s. d. <i>Vanités dans l'art ancien</i>. En ligne. < http://www.alaintruong.com/albums/vanites_dans_l_art_contemporain/photos/49356624-annette_messager_gants_tete_1999_collection_am_et_m_robelin_.html >. Consulté le 2 décembre 2012.....</p>	p. 98
2.3	<p>Christian Marclay, <i>The Clock</i>, 2010, vidéo à canal unique, 24 heures. Avec l'autorisation de l'artiste, White Cube, London et Paula Cooper Gallery, New York Source : <i>The New Yorker</i>. 2012 (1^{er} août). En ligne. < http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2012/08/watching-christian-marclays-the-clock.html >. Consulté le 10 décembre 2012.....</p>	p. 98

- 3.1 David Bailly, *Autoportrait avec symboles de vanité*, 1651, huile sur bois, 89,5 x 122 cm, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal
Source : Lanini, Karine. s. d. « Jardin de Vanités... ». En ligne.
<<http://karine.lanini.free.fr/Jardindevanites.htm>>. Consulté le 10 octobre 2012..... p. 99
- 3.2 Nelson Henricks, *Le plan de la ville*, 2006, installation vidéo à canaux multiples, 21 min
Source : Steve Reinke (sous la dir. de). 2010. *Nelson Henricks. Time will have passed. Le temps aura passé*. Catalogue de l'exposition à la Galerie Leonard & Bina Ellen (1^{er} septembre au 16 octobre 2010). Montréal : Concordia University, p. 20-21..... p. 99
- 3.3 Nelson Henricks, *Le plan de la ville*, 2006, installation vidéo à canaux multiples, 21 min
Source : *Henricks, Nelson*. s. d. En ligne.
<<http://www.nelsonhenricks.com/map.html>>. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 100
- 3.4 Olaus Worm, *Museum Wormianum*, 1655, gravure sur cuivre, 35,6 x 22,6 cm, Silésie, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum
Source : Schneider, Norbert. 1990. *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*. Cologne : Taschen, p. 159..... p. 100
- 3.5 Nelson Henricks, *Le temps passe*, 1998, film Super 8 mm transféré sur support vidéo (noir et blanc et couleur, son), 6 min 30 s
© 2012 Nelson Henricks, photo : Video Data Bank
Source : *Moma*. 2012. En ligne.
<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=120453>. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 101
- 3.6 Le Piranèse, vue des restes de la Celle du Temple de Neptune, 1778, gravure à l'eau-forte, Paris, BnF : département des Estampes et de la photographie (SNR 6) © BnF
Source : *Le Louvre*. 2012. En ligne.
<http://mini-site.louvre.fr/saison18e/_commun/antiquite_revee/zoom_jpg/ar10.jpg>. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 101
- 3.7 Caspar David Friedrich, *Cimetière d'un cloître sous la neige*, huile sur toile, détruite en 1945
Source : Rousseau, Diane. s. d. En ligne.
<http://dianerousseau.blogspot.ca/2011_09_01_archive.html>. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 102
- 3.8 Antonio de Pereda, *Le Rêve du chevalier*, vers 1650, huile sur toile, 152 x 217 cm, Madrid, Real Academis de San Fernando
Source : s. d. En ligne.
<<http://www.trusiad.fr/cours/lycee/public/undon.html>>. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 102

- 3.9 Antonio de Pereda, *Le Rêve du chevalier* (détail), vers 1650, huile sur toile, 152 x 217 cm, Madrid, Real Academis de San Fernando
Source : Schneider, Norbert. 1990. *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*. Cologne : Taschen, p. 87..... p. 103
- 3.10 Patrick Bernatchez, *Chrysalide Empereur*, de l'ensemble *Chrysalides*, 2008, film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, sonore, 11 min 20 s
© Patrick Bernatchez..... p. 103
- 3.11 Patrick Bernatchez, *Chrysalide Empereur*, de l'ensemble *Chrysalides*, 2008, film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, sonore, 11 min 20 s
© Patrick Bernatchez..... p. 104
- 3.12 Patrick Bernatchez, *BW*, de l'ensemble *Lost in Time*, 2009-2011, montre-bracelet, en collaboration avec Roman Winiger, horloger
© Patrick Bernatchez..... p. 104
- 3.13 Cindy Sherman, *Untitled, #411*, 2003, impression couleur chromogène, 114,9 x 79,1 cm, Collection Philippe Segalot, New York.
© 2012 Cindy Sherman
Source : Moma. 2012. En ligne.
< <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/9/#/7/untitled-411-2003/> >. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 105
- 3.14 Paul McCarthy, *Painter*, 1995, boiseries, tapis, peinture, meubles, toiles, ustensiles de cuisine, tubes de peinture et brosse surdimensionnés, projecteur vidéo, nez en latex, chaises pliantes. Vidéo, performance et installation à Los Angeles avec Brian Butler, Sabina Hornig, Paul McCarthy, Fredrik Nilsen et Barbara Smith
Collection Rubell Family, Miami, Floride
© Paul McCarthy
Photo : Hauser & Wirth, Zürich, London
Source : Art 21. 2012. En ligne.
< <http://www.art21.org/images/paul-mccarthy/painter-1995> >. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 105
- 3.15 Philippe de Champaigne, *La Vanité ou Allégorie de la vie humaine*, 1646, huile sur toile, 28,8 x 37,5 cm, Musée de Tessé, Le Mans
© Photo RMN – Bulluz
Source : Rykner, Didier. 2007 (21 mars). « Philippe de Champaigne. Entre politique et dévotion ». In *La Tribune de l'Art*. En ligne.
< http://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=2419 >. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 106

- 3.16 Spring Hurlbut, *Le Jardin du sommeil*, 1998, installation, 105 lits d'enfant, 18 berceuses, 10 lits de poupée, 7 berceuses de poupée et 7 couronnes funéraires d'enfant
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : Richard-Max Tremblay
Source : « Point de mire sur la collection du MACM : Série Momentum ». 2010 (janvier). In *En tournée*. En ligne.
< <http://www.macm.org/expoentournee/serie-momentum/> >. Consulté le 2 déc. 2012.... p. 106
- 3.17 Spring Hurlbut, *Le Jardin du sommeil*, 1998, installation, 105 lits d'enfant, 18 berceuses, 10 lits de poupée, 7 berceuses de poupée et 7 couronnes funéraires d'enfant
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : Richard-Max Tremblay
Source : « Spring Hurlbut ». In *Canadian Art*. En ligne.
< <http://208.70.246.208/art/preview/can/ab/> >. Consulté le 2 décembre 2012..... p. 107
- 3.18 Spring Hurlbut, *Le jardin du sommeil* (détail), 1998, installation, 105 lits d'enfant, 18 berceuses, 10 lits de poupée, 7 berceuses de poupée et 7 couronnes funéraires d'enfant
Collection Musée d'art contemporain de Montréal
Photo : Richard-Max Tremblay
Source : Bélisle, Josée (commissaire). 2009. *Spring Hurlbut. Le Jardin du sommeil*. Catalogue de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal (22 mai au 7 septembre 2009). Montréal : MACM, p. 7..... p. 107
- 3.19 Spring Hurlbut, *Mary #1*, de la série *Deuil I*, 2006, impression numérique, 71,76 x 81,92 cm
Source : « Spring Hurlbut ». s. d. In *Georgia Scherman Projects*. 2012. En ligne.
< <http://www.georgiascherman.com/artists%20represented/Hurlbut/Prefix/mary1.html> >
Consulté le 2 décembre 2012..... p. 108

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la réactualisation de la vanité dans la pratique contemporaine. L'objectif principal est de définir et d'examiner les tenants et les aboutissants de la vanité contemporaine en général et celle pratiquée par les artistes en particulier. La démarche empruntée pour ce mémoire examine le développement de la vanité depuis le XVII^e siècle ainsi que les différents enjeux qui sous-tendent cette stratégie de représentation.

Cette étude est divisée en trois chapitres. Le premier chapitre définit les fondements de la vanité historique en se questionnant sur les différents liens qui unissent les arts au thème de la mort. Le deuxième chapitre traite des mutations historiques, sociales, politiques et économiques, et questionne la portée et les enjeux contemporains des figures proposant une apologie du réel, du vécu et du banal. La question de l'autoréflexivité est abordée et met en lumière les contradictions et les paradoxes de la vanité. Le troisième chapitre met l'accent sur une analyse comparative entre les vanités historiques et contemporaines, en vue de comprendre comment les œuvres s'interpellent et se répondent entre elles.

L'objectif qui se profile derrière cette étude comparative est de relever les ressemblances et les dissemblances entre les vanités d'hier et celles d'aujourd'hui. Les assises de la vanité sont les mêmes, mais de nouveaux éléments élargissent son répertoire en raison notamment de l'apparition de nouveaux médiums comme ceux de l'installation et de la vidéo. La vanité n'est pas réductible à la représentation d'une image spécifique, par exemple un crâne, elle se vit maintenant à travers l'expérience du déplacement et de la représentation de l'image en mouvement.

Les grands conflits mondiaux qui ont ébranlé le XX^e siècle ont modifié fondamentalement les conceptions vis-à-vis de la vie et de la mort. La vanité constitue une référence indéniable pour comprendre la nature de ces changements en reflétant les idées véhiculées par la société et la politique. Les travaux de Jean-François Lyotard sur la culture postmoderne jouent un rôle important dans ce regard porté sur les enjeux propres à notre rapport à la nature, à la société et à la culture.

Cette étude est une mise en perspective de la vanité contemporaine et réexamine la vanité historique à travers ses avatars contemporains.

Mots-clés : nature morte, vanité historique, vanité contemporaine, Nelson Henricks, Patrick Bernatchez, Spring Hurlbut

INTRODUCTION

*De temps en temps le soir, il émerge un visage
Qui soudain nous épie de l'ombre d'un miroir;
J'imagine que l'art ressemble à ce miroir
Qui soudain nous révèle notre propre visage.*
Jorge Luis Borges¹

Les pratiques contemporaines qui empruntent à la vanité ses thèmes et ses formes affluent de façon constante depuis plus d'une décennie. Actuellement, la vanité est une thématique fort prisée dans le monde de l'art et cet intérêt se perçoit au sein des galeries, des musées, des centres d'artistes et de la recherche, comme en témoignent ces quelques exemples qui constituent une parcelle de ses manifestations : l'exposition *C'est la vie! Vanités de Caravage* à Damien Hirst au musée Maillol à Paris en 2010, *Vanité, mort que veux-tu?* une exposition à la fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent à Paris en 2010, *Vanitas : The Transience of Earthly Pleasures* au All Visual Arts (AVA) à Londres en 2010, *Vanitas. Lotto, Caravaggio, Guercino nella Collezione Doria Pamphilj* au Palazzo Doria Pamphilj à Rome en 2011, et plus près de nous, *Memento Mori / Bone Again* à la galerie Art Mûr à Montréal en 2011, *Patrick Bernatchez. Lost in Time* à la galerie de l'UQAM en 2011 et la 12^e édition du mois de la photo ayant pour thème la lucidité et où la commissaire invitée, Anne-Marie Ninacs, présentait des œuvres où il était question de « repérer les conflits qui se déroulent en nous-mêmes.² » Cette biennale internationale de photographie contemporaine présentait des artistes qui conçoivent la pratique artistique comme un processus d'introspection, une occasion de méditation, un mode de conscience, voire un révélateur de l'inconscient.³ Ces exemples démontrent que la question de la vanité est loin d'être une question isolée et qu'elle représente pour la pratique contemporaine un terreau riche d'idées nouvelles.

¹ Jorge Luis Borges. 2005. « L'Art Poétique ». *L'or des tigres (Poèmes 1965-1972)*. Paris : Gallimard, 288 p.

² Anne-Marie Ninacs. 2011. *Lucidité. Vues de l'intérieur*. Catalogue de l'exposition du Mois de la Photo (8 septembre au 9 octobre 2011). Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal, quatrième de couverture.

³ *Ibid.*, quatrième de couverture.

D'une manière générale et globale, la vanité est un thème universel et polymorphe, et propose une leçon, une mise en garde contre les plaisirs, les richesses et les beautés de ce monde et cela, en présentant une composition allégorique d'objets symboliques qui représentent la caducité de la vie. Elle repose d'emblée sur une esthétisation paradoxale, à la fois nostalgique et envoûtante, contradictoire et excessive.

Bien que la vanité ait longtemps été associée à une catégorie, celle de la nature morte, elle est maintenant élevée par maints auteurs au statut d'un genre autonome.⁴ La vanité a connu un rayonnement sans précédent à l'époque baroque et nous pouvons saisir toute son ampleur en regard de la place qui lui est accordée dans les ouvrages spécifiques et les collections muséales comme le Rijksmuseum à Amsterdam, le Mauritshuis à La Haye, l'Alte Pinakoteck à Munich et le Louvre à Paris. La vanité, telle qu'observable dans l'art hollandais, était une pratique liée tout d'abord à des considérations religieuses, mais aussi morales, pédagogiques et scientifiques. Une multitude de facteurs expliquent la prolifération de ce thème en peinture, comme la proximité avec la mort, mais le plus commenté dans l'histoire est celui de la réforme protestante qui prend de l'ampleur au XVI^e siècle et qui n'est probablement pas étrangère à cette vision mortifère dans les représentations de la vie de tous les jours. En effet, la doctrine calviniste, qui a culminé au XVI^e siècle, fixe des mesures en ce qui a trait à la représentation des images religieuses en proscrivant l'imaginaire et l'utopie au profit du réel et du quotidien. D'autre part, la récurrence dans les tableaux de compositions allégoriques à caractère moralisateur va servir d'outil d'apprentissage pour véhiculer des comportements jugés exemplaires pour la société.

L'art du passé a une filiation étroite avec la religion et le registre du sacré. Depuis longtemps, les artistes se servent des œuvres pour nous émouvoir et ouvrir notre esprit à d'autres dimensions que celles visibles. Les arts pendant des siècles ont été liés de près à la religion. Les commandes ecclésiales, provenant des institutions religieuses, sollicitaient la production de tableaux d'église et constituaient un soutien institutionnel pour les artistes. En effet, les artistes créaient des œuvres afin d'ornementer les lieux de cultes, l'un des besoins

⁴ Voir à ce sujet : Alain Tapié. 2010. *Vanité. Mort, que me veux-tu?* Catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent (23 juin au 19 septembre 2010). Paris : Éditions de La Martinière, 128 p.

primordiaux pour la société. L'autorité cléricale se servait des objets sacrés pour éduquer le peuple et montrer son action au sein de la société. Le pouvoir des images était ainsi didactique et discursif et avait pour visée de proposer une expérience de transcendance du réel. Aussi, la religion enseignait les bonnes valeurs, les vertus : la charité, le don de soi, la rédemption, l'amour filial, etc. Par contre, ces pratiques commencent à s'effriter durant le Siècle des Lumières où la raison l'emportera de plus en plus sur les valeurs métaphysiques de la religion et exercera un ascendant sur les savoirs.

Depuis le milieu du XX^e siècle, on remarque dans la sphère artistique de même que dans d'autres domaines tels que la mode, la joaillerie, le design graphique et l'illustration, l'intérêt et le renouveau pour le thème et les motifs de la vanité, ainsi que pour les symboles renvoyant au savoir, à la richesse et au pouvoir, aux plaisirs et au caractère transitoire de la vie humaine. L'idée de métamorphose, de transformation, de suspension, de renversement de la hiérarchie et de l'ordre du monde a toujours été présente d'une façon ou d'une autre dans les arts et répond à une certaine angoisse téléologique ou autres interrogations fondamentales de la nature humaine. Ces questions reviennent de manière récurrente à travers l'histoire de l'art occidental. Évidemment, les interrogations sur la question du temps et de la mort ont toujours été présentes quoiqu'il arrive et ne sont pas propres à notre époque. La nouveauté qui se trouve dans ce phénomène est celle de sa concomitance et de l'intensification de l'attention que l'on lui porte. Leur réactualisation au sein de la société contemporaine, du point de vue des composantes et de la composition, témoigne possiblement d'un changement de paradigme de l'ordre historique, social, politique et économique. Ce mémoire s'attardera à élucider ses changements en regard de la création contemporaine.

Au premier chef, cette étude propose une réflexion sur le motif de la vanité dans les arts, sur sa manifestation lointaine et sa présence contemporaine. L'objectif qui se profile derrière cette enquête est de réfléchir à l'affirmation actuelle du questionnement propre à la vanité qui touche à notre condition charnelle et terrestre, et à la hantise vis-à-vis de la mort. Dans une société que l'on définit comme sécularisée et agnostique, quelles sont les raisons qui poussent les artistes contemporains à utiliser les codes iconographiques de la vanité? L'hypothèse de départ est que les arts contemporains constituent une plate-forme composite où se succèdent

des manifestations qui réinterprètent le motif de la vanité, mais indépendamment de son système de valeurs traditionnel et cela, afin de se questionner sur la condition humaine dans une optique laïque, philosophique, méditative et critique, et non plus religieuse et moralisatrice. Son message de nature universelle et atemporelle constitue un bon véhicule pour instaurer une réflexion sur les aspirations et les craintes des sociétés contemporaines qu'auparavant la religion palliait. Son rôle tend à nous faire réfléchir sur nos sentiments face à la mort et sur le sens de l'existence, mais aussi à la société dans laquelle ces pratiques s'inscrivent.

Cette réflexion, scindée en deux parties, porte un regard rétrospectif et contemporain. Pour mener à bien cette recherche, la démonstration du mémoire est basée sur une pluralité de textes anciens et récents qui empruntent aux théories de la littérature (Bertrand Gervais, Michel Beaujour, Vincent Colonna), du cinéma (Raymond Bellour), de l'histoire de l'art (Karine Lanini, Élisabeth Quin, Catherine Grenier, Anne-Marie Charbonneaux), de l'anthropologie (Mircea Éliade), de la philosophie (Blaise Pascal, Giorgio Agamben, George Didi-Huberman) et de la sémiologie visuelle (Roland Barthes). Ces différentes sources théoriques transversales permettront de s'ouvrir à d'autres horizons de pensée pour répondre adéquatement à l'hypothèse de travail.

La première partie s'attarde principalement à poser les jalons historiques du thème de la vanité et à comprendre ses stratégies de représentation pour mettre en relief les préceptes qui la sous-tendent. Le premier chapitre définit les fondements de la vanité historique en se questionnant sur les différents liens qui unissent les arts au thème de la mort. En se référant à différentes sources sur la question, parfois opposées, il s'agira de remonter le temps en faisant une revue critique du motif de la vanité et de s'interroger sur son statut en relatant les faits et les enjeux qui se trouvent à l'origine de celle-ci. Qu'est-ce que la vanité? Quelles sont ses origines? Comment la reconnaître? Quel est son discours? Ces interrogations trouveront réponse dans ce premier chapitre, afin de situer le projet d'étude dans un contexte socioculturel précis et d'ordonner les faits qui ont conduit à cette renaissance du motif dans le contexte contemporain. Nous nous questionnerons sur deux traditions anciennes présentes dans la vanité, celle de la nature morte et celle de l'art cadavérique. Les typologies établies

par les historiens de l'art Norbert Schneider⁵ et Ingvar Bergström⁶ permettront de répondre à ces questions liminaires. En somme, ce chapitre va tracer l'historiographie générale de la vanité et définir les règles formelles qui la gouvernent en s'attardant à analyser les conditions de leur production, de leur circulation, et de leur place dans la production iconographique de leur temps.

Dans le deuxième chapitre, nous éluciderons les causes sociales du changement de la vanité en questionnant la portée et les enjeux d'une telle iconographie dans le contexte contemporain. Nous proposons de réfléchir sur les nouvelles circonstances et moyens d'affirmer la vanité au XX^e siècle et d'évaluer si le thème de la vanité utilise les mêmes codes visuels qu'auparavant et si la visée de son message demeure la même. Nous verrons que dans la pratique actuelle, les artistes se réfèrent à la vanité selon leur propre symbolique et que certains objets sont remplacés par d'autres, plus significatifs. Afin d'asseoir adéquatement chacune des parties qui constituent cette réflexion, nous nous pencherons d'une manière plus importante sur les propositions du philosophe Louis Marin dans « Les traverses de la Vanité »⁷ et du conservateur Alain Tapié dans « Petite archéologie du vain et de la destinée »⁸ concernant le concept de la vanité. Ces auteurs nous aideront à comprendre les enjeux humains, poétiques et artistiques qu'implique la vanité et serviront de fondation tout au long de cette étude. C'est à partir notamment de la définition de la vanité, formulée par Louis Marin, que se construira la réflexion dans le chapitre 3 :

La vanité dit d'abord la métamorphose, l'instabilité des formes du monde, des articulations de l'être, la perte d'identité et d'unité, qui le livre au changement incessant; elle dit le monde en état de chancellement, la réalité en état d'inconstance et de fuite, et du même coup, liée à ce statut, la relativité de toute connaissance et de toute morale.⁹

⁵ Norbert Schneider. 1990. *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*. Cologne : Taschen, 215 p.

⁶ Alain Tapié (sous la dir. de), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard. 1990. *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*. Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts à Caen (27 juillet au 15 octobre 1990) et au Musée du Petit Palais à Paris (15 novembre 1990 au 20 janvier 1991). Paris : Éditions Albin Michel/RMN/Paris Musées, p. 212.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁹ Louis Marin. 1990. « Les traverses de la Vanité ». *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*. Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts à Caen (27 juillet au 15 octobre 1990) et au Musée du Petit Palais à Paris (15 novembre 1990 au 20 janvier 1991). Paris : Éditions Albin Michel/RMN/Paris Musées, p. 25.

Avant d'en arriver là, nous constaterons dans le second chapitre que la vanité est enrichie de nouveaux éléments et qu'elle est étoffée de symboles propres à notre ère postindustrielle. Le regard historique permettra de mettre en lumière de nouveaux enjeux et d'arriver à une compréhension des préceptes de la vanité contemporaine. À ce propos, les travaux de Jean-François Lyotard sur la culture postmoderne joueront un rôle important et orienteront la recherche sur les enjeux propres à notre rapport à la nature, à la société et à la culture.

L'un des principaux conflits qui a ébranlé de façon considérable les valeurs métaphysiques, scientifiques, politiques et artistiques à travers le monde et a conduit au processus de laïcisation est irrévocablement celui du conflit de la Seconde Guerre mondiale, d'Auschwitz et de la bombe nucléaire. À sa suite, le progrès rapide de la science et des techniques, l'expansion du capitalisme, la mercantilisation du savoir et de sa légitimisation par la productivité prennent une place de plus en plus considérable au sein des sociétés. Les crises spirituelles ont conduit à cette sécularisation et au désenchantement du monde qui avaient commencé au XIX^e siècle lorsqu'au tournant du siècle, l'artiste cessa d'être perçu comme un prophète, un voyant, un visionnaire : « [...] force est de constater la disparition dans notre culture de toutes les notions qui évoquaient cette capacité thaumaturgique ou chamanique de l'artiste. Le génie, l'inspiration, cela ne veut plus rien dire [...].¹⁰ »

Par conséquent et prenant comme appui les théories de Jean-François Lyotard, les éléments de l'histoire qui seront abordés de façon générale sont le phénomène de laïcisation ainsi que celui de la foi dans les progrès de la science survenus au XX^e siècle et considérés comme des changements de paradigme importants. Il s'agira de mettre en exergue cette attitude critique de la modernité qui écarte le divin et le mystique de la vie, l'imaginaire et l'utopie. Face à l'émiettement spirituel occidental, on constatera que la vanité fournit des éléments de réflexion et de méditation sur le monde en dehors de son dogmatisme idéologique, et que cette remise en question de la tradition, sur le plan des mentalités et de la catégorisation, permettra un horizon de pensée plus vaste sur l'époque présente. De surcroît, il sera plus que nécessaire de faire un retour en arrière pour comprendre les transformations survenues et

¹⁰ Marcel Gauchet. 2007. « L'art, substitut du sacré ». *Cité Musiques. La revue de la Cité de la Musique*. En ligne. n° 55, sept. – oct. 2007.

< <http://gauchet.blogspot.ca/2007/10/lart-substitut-du-sacr.html> >. Consulté le 1^{er} novembre 2012.

déterminer les assises historiques de la vanité contemporaine afin d'essayer de trouver les manifestations et proposer quelques pistes d'analyses pour comprendre en quoi consiste ce retour de la vanité et le pourquoi de son ressac. Il s'agira, à travers ces éléments divers, de positionner le sujet de recherche au centre des enjeux actuels culturels et politiques. Cette contextualisation va servir de base méthodologique pour l'examen de la vanité telle quelle est reçue aujourd'hui et de sa dynamique qui diffère bien entendu de celle du XVII^e siècle.

Ce retour en amont que constitue le chapitre 1 et 2 permettra de répondre à deux questions phares : quelles sont les correspondances et les différences entre le traitement historique et celui contemporain? Et quelles sont les nouvelles modalités et composantes de la vanité? Ces questions fondamentales seront développées plus avant au fil de cette étude et vont permettre de repenser la vanité contemporaine telle que formulée par le chapitre 3. De plus, nous poserons un regard critique sur l'histoire de l'art par rapport à la catégorisation des objets. Cette mise en matière a pour visée de comprendre et de saisir les transformations survenues dans la relation qui unit les vanités d'hier à celles d'aujourd'hui. Avant de faire le point sur ce que l'on considère aujourd'hui comme des vanités contemporaines, un détour par le passé est nécessaire pour mieux présenter et comprendre le présent.

Le dessein de cette étude est d'identifier, de comprendre et d'analyser les principales raisons de la manifestation de la vanité dans le contexte contemporain et pour ce faire, nous allons recourir à la méthode comparative. L'intention, le traitement et les matériaux seront étudiés dans le cadre des études de cas et constitueront les premières pistes de réflexion quant à la singularité de la vanité contemporaine. L'objectif principal sera de comprendre l'intérêt accru des artistes pour le thème de la vanité et tout particulièrement pour les représentations de l'inquiétude, de l'instabilité et de l'inconstance.

Cette exploration aborde des questions théoriques et méthodologiques, mais elle inclut aussi des études de cas. La deuxième partie comprenant le chapitre 3 met l'accent sur une analyse comparative entre les vanités historiques et les vanités contemporaines. Cette étude diachronique s'effectuera entre des œuvres et des textes issus de cultures et d'époques différentes. Afin de faire ressortir les éléments classiques de la vanité et de voir si des

éléments marqueurs sont existants, nous dresserons des parallèles entre les deux époques dans l'intention de dégager les correspondances et discordances. Ainsi, suite à cette confrontation, le répertoire iconographique pourra potentiellement se trouver bonifié par de nouveaux symboles et ces éléments nouveaux de la vanité seront illustratifs de comment l'intention, le traitement et les matériaux diffèrent. Les peintures historiques constituent un tremplin vers les vanités contemporaines en étant exemplaires. Elles sont un point de départ pour comprendre les thèmes et les stratégies réactualisés. L'analyse comparative, bien qu'elle ne soit pas détaillée, permettra d'ajouter de nouvelles entrées dans la nomenclature d'Ingvar Bergström et de dessiner l'opposition paradigmatique entre deux moments. La ligne directrice de ce mémoire sera de prendre connaissance des nouvelles mutations et redéfinitions du thème de la vanité en comparant le passé et le présent, afin de trouver des filiations et des liens pertinents qui unissent les deux époques et où la vanité exerce un ascendant.

Les œuvres choisies ont été jumelées selon leur correspondance et leur complémentarité. Les œuvres historiques ont été validées par le temps et l'histoire de l'art les a élevées comme icône de la vanité. Ces œuvres exemplaires, issues de la période baroque, représentent des bons exemples pour définir ce à quoi ce thème fait référence et elles vont servir de modèle pour aborder les œuvres contemporaines. Comme le dit Yves Chevrel, il s'agit de scruter les degrés de similitude, afin d'en tirer des conclusions que l'analyse de chacun d'eux n'avait pas nécessairement permis d'établir, en particulier sur leur part de singularité.¹¹ Ainsi, l'intérêt de cette démarche sera de placer la vanité dans une perspective contemporaine et de faire des rapprochements inédits. Toutefois, nous sommes consciente qu'il sera impossible d'épuiser le sujet complètement et c'est pour cette raison que nous nous attarderons à un corpus et un temps spécifiques pour délimiter l'étude dans une mesure réaliste.

Nous verrons dans les études subséquentes que la vanité contemporaine est une pratique plurielle qui va au-delà du médium de la peinture. Il est intéressant de constater comment la vidéo peut traduire les vanités dans un langage qui lui est propre. De plus, la vidéo (comprenant les installations vidéo) est un médium artistique basé par essence sur la durée et

¹¹ Yves Chevrel. 2009. *La littérature comparée*. Paris : PUF, Coll. Que sais-je?, p. 3.

la question du temps, et cette modulation (le temps réel et le temps filmique) sera l'une des assises principales de notre étude. Les œuvres auxquelles nous référons dans ce mémoire ne sauraient être exemplaires de la vanité contemporaine. Par contre, elles revêtent à notre sens des mêmes sensibilités en lançant une invitation à la réflexion et au questionnement. Le discours est simple, il dit le rapport de l'être au temps et à sa propre existence. En fait, le temps et la mort sont deux postulats essentiels au motif de la vanité. La nature et la fonction de la vanité se métamorphosent, mais la connivence avec le temps et la mort reste toujours présente et actuelle, car elle est inéluctable.

Les œuvres contemporaines qui empruntent au motif de la vanité sont révélatrices et proposent des pistes de réflexion et de représentation sur la finalité de l'existence. Elles abordent communément la fuite du temps, l'enfance, les incertitudes existentielles, la disparition, la mort insondable, bref, les méandres de la condition humaine.

La seconde partie permettra de montrer que plusieurs liens peuvent se tisser et se tendre entre les œuvres historiques et contemporaines. Sur une base comparative, le troisième chapitre va se pencher sur trois thématiques qui se retrouvent de façon constante dans les vanités historiques, nommons : l'inquiétude, l'instabilité et l'inconstance. Les sous-thèmes développés proposent autant d'entrées sur ce vaste sujet.

Ce travail de recherche s'articulera principalement autour de trois propositions mises en lumière dans le cadre de trois études de cas. Le corpus primaire est composé d'œuvres contemporaines provenant d'artistes canadiens, il s'agit de l'installation vidéo *Le plan de la ville* (2006) de Nelson Henricks, la vidéo *Chrysalide Empereur* (2008) de Patrick Bernatchez ainsi que de l'installation *Le Jardin du sommeil* (1998) de Spring Hurlbut. Le choix des œuvres a été effectué en fonction de leur présence dans des expositions qui se sont tenues à Montréal ces dernières années.¹² Ces œuvres seront mises en parallèle avec des œuvres

¹² Les œuvres à l'étude ont été présentées au sein d'expositions diverses. Il est important de spécifier qu'elles seront étudiées dans ce travail selon les occurrences suivantes : *Le plan de la ville* a été présenté du 1^{er} septembre au 7 octobre 2011 à la galerie Leonard & Bina Ellen, le commissariat était assuré par Steve Reinke; *Chrysalide Empereur* a été présenté lors de la première Triennale québécoise en 2008 qui s'est tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 24 mai au 7 septembre; *Le Jardin du sommeil* a été présenté du 22 mai au 7 septembre 2009 au Musée d'art contemporain, le commissariat était assuré par Josée Bélisle.

historiques, nous nous référerons aux tableaux *Autoportrait avec symboles de vanité* (1651) de David Bailley, *Le Rêve du chevalier* (vers 1650) d'Antonio de Pereda et *Vanité* ou *Allégorie de la vie humaine* (1644) de Philippe de Champaigne.

Les trois artistes contemporains qui seront à l'étude traitent dans leurs œuvres de plusieurs thèmes polysémiques. Celui qui nous intéresse et qui chapeaute l'ensemble est une réflexion sur la destinée humaine et plus particulièrement, sur la mort physique et symbolique. La notion de sacré sera étudiée, en particulier avec les historiens Mircea Eliade, Serge Tisseron et George Didi-Huberman. Comme nous l'avons démontré précédemment, la vanité est une représentation qui enclenche une réflexion sur le cycle de la vie, c'est-à-dire la naissance, la vie et la disparition dans la mort. Les œuvres de Nelson Henricks, Patrick Bernatchez et Spring Hurlbut, sont à première vue très différentes sur le plan du traitement et de la forme. Par contre, plusieurs caractéristiques telles que l'emprise du temps et le processus de métamorphose qui l'accompagne se retrouvent dans les exemples choisis. De même, la temporalité, le caractère insaisissable, la place particulière qui est donnée aux objets banals, son mélange de fascination et de perplexité rappellent encore une fois les assises de la vanité.

La création contemporaine est sujette à différents glissements, détournements, citations et résonances et le thème de la vanité rend compte de ces va-et-vient entre l'art du passé, lointain ou proche, et l'art d'aujourd'hui. Les artistes par l'entremise de la création proposent des questions spécifiques quant à l'absurdité de la vie et de la mort. L'art contemporain est singulier, car il est une histoire en cours d'écriture, une écriture du présent, du temps présent. Notre apport sera de témoigner de cette nouvelle manière de sonder le réel, le banal et le quotidien dans le temps présent. Depuis le milieu du XX^e siècle, la vanité est très présente dans l'art et cela sous plusieurs formes. Tel que mentionné plus haut, les représentations de l'inquiétude, de l'instabilité et de l'inconstance sont pour ainsi dire des thèmes récurrents de la pratique artistique actuelle qui se rapportent directement à l'inéluctabilité de la mort. Les artistes réactualisent le motif et puisent dans le répertoire iconographique traditionnel de la vanité afin de proposer une exploration de la condition humaine. Ces propositions qui font tous écho à la temporalité et à la caducité des choses réitérent la pertinence de ce thème

comme sujet d'exploration. Ce sont des œuvres propices à l'introspection et à la méditation sur le passé, le présent et l'avenir.

Cette étude accorde une place dominante aux artistes contemporains canadiens. Il est important de spécifier que ce choix ne traduit en rien une volonté de définir la vanité canadienne ou celle de son identité culturelle, mais bien celle de la vanité au sein des pratiques contemporaines. C'est pourquoi nous tenterons d'élargir le territoire de la vanité en citant des œuvres internationales qui explorent la condition humaine et qui réfléchissent sur la vacuité de l'existence, y compris celle de l'art, comme l'œuvre *The Clock* (2010) de Christian Marclay qui a été présentée au Musée national des beaux-arts du Canada en 2012. Ces exemples, où le temps et la finitude jouent les premiers rôles, vont également servir à justifier et à comprendre dans quelle mesure les artistes réactualisent le motif de la vanité et comment ils en transforment le répertoire iconographique traditionnel.

PREMIÈRE PARTIE

HÉRITAGE ET FILIATION DE LA VANITÉ

CHAPITRE I

LA VANITÉ HISTORIQUE

1.1 La double origine de la vanité et ses différentes composantes

Dès son émergence et par la suite au cours de son institutionnalisation, le motif de la vanité a été rattaché fortement à l'histoire de la nature morte. Pourtant, comme le dénote Karine Lanini dans son introduction de sa thèse *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, cette nomenclature n'est pas sans amener d'autres problèmes qui ne rendent pas compte de la pleine valeur de ce motif :

La critique est divisée, sur la question des Vanités, entre deux options très différentes bien qu'en réalité complémentaires : la perspective de l'histoire de l'art, qui considère surtout la Vanité dans ses spécificités formelles, la rattache aux natures mortes et lui applique la même problématique, sans donner de véritable place à l'élément macabre. De l'autre côté, l'histoire des mentalités et des représentations, qui replace les Vanités dans une histoire de l'iconographie macabre, sans les distinguer vraiment des autres formes macabres contemporaines.¹³

Suite à cet énoncé, il devient difficile de définir la vanité en ignorant cette origine à deux versants. C'est pourquoi ces deux sources seront étudiées dans ce premier chapitre afin de comprendre la vanité dans une perspective d'ensemble, afin d'en dégager les principales caractéristiques pour ensuite établir notre propre définition. Toutefois, il est à noter que les écrits sur les liens de la vanité avec la nature morte se font plus abondants et substantiels.

¹³ Karine Lanini. 2006. *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*. Paris : Éditions Champion, p. 29.

1.2 Le genre de la nature morte

1.2.1 Le statut de la nature morte : la hiérarchie des genres

L'origine de la nature morte remonte au XVII^e, plus spécifiquement pour le domaine pictural avec la fondation en 1648 de l'Académie royale de peinture et de sculpture en France par Charles Le Brun et le désir d'opposer les genres et de hiérarchiser les différents groupes de peinture selon leur noblesse et leur difficulté de réalisation. Le genre le plus noble était sans contredit la peinture d'histoire suivie de la peinture de genre représentée par le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. Cette volonté de structures de l'Académie royale de peinture et de sculpture trouve ses origines dans le désir de doter la peinture française d'une théorie à l'image des académies de Florence et de Rome et de donner un rang social plus élevé aux peintres et sculpteurs en étant garante de la formation théorique, de la pratique, de la tenue d'expositions annuelles. La hiérarchie des genres est une doctrine très stricte qui évalue les genres selon les sujets représentés et la figure humaine y tient un rôle central. Selon André Félibien, historiographe des Bâtiments du Roi et responsable de la publication des conférences de l'Académie, dans la préface aux Conférences de l'Académie de peinture tenues en 1667 :

Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement; [...] il faut traiter l'histoire et la fable; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés.¹⁴

Ce régime esthétique qui régissait l'ensemble des arts et qui était adressé aux gens cultivés, connaisseurs et amateurs d'art est depuis le XIX^e siècle démantelé et considéré comme désuet. Les avant-gardes de l'époque moderne telles qu'en témoignent les œuvres de Manet, Picasso et Duchamp, en faisant table rase des critères préétablis, ont contesté cette vision et ont ouvert la voie à la nouveauté en montrant au public que l'art contemporain peut prendre

¹⁴ Alain Mérot. 2003. *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 50-51.

toutes les formes inimaginables et qu'il peut se montrer sous un profil indiscipliné, contestataire et dissonant. Prenons comme exemple cette tendance à l'exagération et à la démesure qui fut l'un des moyens de dénoncer le système mercantile et la faillite des relations humaines. Dès lors, certaines pratiques artistiques actuelles s'orientèrent davantage vers l'expression d'une subjectivité plutôt que vers celle d'une collectivité et cela, afin de sensibiliser le spectateur à sa relation au monde. Poursuivant cette idéologie, la création contemporaine ne se définit plus selon les règles de l'art et du bon goût, mais bien par l'idée, le processus, le devenir et l'ouverture qu'il suggère. Ces notions élémentaires qui parsèment les arts contemporains seront abordées plus précisément dans les études de cas au sein du chapitre 3.

1.2.2 L'essor de la nature morte

Dans le dictionnaire *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau caractérise la nature morte comme une peinture qui représente des objets inanimés et qui incite à la méditation : « Dénuée de toute anecdote, de toute action, elle est considérée comme étant le genre le mieux à même de révéler l'existence propre des formes, des couleurs et des valeurs dans la lumière.¹⁵ » De plus, ses déclinaisons sont multiples comme le présente Norbert Schneider dans son livre *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*¹⁶, dans lequel il classe le genre en plusieurs variations : les scènes de cuisine — les « bodegones », les natures mortes de chasse, les représentations des cinq sens, *les vanités*¹⁷, les natures mortes de desserts et de confiseries, les « Ontbijtjes » — les tables mises, les natures mortes de fruits, de fleurs, les tableaux religieux de fleurs et de fruits, les « musées », chambres de merveilles et cabinets d'histoire naturelle, les natures mortes d'instruments de musique, d'armes, de livres et les scènes forestières.

Malgré que la nature morte soit considérée par l'Académie comme un petit genre, elle connaît une effervescence sans précédent au XVII^e siècle et tout particulièrement dans les

¹⁵ Étienne Souriau et Anne Souriau. 2004. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, p. 1058-59.

¹⁶ Norbert Schneider, *op. cit.*, 215 p.

¹⁷ Nous soulignons

Provinces-Unies.¹⁸ Plusieurs facteurs religieux, économiques et socioculturels concourent à cet intérêt marqué pour la nature morte dans la société néerlandaise et ont des répercussions notables sur la production artistique et sur la conception idéologique de la mort. La redécouverte de textes antiques, ceux de Pline L'Ancien par exemple, est très en vogue à cette époque et contribue grandement à la renaissance du portrait, du paysage, des scènes de genre et de la nature morte. Comme en témoigne l'illustre anecdote de Pline l'Ancien concernant les raisins de Zeuxis, les peintres s'appliquent avec verve et rigueur à rivaliser avec la nature et cela, depuis l'Antiquité.

1.2.3 La spécificité de la République hollandaise

Le rayonnement économique et politique des pays du Nord, ainsi que la religion protestante constituent des moteurs puissants de la promotion des petits genres. Le naturalisme en peinture s'est épanoui aux Pays-Bas depuis le XV^e siècle dans le traitement des formes et du paysage. En continuité avec ses prédécesseurs, l'art hollandais du siècle d'or est marqué par ce souci de réalisme et supprime le maniérisme en créant des œuvres d'une grande véracité tant sur le plan de la thématique que de l'esthétique. Une multitude de facteurs pourraient expliquer cette approche objective de la réalité, mais celui qui s'impose le plus clairement à l'esprit est la réforme protestante qui a sévi aux XV^e et XVI^e siècles. Ce mouvement religieux produit une scission entre l'Église catholique romaine et l'Église protestante, ce qui occasionne dans les pays réformés une certaine indépendance vis-à-vis de la religion et un appauvrissement de son mécénat. Culminante au XVI^e siècle, la réforme fixe des mesures iconoclastes en ce qui a trait à la représentation des images religieuses, surtout concernant les saints, en proscrivant l'imaginaire et l'utopie au profit du réel et du quotidien : « [...] la doctrine calviniste, qui préconisait l'étude approfondie du texte original de la Bible et le salut par la foi personnelle et non par le biais du clergé et des sacrements.¹⁹ » Ce tournant décisif provoque un abandon en peinture des épisodes héroïques et légendaires, et les peintres se mettent à la peinture de pure représentation du monde et ennoblissent les sujets triviaux.

¹⁸ Les Provinces-Unies sont une fédération de provinces correspondant aujourd'hui au nord des Pays-Bas qui exista de 1579 à 1795.

¹⁹ Mariët Westermann. 1996. *Le siècle d'or en Hollande*. Paris : Flammarion, p. 18.

Si le marché des sujets religieux traditionnels était limité, le sentiment religieux faisait son chemin à travers des images qui pouvaient apparaître comme purement profanes. Ce développement correspondait à la position de Calvin sur l'art de représentation. [...] toutes sortes de sujets majeurs de la peinture dans les pays catholiques après le concile de Trente – portraits de saints, miracles, images liées au culte marial, images de dévotion – sont exclus par les calvinistes.²⁰

Les Provinces-Unies forment une nation très prospère en raison du port et de la forte immigration due à la tolérance religieuse. Contrairement à l'Italie et à l'Académie française, la hiérarchie des genres n'est pas une contrainte à laquelle doivent se plier les peintres flamands et la représentation du divin est interdite par la religion calviniste. Par contre, l'influence de la morale antipécuniaire pour se préserver des effets capitalistes se fait ressentir tout de même dans la peinture qui traite de sujets chers à l'univers protestant, ceux du salut de l'âme et de la rédemption. La question du salut devient centrale chez les protestants en raison notamment de la peste noire qui a décimé une portion importante de la population. De plus, la prospérité économique nordique apporte dans son sillage une forte demande de peintures : « La diversité de la peinture hollandaise du XVII^e siècle tient à ce qu'au lieu de peindre pour répondre aux souhaits des riches et des puissants, les artistes – pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental – créent dans un but commercial.²¹ » Les peintres de natures mortes flamands feront de ce genre le véhicule de leur message en étant conscients du commerce florissant. C'est surtout à cette époque que la figure de la vanité devient incontournable.

Un autre facteur considérable en ce qui a trait à l'émancipation du paysage, du portrait et de la nature morte est celui du progrès des techniques agraires. Depuis le début du XVI^e siècle, la promotion des sciences médicales et botaniques intensifie l'agriculture ce qui engendre une amélioration de la production agricole et une modification des habitudes de la consommation. Cette attention portée aux produits de l'alimentation est le résultat d'une suite d'événements qui commence dès le Moyen Âge suite à la dissolution des structures féodales au profit du commerce. De surcroît, les arts, et tout particulièrement le portrait et la nature morte, ont une

²⁰ Madlyn Millner Kahr. 1998. *La Peinture hollandaise du siècle d'or*. Paris : Livre de poche, p. 40-41.

²¹ *Ibid.*, p. 33.

fonction symbolique en représentant la commercialisation de l'agriculture et la domination féodale à travers la culture gastronomique aristocratique et patricienne :

Les innovations technologiques à la base de la production de marchandises de luxe, les études zoologiques et botaniques en tant que condition préalable d'une amélioration de la production agricole et de l'horticulture, enfin les voyages de découvertes géographiques, effectués dans le but d'importer de l'or et de l'argent pour couvrir le déficit de pièces de monnaie mal adapté au commerce, révolutionnèrent la science et transformèrent profondément les méthodes traditionnelles ainsi que la compréhension même de la science.²²

Somme toute, le XVII^e constitue une période très mouvementée pour la République hollandaise. La société de l'époque se trouve en parfaite synergie avec ce nouveau courant de pensée et les arts en sont complices en dépeignant de façon objective le monde naturel et la réalité banale avec un sens aigu du détail. Époque de grandes découvertes et du progrès de la science, les scènes d'intérieur dans lesquelles vont se déployer ces messages sont des documents précieux pour prendre connaissance de différentes facettes du monde néerlandais à cette époque grâce à leur exactitude historique. De plus, on remarque que la diversité des sujets dans l'art pictural est tributaire de l'expansion économique et démographique de ce pays. Cette prospérité provient des avancées technologiques dans le domaine de la science navale et de la cartographie d'une part, et d'autre part de celui de l'optique et des techniques illusionnistes — chambres noires, loupes, lentilles, microscopes — qui n'est probablement pas étranger à cette tendance réaliste dans les représentations de la vie de tous les jours.

À cette époque, les pays nordiques ont un intérêt marqué pour l'observation des phénomènes naturels liés au développement de mouvements scientifiques et ces avancées contribuent grandement au nouveau regard empirique porté sur les objets de la vie quotidienne. La conjonction de certains événements tels que les convictions protestantes, l'immigration, les nouvelles conditions du marché de l'art, l'intérêt des collectionneurs, les découvertes techniques et scientifiques, a permis à la nature morte de se développer comme jamais auparavant. Outre les natures mortes, on remarque une récurrence, dans les œuvres d'art, de sujets à caractère moral, et cela, à travers les emblèmes et les satires sociales. Ces tableaux vont servir d'outil d'apprentissage pour véhiculer des comportements jugés exemplaires pour

²² Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 157.

la société. La peinture hollandaise se campe principalement dans la scène de genre, la nature morte et le portrait de groupe, et prend son inspiration dans le contexte social. Scènes d'intérieur, scènes de marchés, scènes de cuisines, tableaux de boucheries, de servantes, de bordels, de tavernes, de joyeuses compagnies, la peinture hollandaise semble simple, anecdotique, mais au contraire, elle se lit comme une charade et a une valeur de mise en garde morale, contre le vice et la volupté. La nature morte est porteuse de messages moraux, sa signification est théologique, elle rappelle l'éphémérité de la vie.

Nous retenons de ce court rappel historique que le contexte particulier de la société néerlandaise a permis un épanouissement sans précédent de la vanité. Le rayonnement économique et politique des pays du Nord, ainsi que la religion protestante forment des moteurs puissants de la promotion des petits genres. Plusieurs facteurs religieux, économiques et socioculturels concourent à cet intérêt marqué pour la nature morte dans la société néerlandaise et ont des répercussions notables sur la production artistique et sur l'imaginaire de la mort. Cette époque de grandes découvertes et du progrès de la science ont contribué grandement à son développement. Certains éléments sociohistoriques seront revisités à la faveur d'un corpus contemporain tel que la notion de progrès et celle de l'influence de la religion, afin de montrer que la vanité est réinterprétée indépendamment de son système de valeurs traditionnel et cela, afin de se questionner sur la condition humaine dans une optique laïque, et non plus religieuse. L'angoisse existentielle sous-jacente à la caducité de la vie était reliée au XVII^e siècle à la religion et à son discours moralisateur. L'actualisation et la sécularisation de la vanité entraînent de nouvelles angoisses liées cette fois à des aspects qui s'éloignent de la religion :

Il faut néanmoins attendre une époque plus proche de nous pour que ce sujet soit développé et approfondi dans une optique plus laïque et plus lucide, susceptible d'affranchir ce thème angoissant de ses tourments avant tout religieux, et de l'insérer dans un horizon de pensée plus vaste et plus en rapport avec la sensibilité de l'homme contemporain.²³

²³ Claudio Strinati. 2010. « Vanités classiques, Vanitas. ». *C'est la vie! Vanités de Pompéï à Damien Hirst*, sous la dir. de Patrizia Nitti. Catalogue de l'exposition au Musée Maillol (2 février au 28 juin 2010). Paris : Skira Flammarion, p. 14.

L'imaginaire de la mort s'éloigne de celui construit par la religion. Cette sensibilité de l'homme contemporain est celle de l'impuissance vis-à-vis l'effondrement du monde. De nos jours, il y a un renversement de la situation et la mort ou celle de sa conscience se trouve plutôt niée, dissimulée et cachée. Comme le constate l'historien Philippe Ariès en réfléchissant sur notre attitude devant la mort, une révolution brutale des idées et des sentiments traditionnels a court depuis la Deuxième Guerre mondiale et il montre que cette fatalité n'est plus acceptée comme auparavant, car tout ce qui constitue notre monde est dorénavant contrôlé :

Dans un monde soumis au changement, l'attitude traditionnelle devant la mort apparaît comme une masse d'inertie et de continuité. L'attitude ancienne où la mort est à la fois familière, proche et atténuée, indifférente, s'oppose trop à la nôtre où la mort fait peur au point que nous n'osons plus dire son nom.²⁴

La mort dans notre société postmoderne est évacuée de notre quotidien, voire équivaut au mal. La mort est devenue en quelque sorte un sujet tabou, une condition que l'on souhaite éclipser, dénier et parfois même, contrôler.

1.3 L'âge d'or de la vanité

La pensée de la mort et du salut de l'âme est très présente dans les arts au XVII^e siècle :

Les historiens insistent sur l'importance que revêtent les épisodes dramatiques du XIV^e siècle – avec la guerre de Cent Ans et la peste noire suivie de la guerre de Trente Ans, qui ravagea toute l'Europe – pour expliquer le changement des mentalités. À l'amour courtois et aux plaisirs de la vie (tels que les tapisseries médiévales nous en laissent le souvenir) succèdent, et on peut le comprendre, des interrogations plus profondes sur le sens de la destinée humaine, et sur sa fugacité.²⁵

L'essor de la vanité est sans précédent et dépasse largement le genre de la nature morte ainsi que les frontières des Pays-Bas. Elle représente une figure sommitale dans les arts et son influence se fait ressentir en France, en Italie et en Espagne. Les événements tragiques évoqués dans la citation plus haut marquent la conscience humaine et modifient l'image de la

²⁴ Philippe Ariès. 1975. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris : Éditions du Seuil, p. 24.

²⁵ Patrizia Nitti (sous la dir. de). 2010. *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*. Catalogue de l'exposition au Musée Maillol (2 février au 28 juin 2010). Paris : Skira Flammarion, p. 125.

mort amenant de nouvelles conceptions de ses enjeux comme celle de sa proximité, de son inquiétude et de son incertitude. Sources de contemplation et de méditation en raison de sa lecture symbolique, allégorique et emblématique, la vanité est un remède pour les âmes en proie à la mélancolie.

De tout temps, l'art a participé de façon substantielle à l'expression des aspirations et des craintes de l'homme et l'art d'aujourd'hui n'y fait pas exception en continuant de remplir cette vocation. Nous verrons que le regain d'intérêt vis-à-vis de la vanité amène aussi avec lui des nouveaux motifs et symboles qui sont caractéristiques de notre société postindustrielle et de la consommation culturelle.

1.3.1 Le discours de la vanité

*Quelle vanité que la peinture
qui attire l'admiration par la ressemblance des choses
dont on n'admire point les originaux!*
Pascal²⁶

Le concept de la vanité est universel et polymorphe, et met en garde contre le caractère éphémère des plaisirs, des richesses et des beautés de ce monde et cela, en présentant une composition allégorique d'objets symboliques qui représentent la caducité de la vie. Comme dit précédemment, la vanité a connu un rayonnement sans précédent à l'époque baroque dont nous pouvons en saisir l'ampleur par la place qui lui est accordée dans les collections muséales et les ouvrages spécifiques. Rappelons que le but de ce travail sera de réfléchir sur la possibilité de la représentation de la vanité en dehors de la religion et de comprendre les raisons qui poussent les artistes actuels à utiliser ses codes iconographiques dans une société que l'on définit comme sécularisée et agnostique. Tel que mentionné déjà, la vanité, longtemps associée à une catégorie de la nature morte, est maintenant élevée par maints auteurs comme un genre autonome.²⁷

²⁶ Alain Tapié (sous la dir. de), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard, *op. cit.*, p. 23.

²⁷ Voir à ce sujet : Alain Tapié, *op. cit.*, 128 p.

La vanité est équivoque et elle renferme un double discours (religieux et laïque), un double visage (idéal et putride) et une double temporalité (présent et futur). Sa logique se construit par contraste, dissonance et contradiction. Les vanités engagent une double perception de la part du spectateur en raison de sa réalité antinomique. D'un côté, il y a l'étalage de la richesse, l'immanence et la mort comme finalité naturelle de l'être. De l'autre, son renoncement, son détachement, la transcendance et le dépassement de la condition humaine. Cette composition paradoxale établit dans un premier temps une relation d'ordre contemplative et dans un deuxième temps, une relation d'ordre réflexive, car elle représente une allégorie de la condition humaine et permet de prendre conscience de son annihilation. Ainsi, ces tableaux moralisateurs comportent une intention didactique à teneur critique. Cette double articulation fait le constat de la beauté illusoire et de la déchéance inéluctable : « C'est bien la vanité comprise en ce sens que mettent en scène les *Pensées* et les *Vanités* : un attachement aux biens de ce monde indissociable d'une angoisse née de la conscience d'une perte inévitable.²⁸ »

Le message de la vanité s'adresse au spectateur et agit comme un avertissement. Son devoir est de plusieurs ordres : moral, allégorique, théologique et eschatologique. L'œuvre met à l'épreuve le spectateur en le confrontant à une gamme d'émotions antagonistes, principalement l'attraction et la répulsion, et cela, dans le but de créer un état d'instabilité et de faire prendre conscience du contexte sociopolitique dans lequel ce dernier s'inscrit. Cette expérience sensible vise un regard lucide sur le présent et l'avenir. Il y a changement de l'expérience du corps et de notre connaissance de soi. Par exemple, il pourrait s'agir de nous montrer la complexité du monde, les divers chemins et obstacles auxquels nous sommes confrontés, et au-delà, la condition commune qui nous attend tous, celle des vicissitudes du temps et de l'existence. Cet écho de notre propre mort et de notre vulnérabilité face à la vie est une invitation à la tolérance et à la coexistence. Tel que mentionné dans l'introduction, le philosophe Louis Marin cerne très bien l'idée de la vanité telle qu'elle sera entrevue pour la suite du travail :

La vanité dit d'abord la métamorphose, l'instabilité des formes du monde, des articulations de l'être, la perte d'identité et d'unité, qui le livre au changement incessant;

²⁸ Karine Lanini, *op. cit.*, p.16.

elle dit le monde en état de chancèlement, la réalité en état d'inconstance et de fuite, et du même coup, liée à ce statut, la relativité de toute connaissance et de toute morale.²⁹

Les artistes, par l'entremise de leurs œuvres, proposent des réflexions sur le temps, la mémoire, le souvenir, l'oubli, la trace, l'empreinte toujours menacée de disparaître, bref, sur la finitude humaine :

[...] ces réflexions contribuent toutes à dresser un vaste tableau de la condition humaine, sujette à l'erreur, soumise à l'illusion, dont la principale caractéristique est finalement d'être incapable de fonder quoi que ce soit : *ni règle*³⁰ – les lois sont coutumières en l'absence de principes vrais —, *ni connaissance* – il est impossible de déterminer des principes de vérité, des fondements de la connaissance puisque notre savoir est marqué du sceau de l'imagination qui règne en maître sur les esprits corrompus —, *ni action* – l'homme ne s'agitant que pour se divertir et ce faisant, échappe à la réalité de sa condition misérable. Dans le règne de l'homme, la vanité devient ce qui le prive de toute stabilité. De toute constance, de toute certitude. D'où l'émergence d'une définition minimale de la condition humaine : *Condition de l'homme. Inconstance, ennui, inquiétude*.³¹

En partant du constat que la vanité est un thème ambigu, les renvois incessants au temps qui passe, au caractère foncièrement fugitif et contingent de toute chose et à la mort inextricable, constitueront les piliers de la vanité. Nous en tiendrons compte dans les analyses subséquentes comme éléments marqueurs de la vanité.

1.3.2 La vanité et ses symboles

La vanité est une entreprise de déchiffrement et se compose de symboles universels qui guident et modulent notre compréhension du monde. La vanité historique puise principalement dans deux sources iconographiques qui avaient bonne fortune à l'époque, les livres d'emblèmes issus de la littérature iconologique de l'Italie du XVI^e siècle et l'influence de l'*Iconologia* de Cesare Ripa qui constitue une référence en la matière. Ces recueils d'allégories représentent la mémoire d'une culture et d'un savoir et on s'y réfère encore. Datant de la fin du XVI^e siècle, ces codes de représentation étaient surtout utiles pour les

²⁹ Louis Marin, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ Nous soulignons

³¹ Blaise Pascal (éd. de Le Guern), 22. In Karine Lanini, *op. cit.*, p. 27.

artistes et les peintres qui devaient représenter les Vertus, les Vices, les Arts, les Sciences, les Causes naturelles, les Humeurs différentes et les Passions humaines. Il s'agit de repères pour rendre lisibles des symboles à travers les objets visibles : « Il s'agit de charmer l'œil, mais aussi de piquer l'esprit. Le spectateur doit être engagé par delà la délectation visuelle des belles formes dans un travail de construction restitutive du sens. [...] Il s'agit de troubler, non d'égarer.³² » La figure humaine est au centre de l'emblème et les attributs qui l'entourent de part et d'autre servent à la définir.

A priori, les symboles de la vanité sont nombreux, pluriels, complexes et diversifiés. À ses débuts, elle se campait dans des objets inanimés, mais l'élargissement de ses frontières entraîne la venue de nouveaux symboles. Il y a une première modification des symboles de la vanité hors du contexte réformiste et de la prescription de la représentation de saints. En effet, des figures de saints apparaissent, telles que Saint Jérôme et Marie Madeleine, symboles irréprochables de piété, de pénitence, de médiation et de l'abandon des plaisirs des sens. Au-delà de ses figures emblématiques, le crâne apparaît comme la figure par excellence de la vanité. En effet, son hégémonie est visible dans les compositions. Au début du XVII^e siècle, le crâne fait son apparition dans les natures mortes. Le conservateur Alain Tapié décrit de façon éclairante cette nouvelle présence :

Modernes et contemporaines, la présentation comme la représentation du crâne entouré de ses attributs hérite du devoir de réflexion sur les fins dernières au cœur des compositions symboliques d'objets, forgées tout au long des XVI^e et XVII^e siècles dans l'exigence philosophique et spirituelle que l'on a appelé dans le milieu marchand au XIX^e siècle des « vanités » parce qu'elles comportaient bien souvent ce *motto* célèbre en forme de phylactère « Vanité des vanités, tout est vanité » issu de l'Ecclésiaste. La tradition byzantine transmettait l'image du crâne dans la crucifixion, rappelant ainsi la signification du lieu dit Golgotha, sépulture d'Adam, dont le péché devait être racheté.³³

Dans les vanités historiques, le crâne symbolise l'inéluctable finalité de l'existence humaine, l'abandon de l'enveloppe charnelle, la mort. Présent dans la majorité des représentations, il est un symbole topique de la vanité et fait obstacle au regard, il l'entrave. De nos jours, le crâne n'a pas besoin d'être présent pour que la vanité soit vanité. Par ailleurs, son utilisation

³² Cesare Ripa. 1989. *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*. Trad. du français par Jean Baudoin (1590?-1650), préface de J. P. Guillerm. Paris : Aux amateurs de livres, 196 p.

³³ *Ibid.*, p. 66.

rend limpide le message. On y retrouve ainsi une réflexion sur l'aporie de la vie et de la mort, sur la condition et la finitude humaine. Il ne s'agit pas de cantonner la vanité dans des symboles précis, mais plutôt de voir à travers elle un univers des possibles, une multiplicité de représentations et non un message univoque. Sa complexité se trouve justement dans ce constat.

De son côté, l'historien de l'art suédois, Ingvar Bergström³⁴, décline la vanité en trois groupes dressant ainsi une taxinomie qui représente en quelque sorte une typologie du monde :

Le premier groupe évoque la vanité des biens terrestres :

- livres, instruments scientifiques, art : c'est la vanité du savoir;
- argent, bijoux, pièces de collection, armes, couronnes et sceptres : c'est la vanité des richesses et du pouvoir;
- pipes, vin, instrument de musique et jeux : c'est la vanité des plaisirs (fig. 1.1).

Le deuxième groupe évoque le caractère transitoire de la vie humaine : squelettes, crânes, mesure du temps, montres et sabliers, bougies et lampes à huile, fleurs (fig. 1.2).

Le troisième groupe contient les symboles de la résurrection et de la vie éternelle : épis de blé, couronnes de lauriers.³⁵

Quant à la composition des tableaux de vanité, elle est généralement bien réglée, faisant l'objet d'une convention. La composition peut être sobre, dépouillée et modeste ou encore surchargée et désordonnée, donnant l'impression de profusion exagérée. L'abondance est souvent représentée dans un équilibre fragile et précaire. Le point de vue est central, le cadrage étroit et la composition fermée. Les objets inanimés, banals, mais magnifiés font valser notre regard d'un objet à un autre à la recherche d'une signification comme s'il s'agissait d'une charade visuelle. Cet agencement pourrait suggérer que l'univers est fait d'incertitude, d'impermanence et de finitude.

³⁴ Alain Tapié (sous la dir. de), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard, *op. cit.*, p. 212.

³⁵ Pour les symboles de la résurrection et de la vie éternelle, se référer au tableau *Le Rêve du chevalier* (vers 1650) d'Antonio de Pereda (fig. 3.8 et 3.9).

1.3.3 Le traitement de la vanité

Selon les propos de Schneider :

La temporalité, la variabilité et le hasard constituaient ainsi la matière des expériences qui étaient à la clé de ces tableaux et à la suite, du genre de la nature morte en général. Ce n'est pas par hasard si ces tableaux mettent continuellement l'accent sur l'aspect de la vanité, de la caducité des choses.³⁶

Si on se fie à son raisonnement, la vanité serait présente dans l'ensemble des natures mortes. La suprématie de la vanité devient en quelque sorte incontestable, car son dessein, à la fois décoratif, pédagogique et didactique, vise à sonder les mystères de la vie.

Le foisonnement du motif de la vanité porte également en lui un questionnement sur son statut et sur la place qui lui a été assignée au sein de l'histoire de l'art. En concordance avec ce que nous avons dit précédemment, la vanité soulève une réflexion d'ordre spirituel, philosophique, pictural, mais aussi historiographique. En effet, les chercheurs se questionnent de plus en plus à savoir si la vanité ne serait-elle pas plutôt un genre qu'un sous-genre : « Dire que ces tableaux de la sphère nordique appartiennent au genre des natures mortes serait réducteur et ne saurait restituer leurs fonctions morales et spirituelles.³⁷ » La vanité a été étudiée en fonction des considérations de la nature morte et non pour elle-même. Pourtant, apte à conjuguer au sein d'un même tableau l'histoire, le portrait, la nature morte et le paysage, elle devrait être considérée autrement. Les théoriciens s'entendent pour accorder une grande valeur à la vanité qui se dissocie, par exemple, des natures mortes de fruits et de fleurs. La pensée académique, la hiérarchie des genres, les genres nobles et les petits genres appartiennent à une conception passée de l'histoire de l'art et il suffit de décroiser la vanité en générant de nouvelles théories pour restituer sa charge artistique. Elle sera considérée dans les pages qui suivent comme un thème pictural plutôt qu'un sous-genre insécable de la nature morte.

³⁶ Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 16-17.

³⁷ Alain Tapié, *op. cit.*, p. 17.

Revenons sur la proposition de Karine Lanini présentée en ouverture de ce chapitre, dans laquelle la vanité a une double origine, celle de l'iconographie macabre et celle de la nature morte :

La prédominance du modèle des natures mortes a donc contribué à occulter les spécificités des *Vanités*, en greffant sur elles une problématique propre aux natures mortes : on y a vu le double signe de l'autonomisation de la peinture et de la nécessité d'une lecture symbolique. Or, outre que cette conception des *Vanités* mérite d'être relue en contexte, elle en fait disparaître les enjeux macabres. [...] L'iconographie macabre renvoie à la manière, aux manières qu'ont eues les hommes de représenter leur sentiment face à la mort depuis qu'ils ont commencé à penser la leur.³⁸

Comme le remarque l'auteure, le discours académique a négligé d'autres aspects de la vanité en la subordonnant à la nature morte. Elle insiste sur la nécessité de repenser ces définitions héritées de la conception classique. Le chapitre 2 sera en continuité avec cette ligne de pensée en reconsidérant la vanité contemporaine au sein de théories qui ont vu le jour récemment.

1.3.4 L'iconographie macabre

Songer à la vie et à la mort et prendre acte de la vanité de l'existence n'est pas nouveau dans la pratique artistique, cette inquiétude fondamentale ayant traversé les différentes périodes. Malgré cette variabilité, la vanité conserve une visée universelle et transhistorique. L'art macabre, c'est-à-dire qui évoque la mort, et les pensées sur la vanité sont palpables depuis les origines de l'art, comme en témoigne d'une part, la philosophie stoïcienne qui voyait dans les formes de propriété et de richesse des signes d'orgueil, d'illusion et de vanité et d'autre part, les mosaïques retrouvées à Pompéi qui représentent un *memento mori*. On peut y apercevoir une tête de mort et un papillon au centre d'un niveau et d'une roue avec d'un côté les attributs du roi et de l'autre ceux du mendiant. Ces attributs représentent une allégorie de l'égalité des riches et des pauvres devant la mort (fig. 1.3).

L'art anatomique et cadavérique est constitué d'une pléiade de formes d'expression : la statuaire antique et médiévale, les gisants, les transis, les écorchés, les danses macabres, le *memento mori*, les statues funèbres, etc. Depuis la Renaissance, les mises en spectacle de

³⁸ Karine Lanini, *op. cit.*, p. 44.

l'anatomie constituent une véritable attraction et les crucifixions, les séances de dissection publiques, les cabinets d'anatomie ou de curiosités dans les spectacles forains du XIX^e siècle le mettent clairement en évidence. Les théâtres d'anatomie, la femme démontable, l'homme écorché, la céroplastie, les danses macabres, le triomphe de la mort représentent autant de manifestations qui ponctuent de façon constante la pratique artistique. Peut être moins visible dans les arts aux XVIII^e et XIX^e siècles, elle n'en demeure pas moins présente dans le domaine public où la fascination pour la mort, les exécutions et les supplices sont des thèmes récurrents.

Cette étude ne vise pas à élever le motif de la vanité à un genre à part entière en établissant une nouvelle classification de la vanité dans l'histoire de l'art. Néanmoins, il s'avère essentiel de montrer que la classification peut être considérée autrement par les théoriciens de l'art. L'objectif n'est pas de soulever un débat épistémologique sur l'intégration de la vanité comme genre, mais bien de montrer que ce « motif » a une portée plus grande que celle que l'on lui a attribuée jadis et de repenser dans une plus large mesure la notion même de style et de genre.

La pensée divergente permet de déjouer les conceptions universalisantes. L'histoire classique est aussi et surtout une histoire des classes dominantes. Depuis plusieurs décennies, d'autres conceptions ont vu le jour, féministes, postcoloniales et non occidentales. La discipline doit sans cesse se réinventer en reconfigurant sa pensée et ses outils et en se nourrissant d'apports extérieurs à l'histoire. S'inscrivant dans ce renouveau méthodologique qui a réinterprété les objets et les méthodes en historiographie que l'on a nommés le « tournant linguistique », au sein duquel on privilégiait le discours et le langage comme objets d'études et comme un accès et un outil pour comprendre les phénomènes sociaux. Les historiens du tournant linguistique étudient l'histoire comme un texte, un récit, une fiction et entrevoient le langage comme une médiation et une façon de construire de la réalité. Ce modèle de pensée tente de « déconstruire » les catégories historiquement construites :

En conséquence, il convient d'insister sur l'instabilité des catégories comme objets historiquement construits et ne voir dans leur fixité apparente que le produit des

représentations et du discours des dominants à la recherche, justement, d'un moyen pour fixer le social à leurs propres représentations.³⁹

Il est non sans peine de juger les œuvres d'une époque au point de vue d'une autre époque. L'analyse d'œuvres historiques doit tenir compte du fait que notre regard est teinté par le présent. Les changements survenus dans la façon d'aborder l'histoire et plus particulièrement dans la perception des vanités à travers le temps constituent un paradigme intéressant et mettent en évidence les divers problèmes liés à la classification.

En second lieu, les œuvres qui tirent parti de la vanité pour transmettre leur message sont chargées de symboles, d'emblèmes et de signes picturaux qui s'adressent au spectateur comme des images codées, des textes visuels à déchiffrer où chaque objet représente une idée. Sa lecture nous fait réfléchir sur nos sentiments face à la mort et sur le sens de l'existence, mais aussi à la société dans laquelle ces pratiques prennent racine. Par son statut référentiel et sémantique, sa représentation nous révèle la façon dont la mort est perçue à travers l'histoire. Les rapports qu'entretiennent l'art et l'histoire sont indéniables :

[...] l'art supporte une fonction sémantique bien déterminée, un rôle précis : définir le système de la représentation d'une époque, d'un lieu, d'une société, ses lois, ses exigences et ses contraintes de représentation formelle et iconographique plus ou moins rigides et contrôlées selon les moments et les lieux. Dans un même mouvement, l'art véhicule l'attitude critique de l'artiste face à ces normes de production, face au système de production artistique comme tel.⁴⁰

L'œuvre d'art comporte un langage visuel et communique par le fait même un ensemble de signes et de symboles qui renvoient à notre vision du monde. En conséquence, mon discours sur l'art du XVII^e siècle appréhendera la peinture comme « texte visuel » de l'histoire. La lecture des œuvres picturales de David Bailley, d'Antonio de Pereda et de Philippe de Champaigne permettra de dégager des considérations sur la vanité classique et de proposer une lecture pour son pendant contemporain. Ces exemples vont me servir d'énoncés

³⁹ Johann Petitjean. 2003-2004. « Le « tournant linguistique » en histoire. Panorama d'une controverse ». *Université Aix-Marseille 1*, 15 p.

⁴⁰ Marie Carani. 1991. « Histoire de l'art et sémiotique visuelle ». *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, p. 144.

historiques et de témoins du passé pour éclairer mes recherches sur le présent. Comme le démontre Norbert Schneider :

[...] il faut se demander quels idées et idéaux ont bien pu être exprimés par le biais de ces choses du quotidien, jugés dignes de faire l'objet d'un tableau. Car outre la fonction primaire des natures mortes qui est de renseigner sur l'histoire sociale par les objets représentés, ces peintures fournissent également le témoignage d'une modification de conscience et de mentalité.⁴¹

Poursuivant cette affirmation, la vanité sera vue et comprise comme une écriture de l'histoire. Ainsi, les œuvres seront abordées à la fois comme texte et histoire, c'est-à-dire comme interprétation de représentations et de textes.

⁴¹ Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 18.

CHAPITRE II

LA VANITÉ CONTEMPORAINE

2.1 L'hypothèse

Comment et par quels moyens la forme et le contenu des œuvres étudiées viennent-ils refléter le thème de la vanité? Ce deuxième chapitre va s'attarder à répondre à cette question cruciale. La façon de procéder consistera à repérer les résurgences de la peinture du XVII^e siècle à travers la diversité des expressions qui, de nos jours, caractérise le thème. Rappelons notre hypothèse de départ : les arts visuels et médiatiques actuels constituent une plate-forme composite où se succèdent des manifestations qui réinterprètent le motif de la vanité, mais indépendamment de son système de valeurs traditionnel et cela, afin de questionner la condition humaine dans une optique philosophique et laïque, et non plus religieuse.

2.2 Quelles sont les visées de la vanité contemporaine?

Les pratiques contemporaines utilisent des stratégies formelles différentes pour nous faire réfléchir sur les vicissitudes et les contingences de l'existence. Dans le cadre du chapitre 3, l'objet d'étude sera abordé sous un angle iconographique, car axé sur les diverses représentations de la vanité. Les éléments formels, ou topiques, présents dans le passé seront parfois absents dans le présent, par exemple le motif de la tête de mort qui constitue en quelque sorte le porte-étendard de la vanité. L'essentiel de mon propos sera de définir cette tendance et de prendre connaissance de sa réécriture à travers ses transformations et ses mutations, afin de comprendre son sens et sa portée. Le contexte actuel, le traitement, l'intention et la façon d'interpeler le spectateur sont des facteurs variables et particuliers. Malgré les chambardements qui se sont produits au fil du temps, les interrogations sur le

temps et la mort sont restées de façon constante dans les arts, car elles sont sans réponse, inéluctables et universelles. À l'instar de ses prédécesseurs, la vanité contemporaine opère comme un instrument de méditation sur la nature humaine et l'écoulement du temps. Ainsi, une continuité est repérable entre les œuvres du passé et celles du présent. Toutefois, le discours est décalé. En effet, les artistes recyclent les formes préexistantes en utilisant spécialement la citation, le pastiche ou la parodie. Ces intentions, qui seront examinées seulement en survol afin de se concentrer sur les éléments marquants, montrent l'amalgame des nouveaux symboles qui viennent se juxtaposer à ceux plus anciens. Comme le dit le peintre et théoricien Kandinsky, à chaque époque ses réflexions :

Toute œuvre d'art est l'enfant de son temps et, bien souvent, la mère de nos sentiments. Ainsi de chaque ère culturelle naît un art qui lui est propre et qui ne saurait être répété. Tenter de faire revivre des principes d'art anciens ne peut, tout au plus, conduire qu'à la production d'œuvres mort-nées.⁴²

2.3 Quelles sont les causes de sa réactualisation?

Plusieurs facteurs peuvent contribuer à la réactualisation de la vanité. Parmi ceux-ci, les crises politiques, économiques et sociales, l'émiettement spirituel et la société de consommation sont parmi les principaux agents de cette réaffirmation. Les manifestations anti-guerre, les mouvements étudiants, des femmes, des droits civiques et de libération sexuelle ont engendré des changements substantiels au sein de la société et les pratiques artistiques dans les années 60 et 70 en témoignent.

À la guerre de Cent Ans et à la peste noire, qui ont contribué à son émergence, font place d'autres types de bouleversements politiques, militaires, sociaux, économiques ou technologiques qui concourent à sa réactualisation et à l'émergence d'un nouveau rapport avec le monde et l'imaginaire de la mort. Depuis les deux guerres mondiales qui ont occasionné des catastrophes majeures, les conflits s'enchaînent; les mouvements fascistes, le totalitarisme, la guerre froide, la guerre contre le terrorisme, les guerres civiles, le conflit israélo-palestinien, mais aussi les menaces nucléaire et climatique, les sécheresses et les inondations, les désastres écologiques, constituent des luttes et des enjeux qui peuvent

⁴² Wassily Kandinsky. 1989. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris : éd. Denoël, p. 51.

bousculer notre confort et déclencher des sentiments de précarité et d'instabilité. L'historien de l'art Loïc Malle fait ce même constat dans le catalogue de l'exposition qui s'est tenue au musée Maillol :

L'effondrement du modernisme et de ses certitudes marque un tournant définitif dans les années 80, marqué par la fin des idéologies et des utopies. La rupture « postmoderne » montre bien les défaillances des systèmes hiérarchiques et la faillite de la notion de progrès, qu'il soit social, politique ou philosophique. [...] Cette prise de conscience anxiogène a de multiples origines et des conséquences historiques multiples [...] [qui] ont profondément redessiné notre paysage mental et notre condition, jusqu'à faire de la peur du vide le fondement de nos comportements.⁴³

2.4 La condition postmoderne

La postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique. C'est bien plus l'expression momentanée d'une crise de la modernité qui frappe la société occidentale, et en particulier les pays les plus industrialisés de la planète. Plus qu'une anticipation sur un futur qu'elle refuse à envisager, elle apparaît surtout comme le symptôme d'un nouveau « malaise dans la civilisation ».⁴⁴

Malgré que Jean Baudrillard décrive l'époque actuelle d'hypermoderne, nous allons nous attarder essentiellement à la vision postmoderne qui, outre le fait d'aborder le phénomène de laïcisation et celui de la foi au progrès, est considéré chez les penseurs comme un changement important de paradigme. La contribution du philosophe critique Jean-François Lyotard à ce célèbre paradoxe contemporain est notoire. En effet, son livre *La condition postmoderne, rapport sur le savoir*⁴⁵ se questionne sur les fondements du savoir et annonce le principe fondateur de la postmodernité, celui de l'énonciation et de la pluralité des discours. L'étude de cet ouvrage nous aidera à éclairer les origines de la réactualisation de la vanité.

La Deuxième Guerre mondiale provoque, selon l'auteur, l'effondrement du monde moderne. Ce conflit a ébranlé de façon considérable les valeurs métaphysiques, scientifiques, politiques et artistiques à travers le monde et a conduit définitivement au processus de laïcisation. Il

⁴³ Loïc Malle. 2010. « Vanités contemporaines. « This is the end » ». *C'est la vie! Vanités de Pompéï à Damien Hirst*, sous la dir. de Patrizia Nitti. Catalogue de l'exposition au Musée Maillol (2 février au 28 juin 2010). Paris : Skira Flammarion, p. 155.

⁴⁴ Marc Jimenez. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris : Gallimard, p. 418.

⁴⁵ Jean-François Lyotard. 1979. *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « critique », 107 p.

situe ces transformations par rapport à la crise des récits : « en simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits.⁴⁶ » Les deux grands récits de la modernité auxquels il s'attaque sont l'émancipation du sujet rationnel, issu du Siècle des Lumières et celui de l'histoire de l'Esprit universel pensée par Hegel. Ces récits sont démantelés, car considérés comme des fables, des histoires mythiques qui ne consolident plus les liens sociaux des mythes fondateurs. En ce sens, leur décomposition est aussi celle de la dissolution du lien social. Le progrès rapide de la science et des techniques, l'expansion du capitalisme, la mercantilisation du savoir et de sa légitimisation par la productivité et la compétitivité prennent une place de plus en plus prégnante au sein des sociétés. Les crises spirituelles ont conduit à cette sécularisation et au désenchantement du monde qui avaient commencé au XVIII^e siècle. La relation étroite entre les arts et la religion s'amenuise et se transforme au cours du Siècle des Lumières. On constate une baisse importante des croyances et la religion est désormais perçue comme un système oppressif et rétrograde :

À l'âge moderne, l'idée de la *vanitas* ne disparaît pas, mais elle change d'aspect : on la vit et on la représente autrement que par le passé. On accentue, pour permettre un accès plus facile à son image, sa composante ludique, ironique, agressive, qui sert d'exorcisme suprême aux craintes et aux angoisses qui l'ont inévitablement connotée durant des siècles. Il s'agit désormais d'une image qui se rattache à la désacralisation opérée par les avant-gardes du début du XX^e siècle et qui appartient pleinement au climat de remise en question des « valeurs traditionnelles » souvent agressées de manière incisive par la modernité.⁴⁷

En ce sens, les œuvres choisies sont en quelque sorte représentatives de la pensée postmoderne en réinterprétant le motif de la vanité, mais séparément de son système de valeurs traditionnelles et métaphysiques. Les artistes ont recours aux formes du passé, mais dans une proportion moins idéalisée et utopique qu'auparavant.

⁴⁶ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁷ Claudio Strinati. 2010. « Vanités classiques, Vanitas ». *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*, sous la dir. de Patrizia Nitti. Catalogue de l'exposition au Musée Maillol (2 février au 28 juin 2010). Paris : Skira Flammarion, p. 21.

2.5 Les nouvelles propositions de la vanité

Jadis, la vanité a émergé en raison d'un changement d'imagerie vis-à-vis de la mort, d'une montée de l'individualisme, d'une augmentation des structures capitalistes, des mutations accélérées de la civilisation humaine et d'une érosion des fondements théologiques. Ces mêmes modifications sont encore palpables dans la société actuelle. Suite à l'exploration des nouvelles avenues de la vanité dans la pratique contemporaine, nous constaterons que les modalités sont distinctes, mais que les œuvres sont semblables au plan du contenu et des fonctions philosophique, méditatif et moral. Par ailleurs, il y a une grande dimension expérientielle, voire phénoménologique dans les œuvres présentées. Le spectateur est l'opérateur de la vanité et c'est à travers son expérience qu'elle se matérialise, s'exprime, s'actualise. Par la déambulation, l'expérience cinétique, le défilement accéléré ou la tension dramatique, le spectateur fait l'expérience du temps. Ce faisant, les œuvres incluent les spectateurs dans l'œuvre et l'interpellent directement à travers sa vie et son histoire. La vanité contemporaine n'est pas tant un retour de l'histoire, elle a toujours été présente sous des formes diverses, elle propose une interrogation existentielle fondamentale, permanente et universelle.

La question à poser est celle-ci : quels sont les phénomènes qui ont révélé un changement de notre attitude devant la mort? On trouvera réponse en recherchant les référents actuels et les éléments marqueurs de la vanité. Par exemple, nous verrons qu'afin de rendre le message plus concret et immédiat, les vanités tendent désormais vers des emblèmes et des symboles davantage ancrés dans les événements politiques, économiques et socioculturels actuels.

À cet égard, les catastrophes écologiques et nucléaires, ainsi que certaines situations politiques contemporaines constituent un répertoire riche d'idées pour les créateurs. Selon le sémiologue Bertrand Gervais, l'imaginaire de la fin du monde constitue l'un des motifs privilégiés de la culture occidentale :

Cet imaginaire n'est ni nouveau ni spontané, et encore moins homogène. Ses lieux sont multiples et l'espace qu'il occupe est ou bien central, par le caractère essentiel des mythes d'origine et de fin du monde, ou bien périphérique, puisque constitué de discours marginaux et sectaires, d'aliénation et de persécution. La fin qu'il met en scène est tantôt

celle d'un monde, d'une tradition ou d'une pratique, tantôt celle du Monde.⁴⁸

Son ouvrage examine principalement des textes littéraires et questionne le rapport au langage. Certaines formes étudiées peuvent être transposées dans les domaines du cinéma et des arts visuels où les visions apocalyptiques occupent une place primordiale. Dans son introduction, les mots absence, attente, anticipation, révélation et temps servent à caractériser cette idée de catastrophe : « L'imaginaire de la fin apparaît alors d'emblée comme une projection compensatoire servant à colmater une brèche. Il est la reprise sur le mode de l'imaginaire d'un réel qui est fait pour échapper : l'expérience de notre propre fin.⁴⁹ » Cette lecture permet de comprendre les manifestations de cette fiction au travers de trois principes que sont le temps, la loi et le sens.

L'imaginaire de la fin trouve dans l'œuvre *Chrysalide Empereur* de Patrick Bernatchez un exemple probant. La vision apocalyptique, le déluge, le chaos, le désordre et le dessaisissement du protagoniste constituent les éléments élémentaires de ce film qui annonce la fin imminente d'un symbole fort du capitalisme.

Les trois thèmes développés dans la deuxième partie : inquiétude, instabilité et inconstance ont été déterminés en fonction des définitions qui se retrouvent dans le premier chapitre concernant la vanité classique, la condition de l'homme et la caducité des choses. Ces propositions de Louis Marin⁵⁰, Blaise Pascal⁵¹ et Norbert Schneider⁵² ont servi de point de repère pour délimiter trois éléments topiques présents dans les œuvres historiques et contemporaines. Dans un premier temps, l'inquiétude, l'incertitude, le hasard, l'imprévisibilité et la relativité des connaissances. Dans un deuxième temps, l'instabilité, la variabilité de l'homme, sa métamorphose et son changement incessant. Dans un troisième temps, l'inconstance, la temporalité, sa fuite et ses variations. Ces trois études de cas vont servir d'éléments marqueurs de la vanité contemporaine en examinant trois composantes

⁴⁸ Bertrand Gervais. 2009. *L'imaginaire de la fin. Temps, mots & signes*. Montréal : Le Quartanier, Logiques de l'imaginaire tome III, p. 12-13.

⁴⁹ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁰ Louis Marin, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹ Blaise Pascal (éd. de Le Guern), 22. In Karine Lanini, *op. cit.*, p. 27.

⁵² Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 16-17.

faisant partie de l'expérience qu'elle sollicite. La démonstration se fera par l'intermédiaire de ces trois thèmes, trois pivots de la condition humaine.

Ces thèmes constituent les éléments fondamentaux autour desquels gravitent les autres éléments de la vanité. Il s'agira de montrer que sa présence dans les formes d'art les plus actuelles est significative, car ces thèmes s'y logent encore. Ils seront repris et mis en tension avec trois œuvres contemporaines différentes dans leur forme. Pour ce faire, l'étude de la vanité se fera par une correspondance entre des thèmes et un discours plutôt qu'entre des médiums. Estompant les délimitations entre les médiums, la peinture sera mise en relation avec une installation, une installation vidéo et une vidéo. Afin de montrer que les représentations de la vanité sont encore très présentes dans les pratiques artistiques contemporaines, ces thèmes seront repris et mis en tension avec trois œuvres contemporaines différentes dans leur forme.

L'analyse comparative permet une plus grande portée, contrairement à la seule analyse des symboles. Elle comporte deux types de corpus : l'un primaire et l'autre secondaire. Les œuvres historiques nous seront utiles pour faire une description systématique des symboles de la vanité qui seront utilisés ensuite pour aborder en profondeur les œuvres contemporaines. Dans ces trois études de cas, nous nous pencherons sur les œuvres *Autoportrait avec symboles de vanité* de David Bailey et *Le plan de la ville* de Nelson Henricks; *Le Rêve du chevalier* d'Antonio de Pereda et *Chrysalide Empereur* de Patrick Bernatchez; *Vanité ou Allégorie de la vie humaine* de Philippe de Champaigne et *Le Jardin du sommeil* de Spring Hurlbut. Ces comparaisons présentent le message de la vanité en juxtaposant dans un mouvement discontinu les réalisations du passé et du présent pour décrire le cours de la vie et celle de sa fuite dans le temps. Ces artistes, qui s'inscrivent à notre sens dans la foulée des vanités contemporaines, ont une esthétique très différente, mais proposent néanmoins une expérience contemplative et évocatrice sur le passage du temps. Par un jeu subtil sur la réalité et l'illusion, la présence et l'absence, ces artistes arrivent à nous éclairer sur l'angoisse téléologique inhérente à notre condition humaine.

2.6 L'autoréflexivité

D'emblée, et afin de débiter notre réflexion sur la vanité, nous proposons d'aborder l'un des principes moteurs de la vanité : son caractère autoréflexif. Cette pratique autoréflexive met en lumière les contradictions et les paradoxes de la vanité. Elle affecte les valeurs symboliques de l'art, car l'art, en tant que vanité des biens terrestres, établit une relation conflictuelle entre l'acte de création et notre condition de mortels. Nous allons examiner sommairement la question de l'autoréflexivité au sein des pratiques artistiques et du geste de la création. Ce type de représentation amène la production d'images réflexives, où l'auteur s'interroge sur sa propre vanité. Il est impossible de passer outre cette question lorsqu'on aborde le thème de la vanité, car elle est porteuse d'une attitude réflexive vis-à-vis de la pratique artistique, de l'histoire de l'art et du musée. Ce mouvement rétrospectif est un élément récurrent du thème de la vanité et une réalité qui est en soi contradictoire. Cette mise en abîme s'interroge sur la vanité que constitue cet art illusoire, ce qui vient à dire paradoxalement que les œuvres à l'étude méditent sur le motif de la vanité par la création d'une vanité. L'œuvre est vanité, elle est un bien matériel comme tant d'autres, inutile dans la mort comme Henricks le soulève dans *Le plan de la ville* en citant un passage de l'Écclésiastique : « [...] dans le séjour des morts, où tu t'en vas, il n'y a ni œuvre, ni pensée, ni science, ni sagesse. [...] Ils seront tous soumis au temps et au hasard.⁵³ En ce sens, une œuvre qui représente une vanité est doublement perçue comme vanité, car d'une part, il y a l'étalage de la richesse, un désir de transcendance et de dépassement de la condition humaine et d'autre part, il y a l'idée du renoncement, du détachement qui amène à réfléchir sur le quotidien et la mort comme finalité naturelle de l'être. Les œuvres déstabilisent les attentes du spectateur, car son message est ambigu, les vanités s'interprètent de plusieurs façons. De façon générale, l'esthétique est variable, paradoxale et contradictoire. Il y a un éclectisme des formes, des matériaux et des styles. Par contre, sa structure est toujours double, car à la fois esthétique et morale, politique et religieuse.

⁵³ Passage du livre de l'Écclésiastique cité dans l'œuvre d'Henricks et retranscrit intégralement dans le catalogue produit lors de l'exposition à la Galerie Leonard & Bina Ellen en 2010. Steve Reinke, *op. cit.*, p. 74.

L'hypothèse de départ soulignait que la vanité s'interrogeait sur la condition humaine, mais également à l'art et à son propre fonctionnement et aux modes de fabrication d'images et de sens. Les artistes utilisent cette stratégie de représentation pour s'interroger sur la valeur de l'art et sur son pouvoir de transformation.

La posture réflexive de l'art peut se comprendre de plusieurs façons. Cette démarche peut avoir pour objet de questionner le rapport de l'artiste à la création et à la pérennité de l'œuvre : « La réflexivité peut être d'abord définie comme mouvement de l'esprit revenant sur lui-même pour prendre pleinement conscience de soi, selon la dialectique hégélienne [...] »⁵⁴ Les images de l'art, comme on pourra le voir chez Henricks et Bailey, servent entre autres choses de mémoire et de trace, car elles confèrent l'immortalité à ce qui est représenté et assure une pérennité aux œuvres :

Dans l'art contemporain, les vanités procèdent d'une intention critique, humaniste, ou subversive, ou les trois à la fois; elles interrogent inlassablement le paradoxe de leur représentation – laisser une trace humaine à travers le symbole de la finitude humaine – et stigmatisent la vanité de l'art, des conditions socio-économiques de sa production et de sa diffusion.⁵⁵

Cet aspect non négligeable et intrinsèque sera étudié et pour y arriver, nous nous concentrerons tout particulièrement sur l'installation d'Henricks, car l'artiste réfléchit à sa pratique et l'on retrouve dans son œuvre des symboles qui réfèrent explicitement à l'art comme illusion et leurre. En effet, *Le plan de la ville* de Nelson Henricks situe le récepteur dans un repositionnement constant, un état d'incertitude, car d'une part, la vidéo est en boucle et aucun signe n'identifie où commence le récit et où il se termine, laissant le choix au spectateur d'écouter l'entièreté ou un fragment. D'autre part, confronté à une mixité de récits, autobiographique, mythologique et philosophique, qui se superposent et se juxtaposent au gré du montage, il doit chercher perpétuellement à faire des liens pour comprendre le sens de l'ensemble. Selon notre hypothèse, ces caractéristiques pourraient attester les unes comme les autres de la difficulté à saisir le sens de la vie et exprimer l'état de vulnérabilité face à notre condition humaine, de même que sa fugacité et sa futilité. Comme l'affirme Henricks :

⁵⁴ Christine Baron. « Réflexivité et définition du fait littéraire ». *Fabula, la recherche en littérature*. En ligne. < http://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bflexivit%26acute%3B_et_d%26acute%3Bfinition_du_fait_litt%26acute%3Braire >. Consulté le 1^{er} décembre 2010.

⁵⁵ Elisabeth Quin, *op. cit.* p. 250.

« Après la fin de tout, je suis ici, dans cette pièce, à inventorier des images. Des millions d'images, chacune réclamant mon attention. J'en prends soin. Je les copie et je les classe. Je leur donne la vie.⁵⁶ » Cette déclaration finale, qui est l'une des rares à employer la première personne, témoigne de son désir, selon notre interprétation, d'atténuer ses craintes existentielles en façonnant autrement la réalité par la création artistique et littéraire. En effet, le geste artistique est une pratique qui permet de se mettre au monde une seconde fois (ou plusieurs fois), car la renaissance est présente à chaque nouvelle création et atteste de l'existence du créateur. De ce fait, il se questionne sur sa pratique artistique et on y voit, à travers la collecte de souvenirs et de photographies, l'idée de sa propre mortalité et du désir potentiel d'indexer les souvenirs de son passage au monde avant que celle-ci ne s'achève.

En ce sens, le montage des images et des textes rappelle cette idée de « fabrication », d'aspect construit et factice, en ayant une structure ouverte, ponctuée de citations, et en apparence discontinue, aléatoire et répétitif. Le spectateur, en tant qu'opérateur de la vanité, doit agencer, déchiffrer, traduire les signes qui lui sont donnés de manière morcelée et indéterminée. Les associations sont changeantes, renouvelées et une tension s'installe entre son inconscient et sa conscience. Nous devons regarder la vidéo à plusieurs reprises pour en dégager un sens, car malgré que les objets soient statiques, leur défilement est très rapide dû au rythme du montage. En recherchant une unité dans ce désordre, le spectateur est confronté à une lecture des plus complexes à l'image de son rapport à la vie. On remarque que la dimension autoréflexive est sans cesse réaffirmée, et cela, sans doute en raison de son questionnement sur l'essence de l'art et de l'existence.

Il s'agit d'une façon de dénoncer ou de confirmer la mimésis de l'art et de témoigner sur le statut de l'image et du texte. Dans le même mouvement qu'instaure la vanité, Henricks réfléchit sur sa pratique artistique en méditant sur la nature de l'être. Contrairement à d'autres constructions humaines, l'art a la capacité de préserver l'existence des choses éphémères et arrive par moments à transfigurer l'expérience quotidienne et réfléchir aux fondements humains afin de pallier la perte des repères qui ne se situe pas seulement au plan de l'art contemporain, mais aussi à l'égard des idéologies et du politique. En ce sens, Henricks

⁵⁶ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 74.

questionne le rôle de l'art et celui de sa pérennité et nous rappelle que l'art tout comme les villes laissent des traces et témoignent de l'existence des individus. L'art défie en quelque sorte le passage du temps, car il est éternel et le geste artistique vient corroborer ce fantasme d'immortalité propre aux artistes. L'œuvre d'art devient le témoin de notre mémoire visuelle et textuelle qui sert à la construction de notre identité, et les images sont des documents, des preuves tangibles du monde qui constituent un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel.

La démarche autoréflexive est aussi présente dans les œuvres de Bernatchez et de Hurlbut et prend pour objet les conditions socio-économiques de sa production et de sa diffusion. La trilogie dans laquelle s'inscrit *Chrysalide Empereur* de Patrick Bernatchez, a comme point de départ l'immeuble Fashion Plaza, l'édifice qui abrite l'atelier de l'artiste depuis plusieurs années et le lieu par excellence de la métamorphose. En effet, depuis la fin des années 70, les différentes activités et les lieux physiques sont en pleine métamorphose et la vocation des lieux a considérablement changé depuis l'époque jadis florissante de l'industrie du textile. De son côté, *Le Jardin du sommeil* de Spring Hurlbut propose une réflexion sur les thèmes de la perte et de la mort à travers l'expérience de la mémoire et de la collection. Le musée est un gardien de la mémoire et de conservation du patrimoine culturel. Les expositions qu'il accueille concernent l'art, mais les réflexions qu'il engendre ouvrent la réflexion vers d'autres disciplines comme la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, l'anthropologie, la sémiologie ou la linguistique. Les lieux de monstration ne sont pas des espaces neutres, car le système qui intègre les œuvres dans l'enceinte muséale leur donne d'emblée une valeur sacrée et une place légitime dans l'histoire. De plus, le musée est perçu comme symbolique en étant un lieu de contemplation et de mise en valeur des objets.

Ces œuvres proposent un commentaire sur le rôle et le statut de l'art, s'interrogent sur le travail de l'artiste et apportent un éclairage nouveau et actuel sur la résurgence de la vanité. Ainsi, cet intérêt pour la position réflexive de la vanité est palpable dans les œuvres à l'étude, tout comme celle d'enjeux plus vastes comme la méditation sur la mort qui se révèle être aussi une méditation sur l'image. Comment représenter l'irreprésentable? Ces artistes reflètent cette fascination pour la mort et utilisent les moyens d'expression qui sont à leur

portée pour explorer notre vulnérabilité. D'ores et déjà, la vanité a captivé bon nombre d'artistes, de philosophes et d'historiens. Ces œuvres marquantes sont une médiation active sur le sacré et le païen, les traditions séculaires et les mutations éminentes, plus encore sur la nature et les humains. Bien que nous abordions des artistes d'origine canadienne, l'horizon de la vanité est beaucoup plus vaste ainsi que ses composantes. Elle s'est déployée à l'échelle internationale par des artistes tels que Damien Hirst, Marc Quinn, Douglas Gordon, Gerhard Richter, Jan Fabre, Philippe Pasqua, Roman Opalka, Erik Dietman, Christian Boltanski, Bill Viola, Annette Messager, Marina Abramovic, Cindy Sherman et Christian Marclay (fig. 2.1 et 2.2). Ce dernier a présenté lors de la Biennale de Venise en 2011 l'œuvre *The Clock* (2010) et s'est vu décerner Le Lion d'or du meilleur artiste. Cette œuvre ambitieuse « est une ode au temps et au cinéma composée de milliers d'extraits de films assemblés pour former une vidéo en boucle à un canal d'une durée de 24 heures en temps réel.⁵⁷ » Dans cette installation vidéo, les mesures du temps sont omniprésentes : montres, horloges, pendules, réveils, minuteriers et ils servent à évoquer, avant tout, le caractère transitoire de la vie humaine (fig. 2.3) :

Le temps est une figure qui témoigne des modalités fondamentales de notre présence au monde, et les difficultés liées à sa saisie viennent justement de cette réflexivité. Les figures du temps ne sont pas que des projections, elles rendent compte des conditions mêmes de notre connaissance et expérience du monde.⁵⁸

Il serait difficile de passer à côté de l'œuvre *For the Love of God* de l'artiste anglais Damien Hirst, figure majeure et controversée de l'art contemporain. Cette œuvre, constituée d'un crâne humain datant du XVIII^e siècle et recouverte de 8 601 diamants, en fait l'œuvre la plus chère jamais réalisée. La contradiction inhérente à la vanité est très présente dans cet objet à la fois attirant et repoussant. Le paradoxe de la vanité rend compte de la double perception à l'œuvre dans ce motif, celle de la fascination et de l'abjection, de la beauté et de la laideur. Cette logique de contrastes et de paradoxes entre l'esprit et le corps, l'âme et la matière, la vie et la mort, est au cœur du discours sur la vanité contemporaine, car elle met en scène le duel : la beauté illusoire et la déchéance inéluctable. Le crâne est un symbole topique de la

⁵⁷ « *The Clock* de Christian Marclay, prend l'affiche au Musée des beaux-arts du Canada ». 8 février 2012. In *Musée des beaux-arts du Canada*. En ligne. < <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/1280.php> >. Consulté le 8 février 2012.

⁵⁸ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 27.

mort et le diamant, de l'excès, de la richesse et du luxe. L'ensemble de l'œuvre de Hirst aborde le thème de la mort, qui est son territoire de prédilection.

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDES DE CAS

CHAPITRE III

INQUIÉTUDE, INSTABILITÉ, INCONSTANCE

Cette deuxième partie s'efforcera d'examiner la stratégie empruntée par les œuvres réunies pour engager de façon dynamique et prenante le spectateur dans la réception. La problématique qui sous-tend cette deuxième partie est la suivante : comment et par quels moyens ces œuvres reflètent-elles le thème de la vanité, et comment se joue la relation entre l'œuvre et son récepteur aujourd'hui?

D'entrée de jeu, soulignons que la démarche descriptive et comparatiste empruntée n'est pas classique et ne vise pas la comparaison détaillée. La sélection des œuvres répond à une ligne directrice voulant que les œuvres qui seront présentées ici possèdent des marqueurs formels et iconographiques qui rappellent les symboles de la vanité. Certaines œuvres sont directes et immédiates et d'autres, indirectes et allusives. Les peintures historiques présentées de façon succincte constituent un tremplin vers les vanités contemporaines en étant exemplaires et en s'élaborant autour de symboles facilement reconnaissables pour le spectateur contemporain. Elles sont un point de départ, une référence pour comprendre les thèmes et les stratégies réactualisés.

3.1 INQUIÉTUDE

Le plan de la ville (2006) de Nelson Henricks et *Autoportrait avec symboles de vanité* (1651) de David Bailley

Cette première étude portera plus spécifiquement sur l'installation vidéo *Le plan de la ville* de Nelson Henricks.⁵⁹ Nous nous pencherons sur certains éléments marqueurs de la vanité tels que l'accumulation, l'autoportrait, les mythes et les ruines. Dans le but de positionner l'œuvre de Nelson Henricks sur l'échiquier de la vanité, nous aborderons en amorce l'œuvre canonique *Autoportrait avec symboles de vanité* de David Bailley. Comme nous allons l'observer, ces deux œuvres entretiennent entre elles des liens étroits.

3.1.1 *Autoportrait avec symboles de vanité* (1651) de David Bailley

Afin d'établir des rapprochements entre les vanités historiques et celles contemporaines, on peut prendre comme exemple l'œuvre *Vanité aux portraits* de David Bailley, peintre originaire de Leyde. L'ensemble des leitmotifs de la vanité, répertoriés en trois catégories par Bergström, sont ici présents et mis en scène de façon conventionnelle : un crâne, des roses fanées, une chandelle, un sablier, une montre, des livres, de la monnaie, des bijoux, une pipe, une coupe remplie et l'une renversée, des instruments de musique, des sculptures, des portraits peints, des bulles de savon et un phylactère retranscrivant le célèbre verset de l'Écclésiaste : « vanitas vanitatum omnia vanitas ». Ces attributs servent de miroir à la méditation en ayant une fonction duale, celle de la contemplation et du renoncement. Les objets matériels par leur ostentation renvoient au confort matériel, à l'érudition et au savoir, mais aussi à la démonstration de leur inutilité et de leur futilité devant la mort. De même, la peinture est en soi un mirage et permet une manipulation temporelle, car l'artiste, âgé de 67 ans lors de l'exécution de l'œuvre, se représente plus jeune.⁶⁰ Le temps présent et le temps passé se juxtaposent afin de témoigner du passage du temps et de l'impermanence de la vie et des biens terrestres (fig. 3.1).

⁵⁹ Nelson Henricks est originaire de Bow Island en Alberta. Il vit et travaille à Montréal depuis 1991, et a reçu en 1994 un BFA de l'Université Concordia. Outre l'enseignement, il est musicien, écrivain, commissaire et artiste vidéo.

⁶⁰ Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 82.

3.1.2 *Le plan de la ville* (2006) de Nelson Henricks : l'écoulement du temps

Steve Reinke, qui a assuré le commissariat pour l'exposition « Le temps aura passé » qui s'est tenu à la galerie Leonard & Bina Ellen en 2010 affirme :

C'est dans ces performances vidéos que plusieurs des thèmes/problématiques qui caractérisent l'ensemble de la production de l'artiste se révèlent de la façon la plus nette et directe : les dilemmes de l'autoportrait, l'impossible lourdeur de l'écriture, de la parole et de la littérature, le passage du temps et l'incarnation physique, ainsi que l'autoréflexivité de l'art au sein des pratiques artistiques post-conceptuelles.⁶¹

L'œuvre qui nous préoccupe s'interroge tout particulièrement sur le temps, la mémoire, le souvenir, l'oubli, la perte, le désir, la trace, l'empreinte toujours menacée de disparaître. Ce sont des thèmes récurrents dans la pratique de Nelson Henricks qui s'ancre dans les souvenirs personnels.

3.1.2.1 Marqueurs formels et iconographiques

Afin de cibler certains marqueurs de la vanité, la première étape pour présenter l'œuvre à l'étude est celle de sa description sommaire dans ses dimensions plastiques et sémantiques. Dans un premier temps, soulignons que la vidéo a une nature protéiforme et hétérogène, et permet la rencontre de différents médiums, comme la photographie, l'animation, la vidéo et le texte. Cette porosité entre les médiums est particulière dans l'exemple qui nous préoccupe, car malgré l'absence de mouvement de caméra, l'illusion de mouvement est présente. Les photographies sont disposées les unes à la suite des autres et permettent de créer l'animation. Le mouvement de la vidéo entraîne une modification du rapport à l'espace et au temps et amène un tout autre mode de perception pour le spectateur que s'il s'agissait d'une peinture. Raymond Bellour décrit en ces mots sa particularité :

Par ce qu'elle invite à concevoir comme par ce qu'elle rend possible à figurer, l'image vidéo est une des manifestations les plus vives de ce qu'est la pensée, avec ses sautes et son désordre. À travers la pensée comme image, elle nous tend de la pensée une image instable, vibrante.⁶²

⁶¹ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 120-121.

⁶² Raymond Bellour, « Autoportraits ». *Communications*. En ligne. n° 48, 1988, p. 327.

< http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1731 >. Consulté le 4 octobre 2010.

L'installation vidéo *Le plan de la ville* de Nelson Henricks est composée de deux canaux situés côte à côte où dialoguent, dans un montage rythmique, des images statiques sur fond coloré et des aphorismes tirés de l'Évangile selon Thomas et du livre de l'Ecclésiastique. Les objets représentés sont banals (monnaie, montres, sablier, objets reliés à l'enfance, tête de mort) et singuliers (statues grecques, monuments, livres, photographies) (fig. 3.2 et 3.3). Il n'y a pas de parole, et la narration est assurée par le texte. Le son, somme toute discret, est celui de clics de déroulement ou encore du son répété d'un livre qui se rabat et où se juxtapose l'image d'un livre qui s'ouvre et se referme. D'ailleurs, Henricks utilise le livre comme métaphore et simule l'expérience physique de la lecture en mettant en tandem les deux canaux et en les synchronisant. De plus, il n'y a aucun mouvement de caméra, les images étant fixes. L'œuvre est construite par l'entremise de la technique du « stop motion », qui permet de créer un mouvement à l'aide d'objets immobiles. Henricks joue sur les relations entre textes et images et se contente, dans un premier temps, de les mettre en accord pour, dans un second temps, déconstruire cette unité afin de désorienter nos repères. Tout au long de son récit, sous le régime de la composition et de la décomposition, l'artiste allie et confronte texte et image, mouvement et immobilité, narration et monstration, mythe et banalité, sacré et banal, trace et absence, ancien et moderne. Cette vidéo de courte durée, 21 minutes, nous fait part d'une réflexion qu'il a entreprise lors d'une résidence de six mois à Rome en 2004 : « The imagery and the concept were developed at a residency in Rome and the work was compiled at P.R.I.M. in Montreal. Thus working in an old city and a new world one, the imagery is well suited to the consideration of temporal, historical, cultural and personal mapping.⁶³ » Ainsi, témoin d'un passé lointain, Henricks aborde les sujets de la mémoire, des lieux et de leur mouvance. Henricks crée des comparaisons entre les constructions culturelles comme en témoigne cette phrase : « Comme un édifice est un livre, comme un livre est un édifice.⁶⁴ » Il s'intéresse à l'architecture, aux villes et au langage. Comme nous allons le constater, ses souvenirs personnels se mêlent à des récits fictifs. Ses préoccupations sont d'ordre autobiographique et s'enracinent dans l'expérience immédiate de la création de l'œuvre qui s'est faite à Rome et à Montréal.

⁶³ Donna Wawzonek, « Map of the City ». *Nelson Henricks*. En ligne. < <http://nelsonhenricks.com> >. Consulté le 1^{er} octobre 2010.

⁶⁴ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 73.

Le plan de la ville nous rappelle l'écoulement inexorable du temps et l'usure des objets, des bâtiments et de la vie. L'esthétique formelle de Henricks pourrait s'apparenter à celle du flux théorisé par Grégory Chatonsky, dans la mesure où le paradoxe de la fixité (aucune image n'est en mouvement, mais elles défilent à vive allure), la surcharge, la vélocité du défilement et la fragmentation sont des éléments importants qui caractérisent les deux esthétiques : « Quelle que soit la nature de ce qui fait flux ou qui est flux, c'est le mouvement, le déplacement ainsi qu'une certaine forme de liquidité qui semblent caractériser le concept.⁶⁵ » Il est important de spécifier que la théorisation et la pratique de Chatonsky se penchent davantage sur les œuvres en réseau et utilisent les outils du réseau. En effet, dans son projet postdisciplinaire *Capture*, où tout est généré par ordinateur, il s'infiltré au sein du système tout en le détournant, souhaitant ainsi critiquer la production, l'industrie culturelle voire le capitalisme. Ses projets vont au-delà de la technique et coopèrent avec elle. Le principe du projet *Capture* tend à dénoncer la consommation en édifiant la surproduction. Ainsi, en cherchant à s'adapter au contexte, en s'y infiltrant et en étant un produit de celui-ci, il déstabilise le système économique et crée une rareté et un mécanisme indépendant qui est en constante transformation. Le nombre de combinaisons, d'associations et d'effets est illimité, inépuisable.

En ce qui a trait à l'œuvre de Henricks, c'est davantage les concepts de la fuite, du vertige et de l'écoulement de l'être dans le temps qui sont retenus. En effet, la séquence en boucle de la vidéo ne met pas vraiment l'accent sur ce qui est montré pour accentuer cet effet de flux, de continuité et de perte des repères. Le regard du spectateur, intrigué, guette et suit le chemin qui lui est tracé et qui le mène vers une finalité inconnue. La vidéo, bien qu'elle dure 21 minutes, n'arrête jamais, elle est éternellement en déroulement : « [...] la réalité n'apparaît plus comme finie ni comme infinie, mais simplement comme indéfinie. Elle coule, sans que nous puissions dire si c'est dans une direction unique, ni même si c'est toujours et partout la

⁶⁵ Anaïs Guilet et Bertrand Gervais. « Go with the flow. Introduction au concept de flux. Une approche sémantique et philosophique. ». *NT2, nouvelles technologies, nouvelles textualités, le laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*. En ligne. Août 2009.

< http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/le_flux. > Consulté le 15 novembre 2010.

même rivière qui coule.⁶⁶ » Tout change constamment, tout se métamorphose et permute : « On aplanit une maison et à sa place on en construit une nouvelle.⁶⁷ » Cette citation de Henricks tirée de *Le plan de la ville* atteste de ce changement de forme, de nature et de structure propres à notre société postindustrielle et à nos manières de vivre. Par cette œuvre, la notion de progrès est en quelque sorte repensée. La fragilisation des repères (physique, mental, social) est apparente dans le traitement formel qui accentue l'idée de l'imminence de la dégénérescence. Les objets dans *Le plan de la ville* sont projetés en rafales de façon ininterrompue et font écho au passage du temps, à la fugacité de la vie et au rythme accéléré de la vie moderne :

Mais là où le regard du spectateur hollandais se laissait fasciner par le brillant de l'exécution, la beauté des objets représentés, l'articulation savante et la disharmonie soigneusement calculée de la composition, le spectateur contemporain aura plutôt tendance à rire d'une glorification excessive d'objets sans valeur intrinsèque et rapidement promis à l'oubli. [...] L'accumulation ne renvoie plus à l'idée de la richesse et de la diversité des plaisirs du monde, mais à celle d'un système de production d'objets en série.⁶⁸

Cet écoulement continu se perçoit dans *Le plan de la ville* par les effets d'accumulation et de juxtaposition d'objets de toutes sortes qui appuient cette idée de surcharge, de gaspillage et de « remplaçable » propre à la culture consumériste. À l'image de l'esthétique du flux, les vanités auraient comme volonté de capter et de figurer l'éphémère, ainsi que de démystifier l'insaisissable.

3.1.2.2 L'accumulation

Dans cette partie, nous traiterons plus spécifiquement des contenus représentés qui sont de nature hybride et polymorphe. Comme il a été dit précédemment, les signes, les textes et les images sont simples et directs. Les objets représentés sont en concordance ou discordance avec le texte, tantôt les deux niveaux dialoguent et parfois ils se contredisent. Utilisant

⁶⁶ Gregory Chatonsky. « Esthétique du flux ». *Rue Descartes*. En ligne. Vol. 55, janvier 2007, p. 94. < http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RDES&ID_NUMPUBLIE=RDES_055&ID_ARTICLE=RDES_055_0086 >. Consulté le 10 novembre 2010.

⁶⁷ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁸ Catherine Grenier. 2005. « Vanités comiques ». *Les vanités dans l'art contemporain*, sous la dir. d'Anne-Marie Charbonneaux. Paris : Flammarion, p. 130.

habituellement le monologue dans ses œuvres antérieures, l'artiste choisit pour cette œuvre la forme dialogique.

Les objets renvoyant à l'enfance dans *Le plan de la ville* sont pluriels et peuvent être vus comme des imitations de la réalité et comme des représentations du monde végétal, animal et humain. Giorgio Agamben définit pour sa part la valeur transformée du jouet par son aptitude à rendre présent et tangible un passé éloigné : « Le caractère essentiel du jouet – le seul, à bien y réfléchir, qui puisse le distinguer des autres objets – est quelque chose de singulier, qu'on saisit exclusivement dans la dimension temporelle de « l'autrefois » et du « plus maintenant ». ⁶⁹ » Les jouets, tels que le singe, la tortue, les pièces d'échec, les pièces à jouer, les figurines, le clown et le soldat de plomb, sont des symboles renvoyant à une mythologie personnelle, celle de l'enfance et des petits mythes. D'autre part, les photographies, les cartes géographiques, les gratte-ciel, les graffitis, les fragments de pierres, d'écritures, de statues et les affiches lumineuses, donnent à penser qu'il s'agirait de métaphores des réseaux sociaux et humains. Cette analogie n'est pas sans rappeler la métaphore que propose la carte elle-même; un ensemble de réseaux très vastes, de chemins labyrinthiques et de repères, comme l'église, édifice religieux par excellence, qui incarne les divers chemins et dédales auxquels nous sommes confrontés. En somme, les objets sélectionnés jouent un rôle symbolique et ne sont pas fortuits. Comme le prouve cette affirmation : « Chaque citoyen représente la ville en miniature. ⁷⁰ », la réflexion de l'artiste part du singulier et du microcosme pour se reporter dans l'universel et le macrocosme.

Les objets témoignent du passé personnel et collectif de Henricks auxquels il semble attaché comme s'ils étaient des objets fétiches. Les objets représentés, telles des reliques, sont des fragments du passé qui symbolisent l'enfance et le cours de la vie. Malgré une apparence chaotique, les associations s'avèrent étrangement calculées. Le spectateur devient l'opérateur décodant ces combinaisons diverses et essaie de dégager son potentiel narratif, historique, politique ou simplement esthétique. Les objets, présentés sur un fond monochrome sans perspective, pourraient se rapprocher du statut de la ruine romantique ou de fragments

⁶⁹ Giorgio Agamben. 2002 (4^e éd.). *Enfance et histoire. Sur la destruction de l'expérience*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 244 p.

⁷⁰ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 72.

précieux qui rappellent notre mortalité et la caducité des biens terrestres. Assemblage de signes et véritable bric-à-brac, cette pléthore d'objets oscille entre familier et singulier, personnel et général, grand art et art populaire. Ce contraste et les associations latérales entre les objets en suspension et désincarnés, rappellent la tradition de la nature morte ou encore, celle des cabinets de curiosités.

En effet, cet assemblage d'objets hétéroclites peut s'apparenter aussi à l'idée qui se cachait derrière les cabinets de curiosités comme celui que l'on peut observer sur la gravure d'Olaus Worm (fig. 3.4). Ces lieux étaient très en vogue au XVI^e siècle, époque de la découverte des Nouveaux Mondes, et leur attrait a perduré jusqu'au XVIII^e siècle. Ils sont en quelque sorte les précurseurs des musées et des muséums et font l'étalage d'objets de nature variée. Selon Schnapper :

Le cabinet de curiosités est un microcosme, non pas au vieux sens du terme, qui désignait l'homme par rapport au macrocosme naturel, mais au sens de résumé du monde, où prennent place des objets de la terre, des mers et des airs, ou des trois règnes, minéral, végétal et animal, à côté des productions de l'homme.⁷¹

Il s'agit de collections très diverses où sont assemblés des objets comme des œuvres d'art, des antiquités, des objets scientifiques, des objets exotiques rapportés par les princes, les marins et les voyageurs de même que des coquillages, des médailles, des animaux empaillés, des insectes séchés, des squelettes, des carapaces, des herbiers, des fossiles, des squelettes d'animaux mythiques et du sang de dragon séché. Le philosophe et historien Krzysztof Pomian a tenté de déterminer ce qu'ont en commun tous les objets, naturels ou artificiels, que l'homme a collectionnés depuis la préhistoire : ils seraient tous des « sémiophores », renvoyant à la réalité invisible dont ils sont les signes en raison du détournement de leur fonction utilitaire (objets sans utilité, en dehors du circuit économique). Sa définition philosophique des objets accumulés se traduit comme suit :

Les œuvres d'art sont des images qui rendent éternelle la fugitive réalité, les médailles ou les objets funéraires antiques sont les restes de civilisations disparues et prestigieuses, les curiosités naturelles dans leur infinie variété manifestent la libre imagination du

⁷¹ Antoine Schnapper. 1988. *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. I. Histoire et histoire naturelle*. Paris : Flammarion, collection « Art, Histoire, Société », p. 7.

Créateur, les objets fabriqués par les « sauvages » témoignent d'un monde lointain et étrange.⁷²

Les objets représentés dans l'œuvre de Henricks peuvent se comprendre comme héritiers de cette tradition en raison de leur densité et des fragments de souvenir d'une autre époque, d'un autre monde, à la fois personnels et généraux. À travers un mode d'accrochage éclectique et luxuriant, les cabinets de curiosités proposent une réflexion sur les interrogations fondamentales, les mythes et les représentations du monde tout comme le fait aussi le motif de la vanité.

La prégnance de certains emblèmes présents dans *Le plan de la ville* tels qu'une tête de mort, un sablier, une montre, des livres, de la monnaie, des jeux, une cigarette qui se consume, un verre plein et un autre vide, nous amène à déduire qu'il s'agit d'une vanité. L'ensemble des fragments, la banalité des objets, leur apparence statique et figée, la surcharge, le désordre et le jeu de hasards et de correspondances rappellent assurément les éléments traditionnels de la vanité, très répandus à l'époque baroque et particulièrement en Hollande. En somme, on constate que la forme et le contenu sont à l'image de la vanité historique qui était composée d'objets soigneusement choisis et disposés dans un apparent désordre significatif et un équilibre précaire. Henricks puise dans le répertoire iconographique traditionnel de la vanité afin de proposer une réflexion sur la condition humaine. L'idée de métamorphose, de transformation est très présente dans son œuvre, la suspension, le renversement de la hiérarchie et de l'ordre du monde : « La ville est un hybride d'autres villes. [...] Nous construisons un environnement étrange. Un paysage sans cesse en mouvement. Un endroit qui renvoie à d'autres endroits (qui circule entre eux), sans jamais se fixer ou se stabiliser. » Sous le signe de la caducité, de la précarité et du renoncement, la destinée humaine est inévitablement celle de sa chute et Henricks le démontre d'une certaine façon dans cette phrase en nous renvoyant à la métaphore de la ville et en mettant en tension sa modernisation et son historicité.

⁷² *Ibid.*, p. 7.

3.1.2.3 Autoportrait et autofiction

Comme nous le verrons plus tard, Henricks s'inspire d'éléments de sa vie pour construire *Le plan de la ville*. Si nous mettons de côté le caractère cyclique de l'œuvre et prenons en considération le déroulement du temps de la vidéo, les premières images qui nous sont montrées sont celles de photographies d'une salle de projection et de sièges de cinéma, et les premiers mots⁷³ apparaissant sur les canaux sont : « Mon corps dégage une chaleur et une lumière, faibles et vacillantes, au ralenti. Si vous pouviez voir toute ma vie du début à la fin en une seule ligne immobile, elle brillerait comme un tube au néon, serpentant dans les maisons et les pièces où j'ai vécu.⁷⁴ » Par analogie, il est possible de déduire que la caméra est en quelque sorte l'intermédiaire de Henricks ou plutôt celle de sa pensée. Son corps serait alors perçu comme une empreinte lumineuse, une mesure du temps et un fil d'Ariane le guidant à travers les dédales de la vie. Le positionnement subjectif de l'œuvre est compris en raison de l'utilisation à quelques reprises de la première personne dans le texte. On soupçonne alors que les préceptes énoncés sont ceux de l'artiste qui nous communique une parcelle de sa vie en substituant l'écran de projection à un miroir qui réfléchit ses observations. Dans une grande majorité de ses œuvres, telles *Shimmer* (1995), *Le temps passe* (1998) et *Happy Hour* (2002), l'artiste se met en scène ou encore présente des parties de son corps. Dans l'œuvre qui nous préoccupe, le corps de l'artiste n'est pas présent et ce sont les objets qui deviennent en quelque sorte ses suppléants.

Tourné en Super 8, *Le temps passe* (fig. 3.5) confronte également texte et image et montre en accéléré l'intérieur et l'extérieur de l'appartement de l'artiste. On y aperçoit notamment des livres, une chandelle et une cigarette qui se consomment. Le fil narratif est soutenu par une voix off qui porte sur le quotidien, l'impermanence, la fugacité, l'écriture (la conscience) et l'image filmique (l'expérience) : « La caméra est une machine, et ses images en accéléré constituent un document. [...] Il est enthousiasmé à l'idée que son substitut mécanique, la caméra cinématographique, en plus de capter l'événement en son absence, produise un

⁷³ Le catalogue, produit lors de l'exposition à la Galerie Leonard & Bina Ellen en 2010, retranscrit l'ensemble de la narration de la vidéo, permettant ainsi de suivre de façon linéaire le déroulement du récit.

⁷⁴ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 72.

document hyperréel, superbement condensé, frôlant le transcendant.⁷⁵ » Suivant cette logique, *Le plan de la ville* ferait aussi figure de portrait de l'artiste. Ainsi, dans l'optique où la caméra devient son alter ego, agissant à sa place, l'image filmique se change, se métamorphose en une représentation des cogitations de l'artiste. De plus, la narration renvoie à une instance plus grande, celle plus existentielle de notre accès au monde, des aspects de la condition humaine et de l'emprise sur les choses de ce monde. Henricks, en parcourant peu à peu la mémoire individuelle et collective des individus montre que l'autoportrait est autant le miroir du JE, le rapport de soi à soi ou de soi à l'autre, que celui du monde dans lequel il évolue. Selon Beaujour, la règle du jeu de l'autoportraitiste se définit ainsi :

JE résume la structure du monde, comme le microcosme celle du macrocosme.[...] C'est en ce sens qu'il faut voir dans l'autoportrait un miroir du JE répondant en abyme aux grands miroirs encyclopédiques du monde. [...] Miroir du sujet et miroir du monde, miroir du JE se cherchant à travers celui de l'univers.⁷⁶

La narration intime est une manière de livrer des réflexions personnelles et de témoigner de son univers intérieur et subjectif. La forme libre s'apparente à un essai, un journal intime voire une chronique autobiographique qui regroupe des réflexions philosophiques sur notre rapport au monde et sur l'absurdité de la vie et de la mort. Ce mode de discours, par son caractère introspectif, est aussi un dispositif pour définir son identité personnelle et collective. Bellour définit l'autoportrait en 5 points⁷⁷, le second s'applique très bien à cette affirmation : « Le sujet de l'autoportrait est un sujet de type encyclopédique. Il opère un parcours des lieux (au propre et au figuré) dont se constitue la culture et par lesquels il est ainsi constitué lui-même.⁷⁸ » Par conséquent, l'autoportrait est irrévocablement lié à la question identitaire et démontre par sa forme fragmentée, éclatée et décousue qu'elle est de nature fragile et instable. Le discours que l'on a de nous-mêmes se forge et se tisse à partir de nos rencontres, nos lectures, nos voyages, nos expériences quotidiennes. L'identité, comme les métropoles,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁶ Michel Beaujour. 1980. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Éditions du Seuil, p. 30-31.

⁷⁷ 1. L'autoportrait naît du retrait. 2. Le sujet de l'autoportrait est un sujet de type encyclopédique.

3. L'autoportraitiste est le héros du livre posé comme absolu dans la quête d'une mémoire et d'une recherche de soi. 4. L'autoportrait, déterminé par ce qui est le plus personnel en soi, devient ainsi le livre de l'impersonnel. Il transforme le singulier en général, oscille entre une anthropologie et une thanatographie. 5. L'autoportrait est transhistorique. (Raymond Bellour, *op. cit.*, p. 342)

⁷⁸ *Ibid.*, p. 342.

est en quelque sorte une écriture en cours, une matière malléable, en constante métamorphose et en constante redéfinition.

Dans la tradition artistique (picturale, photographique), l'autoportrait est un genre reconnu depuis la Renaissance, période où la notion d'individualité devient un véritable centre d'intérêt. Ce type de représentation mène à la production d'images réflexives, où l'auteur s'interroge sur sa propre figure. De plus, il est intéressant d'ajouter ici qu'au commencement, les vanités étaient présentes au verso de portraits. La tête de mort comme symbole anticipait la putrescibilité de l'homme et l'état futur des personnes portraiturées au recto.⁷⁹ L'autoportrait est basé principalement sur la ressemblance, mais aussi sur d'autres traits invisibles à l'œil nu :

Le genre du portrait, comme il est aussi de mise pour les autres genres, doit se plier à des codes esthétiques et rhétoriques, les caractéristiques sont une énumération de traits physiques à laquelle on ajoute une description de traits moraux, de manière à mettre en lumière les ressorts les plus secrets de l'être. En effet, l'art du portrait ne consiste pas dans la simple retranscription des traits du corps : caractère et tempérament, vices et vertus, désirs les plus secrets devront, en effet, être révélés par le portrait qui cherche à atteindre l'invisible par le visible.⁸⁰

Le portrait a une valeur mémorable, mais aussi promotionnelle. Il permet de manifester sa position sociale, de se positionner dans la hiérarchie sociale et de se rendre immortel. Le portrait est un instrument de monstration pouvant avoir une apparence trompeuse, car il comporte un aspect de vanité, d'orgueil, voire de complaisance.

Le plan de la ville, née comme nous l'avons dit lors d'une résidence de six mois au studio du Québec à Rome en 2004, se nourrit d'une réflexion sur l'interaction des êtres humains avec leur environnement bâti :

For Nelson Henricks, pinning down the identity of a place is as challenging as locating his own identity. In his work, the self is a constant element, yet it remains somehow elusive -- perhaps due to finding himself outside of mainstream cultural frames -- an Anglophone in Montreal, a stranger in Rome. Yet in an oblique way, he conjures up an

⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁰ Lucie Desjardins. 2001. « Le « vain fantôme » de soi-même ou le portrait à l'épreuve de la morale ». *Tangence*, n° 66, p. 85.

alternative, collective notion of identity through a barrage of closely-observed detail, arriving perhaps at a more realistic portrayal of the city and the artist himself.⁸¹

Colette Tougas affirme que l'artiste utilise des photographies d'objets d'allure banale, mais à résonance intime, puisque collectionnées par l'artiste depuis son enfance.⁸² Par ailleurs, comme l'énonce le commissaire Steve Reinke au sujet de *Le plan de la ville* : « La fragmentation et le cadrage sont déterminés de façon sémiotique, c'est-à-dire que les images ne sont pas cadrées selon des considérations abstraites ou formelles, mais selon des catégories sémiotiques/linguistiques.⁸³ » Cet énoncé nous amène à puiser dans le domaine littéraire pour développer l'analyse de l'œuvre de Henricks comme autoportrait. La définition de l'autoportrait littéraire a été traitée de façon considérable par Michel Beaujour dans son livre *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Par contre, je vais m'en tenir à la proposition condensée de Raymond Bellour dans son article *Autoportraits*. Ce terme, défini comme un genre propre, est mis en parallèle avec la tradition de l'autobiographie :

L'autoportrait se distingue d'abord de l'autobiographie par l'absence de tout récit suivi. La narration y est subordonnée à un déploiement logique, grâce à un assemblage ou bricolage d'éléments ordonnés selon une série de rubriques, qu'on peut désigner comme « thématiques ». L'autoportrait se situe ainsi du côté de l'analogie, du métaphorique et du poétique plus que du narratif; il tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions et de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage. Là où l'autobiographie se définit par une clôture temporelle, *l'autoportrait apparaît comme une totalité sans fin*⁸⁴, où rien ne peut être donné d'avance, puisque son auteur nous annonce : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis. »⁸⁵

Si on se reporte à l'une des premières phrases de *Le plan de la ville*, on s'aperçoit qu'elle renvoie de façon significative à cette idée d'absence et de perte : « Tellement de pièces dans

⁸¹ Sandra Vida. « Nelson Henricks, Map of the City ». *Nelson Henricks*. En ligne. < <http://nelsonhenricks.com> >. Consulté le 1^{er} avril 2013.

⁸² Colette Tougas. « Nelson Henricks, Le plan de la ville ». *Archives Ciel Variable*. En ligne. n° 80, Aut. 2008-Hiver 2009. < <http://www.cielvariable.ca> >. Consulté le 29 septembre 2010.

⁸³ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ Nous soulignons

⁸⁵ Raymond Bellour. « Autoportraits ». *Communications*. En ligne. n° 48, 1988. p. 341.

< http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1731 >. Consulté le 4 octobre 2010.

ce monde, mais tu ne vivras que dans quelques-unes.⁸⁶ » Henricks nous annonce effectivement ce sentiment de vacuité et d'impossibilité qui est sous-jacent dans l'autoportrait et qui laisse présager de la gravité du propos et de la compréhension épineuse et polysémique de la suite du récit.

Comme nous avons pu le voir précédemment, l'autoportrait, par sa tentative de remise au monde par soi, est une façon d'exprimer son individualité et de sonder sa psyché. Par contre, il est important de noter que ce que nous laisse voir et comprendre l'artiste n'est pas nécessairement gage de vérité. Depuis la fin des années soixante-dix, on a souligné la résurgence d'un genre littéraire appelé « autofiction biographique » qui tire son origine dans l'Antiquité et qui a été aussi récupéré par la sphère artistique dont l'une des grandes représentantes est Sophie Calle. Vincent Colonna, auteur du livre *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, a écrit la première thèse sur l'autofiction sous la direction de Gérard Genette. Dans cet ouvrage, il décrit en ces mots ce qu'il qualifie de « mentir-vrai » :

La notion plastique d'autofiction, dans son acceptation la plus courante et la plus vague, marque peut-être une évolution significative de l'écriture de soi, par laquelle la démarche autobiographique devient désormais une opération à géométrie variable, dont l'exactitude et la précision ne sont plus les vertus théologales. Avec l'option autobiographique pure qui demeure, l'auteur peut désormais diriger sa vie ou un épisode, en romançant plus ou moins, sans que le degré de ce romançage ait une grande importance.⁸⁷

Autrement dit, l'autofiction s'affranchit du devoir de vérité et de sincérité propres à l'autobiographie et l'autoportrait. La légitimité est plus importante que le fait de savoir. Comme l'indique Colonna : « La légende devient un ingrédient poétique, au même titre que le style, la composition ou le sujet, pour demeurer sous le contrôle de l'écrivain, parce que d'instinct, il sait qu'elle viendra concurrencer l'Histoire dans la mémoire des hommes.⁸⁸ » Ainsi, l'écriture de sa propre histoire est celle d'un désir de postérité et de reconnaissance. La question de la concordance à la réalité n'a somme toute que peu d'influence sur la lecture de

⁸⁶ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁷ Vincent Colonna. 2004. « L'autoportrait biographique ». *Autofictions et autres mythomanies littéraires*. Paris : Éditions Tristram, p. 94.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

l'œuvre, car l'effet anticipé reste celui de la littérature autobiographique au sens étroit : réparation de soi, empathie, sympathie, admiration, exaltation, édification ou ambivalence.⁸⁹

À supposer que Henricks prenne plus de liberté avec les faits en leur attribuant un caractère fictionnel, il est tout de même manifeste, en analysant la manière dont les choses sont représentées, que la forme de l'autoportrait s'apparente mieux à l'œuvre de Henricks par rapport à celle de l'autofiction, mais ces deux notions pourraient être applicables pour *Le plan de la ville*. La force de l'artiste se situe davantage dans sa manière de raconter et il n'est pas impossible que le mode d'écriture soit composite dans l'objectif même d'un questionnement sur l'identité. Il s'agit en quelque sorte d'un pacte, d'une entente autobiographique où l'apparence de vérité est valorisée par rapport à la fabulation, le fragment par rapport à la totalité et le poétique par rapport au narratif.

3.1.2.4 Les mythes

Le plan de la ville comporte plusieurs narrations, dont deux dominantes : dans un premier temps, Henricks cite l'Évangile selon Thomas et le livre de l'Ecclésiastique qui est l'un des livres de sagesse de la Bible catholique. À cette narration s'ajoutent des observations subjectives, personnelles ou fictionnelles, introspectives, sur l'architecture, l'urbanisme, la ville, les citoyens, le sentiment d'être étranger. Ces réflexions viennent appuyer les citations. Cet intérêt pour le mythe dans son œuvre permet, au même titre que l'autoportrait et l'autofiction, de réfléchir sur l'identité personnelle et collective et constitue un outil pour son édification. L'étude des mythes nous conduit à celle des rêves et des collectivités humaines, le mythe est une façon de réécrire son histoire à travers un déplacement imaginaire.

Dans cette section, nous ferons référence au mythe tel que définit par Roland Barthes : « On entendra donc ici, désormais, par *langage, discours, parole, etc.*, toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle : une photographie sera pour nous parole au même titre qu'un article de journal; les objets eux-mêmes pourront devenir parole, s'ils

⁸⁹ *Ibid.*, p. 95.

signifient quelque chose.⁹⁰ » Suite à cette définition, on comprend que les images et les objets, de la même façon que les textes, servent de support à la parole mythique.

Dans un essai intitulé « Mythologies : le mythe aujourd'hui » Barthes se questionne à savoir qu'est-ce qu'un mythe actuellement. Il répond en affirmant : « [...] *le mythe est une parole*. [...] le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée; c'est un mode de signification, c'est une forme.⁹¹ » Il renchérit en affirmant que la principale fonction du mythe est celle d'évacuer le réel :

Il est, à la lettre, un *écoulement*⁹² incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible. [...] Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat. [...] En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse; les choses ont l'air de signifier toutes seules, sa clarté est euphorique.⁹³

À la lumière de ce que nous dit Barthes sur le rôle du mythe, on peut essayer de comprendre comment opère cette notion dans l'œuvre de Henricks. Les mythes sont des fictions, des croyances et des fabulations qui nous rassurent et viennent apaiser nos inquiétudes identitaires. Le mythe se situe dans un espace intemporel et sa structure met en ordre le duel entre les forces de la nature. La dualité dans *Le plan de la ville* est celle entre l'individu et la société (l'Autre), entre le passé et le présent, entre la reconnaissance et l'anonymat. Les angoisses identitaires sont confortées par les mythes fondateurs. Selon Louis-Claude Paquin, la fonction du mythe est de justifier, de renforcer, de codifier les croyances et les pratiques qui constituent les fondements de l'organisation sociale, au même titre que d'autres institutions.⁹⁴ En ce sens, le mythe suggère ici une vision du monde, celle de Nelson Henricks, au sein de laquelle la ville, l'histoire et la société jouent un rôle clé. En citant des

⁹⁰ Roland Barthes. 1957. *Mythologies*. France : Éditions du Seuil, p. 195.

⁹¹ *Ibid.*, p. 7.

⁹² Nous soulignons

⁹³ *Ibid.*, p. 230-31.

⁹⁴ Louis-Claude Paquin. 2006. *Comprendre les médias interactifs*. Montréal : Isabelle Quentin éditeur, p. 389.

passages du livre de l'Écclésiastique qui sont riches d'éléments qui appellent à la vanité, l'œuvre rappelle que les vertus doivent soutenir nos manières d'agir :

Va, mange avec joie ton pain, et bois gaiement ton vin, car c'est aujourd'hui que tu es béni. Jouis de la vie avec les gens que tu aimes. Tous les jours de cette vie futile qui t'ont été donnés sous le soleil. Toutes tes journées futiles. Car c'est ton lot dans la vie, dans ton travail et ton labeur sous le soleil. Tout ce que ta main trouve à faire, fais-le de toutes tes forces, car dans le séjour des morts, où tu t'en vas, il n'y a ni œuvre, ni pensée, ni science, ni sagesse. La course n'est point aux agiles ni la guerre aux vaillants. Le pain ne va pas aux sages, ni la richesse aux intelligents. Ils seront tous soumis au temps et au hasard.⁹⁵

Le mythe a souvent un lien avec les origines de la vie qu'il soit du domaine de la nostalgie ou de la fascination :

Les mythes racontent en un sens toujours la même histoire : celle de la *genèse*, qui enveloppe des Puissances et leur inévitable guerre, puisqu'il s'agit d'expliquer pourquoi et comment l'état présent du monde manifeste, au sein même d'un ordre, des contradictions et des ambivalences qui, sans doute, viennent de loin, remontent à un espace-temps disparu où les premières générations d'hommes pouvaient frayer avec des êtres antérieurs et/ou supérieurs à la race humaine.⁹⁶

D'ailleurs, ce n'est sans doute pas arbitraire si la conception de cette œuvre est née en Italie, véritable berceau de l'Empire romain et de la Renaissance et lieu où se déroule l'action de nombreux mythes. Comme vue précédemment, pour Henricks l'identité d'un lieu est aussi complexe que celle de sa propre identité, car elle demeure en quelque sorte insaisissable dans son entier. La fonction du mythe en serait une alors de justification et peut servir à des fins cathartiques : « Lorsque la religion, la science et la morale (cette dernière par la rude main de Nietzsche) sont ébranlées et lorsque les appuis extérieurs menacent de s'écrouler, l'homme détourne ses regards des contingences extérieures et les ramène sur *lui-même*.⁹⁷ » L'art, au même titre que le mythe et l'autofiction, permet en partie de réinventer ses origines et de réécrire son histoire.

⁹⁵ Passage du livre de l'Écclésiastique cité dans l'œuvre d'Henricks et retranscrit intégralement dans le catalogue produit lors de l'exposition à la Galerie Leonard & Bina Ellen en 2010. Steve Reinke, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁶ Michel Guérin. « Qu'est-ce qu'un mythe? ». *La pensée de midi*. En ligne. Vol. 22, Mars 2007, p. 96. < http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LPM&ID_NUMPUBLIE=LPM_022&ID_ARTICLE=LPM_022_0093 >. Consulté le 1 octobre.

⁹⁷ Wassily Kandinsky. 1989. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris : éd. Denoël, p. 79.

De la même manière que le fait le phylactère, l'allégorie et les symboles dans les tableaux de vanité, le mythe formule et énonce une règle morale, une conduite, il fait état d'aspects de la réalité de façon métaphorique. Le mythe recèle de symboles et de concepts, sa structure est double et se compose d'un langage et d'un méta-langage. Henricks tire parti de la symbolique du mythe pour présenter une réflexion sur des thèmes comme l'oubli, l'absence, la perte, la futilité de la vie, l'errance et le passage du temps. De plus, les objets épars et statiques ainsi que l'emprunt fait au livre de l'Ecclésiastique qui se rapporte directement à l'inéluctabilité de la mort réactualisent ce motif de la Vanité qui était si fréquent dans les natures mortes du XVII^e siècle.

3.1.2.5 Les ruines

Le motif de la ruine, et celui des souvenirs reviennent à maintes reprises pour appuyer la narration. La ruine, telle qu'entrevue par Le Piranèse (fig. 3.6) ou le courant romantique au travers de Caspar David Friedrich (fig. 3.7), est le symbole par excellence de la transformation et du passage irrévocable du temps. Elle est à la fois séduisante et mélancolique. Elle est le pendant du présent, elle montre la rupture et le paysage en constante transformation. Elle comporte une double temporalité, car le passé participe au présent et le présent est fait des traces du passé et du présent. En ce sens, l'architecture en ruine d'un monde révolu participe à l'identité collective et territoriale par sa présence et son devoir de mémoire. L'architecture est un vecteur de construction identitaire et sociale. Ainsi, Henricks réfléchit à la construction identitaire et à sa délimitation par la société et l'espace. Par ailleurs, la ruine est une beauté illusoire, un simulacre, car elle montre les choses en état de dégradation et de détérioration. Dans *Le plan de la ville*, la ruine se manifeste aussi dans les objets et les corps en fragments. Les statues antiques, les pierres gravées, les objets collectionnés, les photographies et les livres sont des objets qui marquent le passage du temps et qui servent de preuve tangible du passé, de son discours. Les ruines rendent visible le processus d'érosion, de dégradation des structures et des constructions humaines. De la même façon que la vanité, les vestiges des siècles passés sont des objets de réflexion et de méditation, car ils sont une façon de percevoir le passage du temps, le temps passé et le temps

présent. Cette nostalgie méditative sur les ruines du passé, sur ce qui se désagrège et tombe en désuétude, rend compte des transformations qui se produisent à travers le temps et rend sensible son écoulement.

L'installation vidéo *Le plan de la ville* de Nelson Henricks part d'une réflexion individuelle pour se déplacer vers une méditation plus universelle et philosophique. Si l'on revient à la proposition initiale, on comprend que l'ensemble des éléments qui composent la vidéo vient englober et traduire le motif de la vanité. L'esthétique protéiforme, le message polysémique, le mouvement autoréflexif et l'interrogation pluridimensionnelle renvoient incontestablement à cette idée d'instabilité et d'incertitude. Le motif de la vanité suit cette orientation en encourageant le spectateur à une méditation personnelle et solitaire, en empruntant aux différents codes classiques de la vanité, de l'Ecclésiaste et de l'Évangile selon Thomas. Dans cette première étude, nous aurions pu aborder la difficulté inhérente de l'acte de création, de langage et d'écriture qui se retrouvent dans l'ensemble du travail de Henricks, mais nous avons privilégié la représentation du temps ainsi que le processus de métamorphose qui l'accompagne et qui est propre à la vanité :

Une image peut être bien plus qu'une *vue* lointaine projetée sur un écran ou maîtrisée dans le cadre d'une fenêtre. Ce peut être la *vision* précipitée d'un espace ouvert où chavire, ou tombe notre regard. [...] Le monde des images n'est pas seulement fait pour nous montrer la « belle face » des choses. Sa puissance consiste bien plutôt à critiquer, à *ouvrir* cela même qu'il rend visible. À nous faire regarder toute chose selon sa double face, voire son *double fond*, l'inquiétant qui se trouve juste sous le familier, l'informe qui surgit lorsqu'on décide de refendre l'apparence.⁹⁸

Comme le souligne Georges Didi-Huberman, le monde des images n'est pas destiné à nous montrer qu'une image d'Épinal du monde. Parfois, il perturbe notre zone de confort. De tout temps, les artistes ont pensé cette oscillation permanente entre la présence et l'absence, la trace et l'oubli, le vide et le sacré, l'immanence et la transcendance, la mémoire et l'anticipation, le souvenir et le désir, la nostalgie et l'attente. Les arts nous permettent de voir plus en profondeur, au-delà des apparences. Au XVII^e siècle, la vanité servait à mettre à l'épreuve le spectateur en le confrontant à une gamme d'émotions antagonistes, dans le but

⁹⁸ Georges Didi-Huberman. 2007. *L'image ouverte*. Paris : Gallimard, p. 58.

de créer un état d'instabilité et de faire prendre conscience du contexte sociopolitique dans lequel le spectateur s'inscrivait. Cette expérience sensible propose un regard lucide sur le présent et l'avenir en changeant notre connaissance de soi. Comme nous venons de le voir dans l'analyse de l'œuvre *Le plan de la ville*, ces effets sont toujours d'actualité.

3.2 INSTABILITÉ

Chrysalide Empereur (2008) de Patrick Bernatchez et *Le Rêve du chevalier* (vers 1650) d'Antonio de Pereda

La deuxième étude de cas dépeindra, tel que présenté dans la nomenclature de l'historien de l'art suédois Ingvar Bergström⁹⁹, la vanité des biens terrestres. Dans un premier temps, nous présenterons les œuvres sous un angle descriptif pour nous attarder par la suite aux aspects narratifs et esthétiques. Un court parallèle sera dressé entre *Le Rêve du chevalier* d'Antonio de Pereda et *Chrysalide Empereur* de Patrick Bernatchez. Les thèmes qui unissent les deux œuvres sont les vanités de la beauté, de la richesse et du pouvoir. Cette deuxième étude mettra en relief certains éléments marqueurs de la vanité tels que la métamorphose, le désordre, l'excès et le désir de conquête.

3.2.1 *Le Rêve du chevalier* (vers 1650) d'Antonio de Pereda

Le Rêve du chevalier d'Antonio de Pereda renvoie à la pièce de théâtre de Pedro Calderon de la Barca *La vie est un songe* de 1635. Elle représente le songe d'un chevalier richement vêtu. « Le contenu de son rêve, les orgueils de ce monde, apparaît à droite sur la table, entouré de ténèbres noires comme la nuit.¹⁰⁰ » (fig. 3.8 et 3.9). Le coloris est sombre, et au centre du tableau un ange ailé tient dans ses mains un phylactère où est écrit en latin « Aeterne pungit, cito volat et occidit » que l'on peut traduire par « Il pique éternellement, il s'envole vite et détruit tout ». ¹⁰¹ Sur la table près du chevalier, un amoncellement d'objets précieux est présenté : de l'argent, une horloge, un fusil, des crânes, des bijoux, un masque, un bouquet de fleurs, une couronne royale, une couronne de laurier. Les symboles que l'on aperçoit dans la scène proposée par Antonio de Pereda font majoritairement partie du premier groupe établi par d'Ingvar Bergström¹⁰² lequel évoque la vanité des biens terrestres, mais surtout celle reliée aux richesses et au pouvoir : l'argent, les bijoux, les pièces de collection, les armes, les

⁹⁹ Alain Tapié (sous la dir. de). 1990. « L'objet ». *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*. Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts à Caen (27 juillet au 15 octobre 1990) et au Musée du Petit Palais à Paris (15 novembre 1990 au 20 janvier 1991). Paris : Éditions Albin Michel/RMN/Paris Musées, p. 212.

¹⁰⁰ Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰² Alain Tapié (sous la dir. de), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard, *op. cit.*, p. 212.

couronnes, les sceptres et le globe autant de symboles de l'orgueil, de la convoitise, de l'abondance ainsi que du désir de possession et de puissance. Cette peinture représente à la fois un archétype du cycle de la vie et une mise en garde morale contre les objets d'apparences trompeuses et les plaisirs éphémères.

La mise en dialogue des œuvres, *Chrysalide Empereur* et *Le Rêve du chevalier*, se situe dans la représentation d'un thème universel, celui de la dormance, du sommeil et du rêve, mais aussi celui de la cupidité, ce désir immodéré de richesses. Ces œuvres illustrent le charme profond des biens terrestres et son pouvoir d'attraction. Le chatolement, avivé par la noirceur, crée une atmosphère lumineuse et vive en constante fluctuation, un jeu de réflexions, de transparences, d'apparitions et de disparitions qui a pour intention morale de mettre en garde contre l'abondance et le monde des apparences qui sont vides de sens. Les richesses, le pouvoir et la beauté des choses sont de l'ordre de l'illusoire et de l'éphémère. Ces œuvres jouent sur la frontière perméable entre l'illusion et la réalité, le jeu et le songe, l'indicible et le dicible. Outre le fait de questionner l'apparence et l'essence des choses qui nous entourent, ces deux œuvres semblent aussi proposer une critique, dénoncer quelque chose ou nous placer devant un constat. Rappelons que le discours de la vanité entrechoque réflexions morales, allusions politiques et avis d'enseignement.

Dans l'étude qui suit, nous tenterons d'exposer que les vanités s'incarnent aujourd'hui en remplaçant certains codes de la vanité historique par d'autres. Au risque d'une certaine audace, on pourrait proposer que la figure du clown remplace d'une certaine manière celle du crâne, l'eau qui s'accumule celle du sablier et du reflet narcissique et que la figure de la cigarette remplace celle de la chandelle, nous y reviendrons.

3.2.2 *Chrysalide Empereur* (2008) de Patrick Bernatchez : la poétique de l'excès

Nous sommes des naufragés sur une planète vouée à la mort
Norbert Wiener¹⁰³

La genèse du projet *Chrysalides*

Depuis plusieurs années, les notions de cycle, de temps et d'espace-temps sont des thèmes récurrents dans la pratique de Patrick Bernatchez. Ayant une approche protéiforme et multidisciplinaire, il a exploré ces thèmes à travers les médiums de la sculpture, du dessin, de la gravure, de la peinture, de la photographie, du film, de l'installation, de la musique et du son. Sa pratique est exploratoire, il réalise des projets qui s'étalent dans le temps, dans un continuum, à la manière d'un *work in progress*. Son premier grand ensemble, qui s'intitule *Chrysalides* (2006-2009), est un projet tentaculaire qui englobe plusieurs éléments et qui s'échelonne sur plusieurs années. Les pièces photographiques, installatives, sonores et filmiques présentent des réflexions sur le temps, le processus de dégradation et de régénération, les cycles de la vie et de la mort, la déliquescence et la transformation.

Notre analyse se concentrera sur les films expérimentaux et, plus particulièrement, la vidéo *Chrysalide Empereur* qui constitue à notre sens un exemple probant de la réactualisation du motif de la vanité :

Chrysalides est en quelque sorte une synthèse de réflexions, de recherches et de projets qui mijotaient depuis longtemps et qui ont su résister au passage du temps. [...] Le fil conducteur, comme dans mon travail en général, se situe peut-être dans l'immuabilité du temps en rapport à l'éphémérité des phénomènes biologiques, dont nous sommes.¹⁰⁴

La trilogie *Chrysalides* comprend *I Feel Cold Today* (2007), *Chrysalide* (2008) et *13* (2009). Dans les trois films, la nature, indomptable et représentée par l'eau, la neige et la lumière, regagne un pouvoir sur le monde du travail dont la construction moderne constitue l'emblème. Le projet comprend aussi deux autres films, *Chrysalide Empereur*, qui est une

¹⁰³ Norbert Wiener. 1954. *Cybernétique et société*. Paris : UGE 10/18, p. 43.

¹⁰⁴ Éric de Larochellière. 2008. « Le projet *Chrysalides*. Désordre et mutations au Fashion Plaza. Entretien avec Patrick Bernatchez ». *OVNI – Littérature, art, critique*, mai-juillet, n° 01, p. 10.

variation de *Chrysalide*, et *Whole Fashion Plaza* qui est une synthèse des quatre films précédents.

Ce grand ensemble a contribué à la reconnaissance et à la notoriété de l'artiste dans le milieu des arts visuels et du cinéma expérimental. *Chrysalides* trouve son origine dans l'immeuble Fashion Plaza, véritable icône d'une époque postindustrielle, situé dans le quartier Mile End à Montréal. En effet, l'édifice, qui abrite l'atelier de l'artiste, est ce qui relie les différentes œuvres entre elles et où se campe le récit. L'artiste ausculte dans ses divers projets, l'extérieur et l'intérieur de l'immeuble qui contient notamment des ateliers d'artistes, des studios de musique, des galeries d'art, des designers et des manufactures de couture. Considérant l'immeuble comme un microcosme de la société et un lieu en constante mutation, il essaie de saisir son essence et de réfléchir à sa fonction de symbole de la société postmoderne.

3.2.2.1 Marqueurs formels et iconographiques

L'action de *Chrysalide Empereur* se déroule dans un stationnement souterrain, où une voiture prend place, immobile et centrale. La lumière environnante, faible et tamisée, contraste avec le chatoiement des habits du clown qui se trouve dans la voiture. Ce clown solitaire, que l'on associe spontanément au représentant de l'empire McDonald en raison du logo corporatif jaune et rouge, est assis et fume une cigarette impassiblement alors qu'il est immergé d'eau jusqu'aux épaules. Le véhicule dans lequel il repose se remplit peu à peu d'eau pour finalement le submerger complètement. La scène proposée, séduisante et terrible à la fois, sort du domaine de la réalité pour nous amener dans un ailleurs qui s'apparente plus au rêve et à l'imaginaire, conjuguant lyrisme et étrangeté. L'éclat cristallin des confettis, la brillance des ballons et les couleurs vives et lumineuses rappellent la magie, tandis que la noirceur du lieu, les matières résiduelles, le cadrage serré et la distorsion d'échelle évoquent le chaos et l'agitation. Récit de désolation, de perte, d'autodestruction et d'anéantissement, nous verrons ultérieurement que la figure de l'eau pourrait être comprise comme la métaphore de l'effondrement du capitalisme. (fig. 3.10 et 3.11)

La projection en très grand format capte le regard du spectateur et le convie à une expérience viscérale. Bernatchez emprunte des éléments formels du maniérisme et du baroque, des films d'horreur et de science-fiction, ou encore du fantastique et du merveilleux. Plusieurs éléments font image : le stationnement par exemple rappelle les cachots, les endroits humides et poisseux, les catacombes, tandis que la voiture se rapproche plus de l'épave. Le mouvement de la caméra est circulaire, un lent travelling hypnotique et obsessionnel se meut autour de la voiture formant une spirale. Le tournoiement se fait de plus en plus pressent et rapproché, agissant comme un oppresseur et donnant le sentiment au spectateur d'être lui aussi encerclé par la caméra, aspiré et englouti. De même, la musique incorporée¹⁰⁵ de très haut volume évolue de façon progressive et produit un aspect dramatique à l'ensemble, tout comme la phrase qui est inscrite dans la voiture à la manière d'un phylactère : « We came to wreck everything », que l'on peut traduire par « Nous sommes venus pour tout détruire ». La lumière pâle et vacillante qui éclaire l'étrange scène ponctue l'univers d'étrangeté, d'effroi et d'absurdité et nous plonge dans une atmosphère désolée, sinistre et inquiétante. Le traitement de l'ensemble est rendu de manière froide, objective et détachée. Un attrait mêlé de terreur où on observe l'habitacle de la voiture se changer peu à peu en tombeau.

À l'image du déluge, l'eau se présente comme une force invincible qui vient perturber l'ordre des choses : « L'édifice est au monde de l'ordre, de l'organisation et de la production ce que la nature est à la liberté et aux excès. [...] Chez Bernatchez, la nature, regagne un pouvoir sur le monde structuré dont le Fashion Plaza est un symbole.¹⁰⁶ » Les eaux diluviennes se révèlent comme une puissance créatrice de renouvellement, mais aussi, d'un autre côté, comme une force imprévisible et destructrice. Devant la force belligérante de la nature dans ce qu'elle a de plus concret et de plus trivial, l'homme semble impuissant, vulnérable et tragique.

Plongée dans les ténèbres, la scène contraste fortement avec les reflets diaprés et irisés des ballons. Malgré l'aspect onirique qui se rattache à l'univers circassien en faisant écho au

¹⁰⁵ La chanson est « Rockets Fall on Rocket Falls » du groupe *Godspeed You! Black Emperor*, tirée de l'album *Yanqui, U.X.O.* (2002)

¹⁰⁶ Mélanie Boucher. 2012. « Faire face à la musique ». *Patrick Bernatchez. Lost in Time*. Catalogue de l'exposition à la Galerie de l'UQAM (21 octobre au 3 décembre 2011). Montréal : Galerie de l'UQAM, p. 39.

monde de l'enfance, du merveilleux, de l'imagination et de la naïveté, l'œuvre met l'accent sur la nécessité d'un retour, d'un recommencement, d'une renaissance imminente. La vitesse et l'accélération sont des thèmes récurrents dans la pratique de l'artiste, tout comme le passage du temps et la vie comme cycle, qui sont des fils conducteurs dans ses ensembles.

3.2.2.2 La métamorphose

Ensemble ou séparément, les œuvres de Patrick Bernatchez abordent les enjeux personnels et collectifs relatifs à l'extinction. Elles traitent également de la naissance, car il y a dans la mort la perspective du renouveau, dans les pourritures des chairs la fermentation de la vie et dans la sexualité la reproduction, la perpétuation d'un cycle. Ainsi, bien qu'elles laissent présager la fin, ces œuvres forment également la promesse d'un changement.¹⁰⁷

Cette description du travail de Bernatchez fait par la commissaire Mélanie Boucher renvoie d'une certaine façon au titre de l'œuvre, *Chrysalide*, qui signifie l'état de la chenille avant qu'elle ne devienne un papillon, symbole classique de la résurrection. De plus, tout comme le rat et la mouche, la chenille est un symbole qui réfère à la mort. Ainsi, la chrysalide suggère aussi la notion de cycle, de durée, de dégénérescence et de régénérescence si présente chez l'artiste. Suivant cette ligne directrice, on pourrait interpréter l'habacle de la voiture comme cocon, cellule, caverne, grotte, qui enferme et protège à la fois. Abri et tombeau, il devient ce lieu intermédiaire entre le ciel et la terre. Le personnage isolé confirme ce sentiment en se présentant à nous dans une forme de gestation, momifié et léthargique. Après tout, la chrysalide se bâtit une tombe pour renaître brillante et glorieuse, à la fois implosion et explosion. Cette renaissance prochaine ou espérée vient contrecarrer la fatalité qui est à l'œuvre dans le récit et met de l'avant les figures de potentialités, d'éclosion imminente, d'émancipation, davantage que celles de nostalgie ou de mélancolie.

Là où Nelson Henricks nous montrait un peu plus tôt l'écoulement du temps, Bernatchez nous montre sa perpétuité, sa renaissance et son recommencement. En effet, le caractère inconstant du temps est un leitmotiv qui anime son travail et ce, tout particulièrement dans son nouvel opus *Lost in Time* entamé en 2009. Les œuvres qui constituent ce nouvel

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 35.

ensemble permettent d'aborder de manière poétique les notions de temps de façon plus ou moins directe, par la perte des repères spatiotemporels, l'anachronisme, la mesure du temps et celle de sa relativité. Par exemple, comme élément central de ce corpus on retrouve une montre qui s'est élaborée en collaboration avec Roman Winiger, un horloger suisse basé à la Chaux-de-Fond (fig. 3.12). Cette montre a pour particularité de ne mesurer ni les secondes, les minutes ou les heures, mais plutôt les millénaires. La montre *BW* arbore une seule aiguille qui met mille ans pour compléter une révolution. Bernatchez entrevoit cette œuvre comme un geste purement poétique et utopique qui consiste à détourner un outil de mesure du temps en une forme de *memento mori*.¹⁰⁸ Plutôt que de donner l'heure précisément, cette montre cherche à relativiser notre rapport au temps en n'affichant aucun chiffre sur le cadran noir, mais qu'une aiguille qui semble immobile à l'œil nu. Pourtant, elle défile inéluctablement dans un mouvement circulaire, sans se soucier des secondes ou des heures. Malgré cette inutilité apparente, la montre donne néanmoins l'heure juste quant à notre propre durée : elle évoque notre éphémérité face au temps qui lui, en revanche, est immuable et infini.

Chrysalide Empereur reconfigure l'expérience du temps et de la durée. Le mouvement cyclique, lent et répétitif, nous situe à la fois devant l'immobilité et le mouvement. Le lent tournoiement accentue l'effet de flottement, d'arrêt sur image et de suspension du présent. Le mouvement réitéré, les retours continuels et hypnotiques provoquent un effet de dilation ou d'étirement du temps. De plus, l'impassibilité du personnage favorise la contemplation et permet de poser un regard soutenu sur le personnage résigné et lymphatique. Le mouvement oscille entre lenteur et accélération, et renforce la conscience du temps.

Chrysalide Empereur n'est pas sans rappeler le processus cosmique de génération et de régénération, le thème du cycle éternel, celui de la vie, de la naissance à la disparition. L'univers est régi par une suite ininterrompue de phénomènes se renouvelant dans un ordre immuable, reliés à l'horloge biologique circadienne. Les règnes minéral, végétal et animal sont en perpétuelle métamorphose. Tout fait partie d'un cycle comme le témoigne le rythme des jours et des saisons, la rotation de la Terre, les actions du soleil et de la lune qui rythme

¹⁰⁸ Conversation avec l'artiste durant la durée de l'exposition *Oh Canada* qui se tenait au MASS MoCA du 26 mai 2012 au 1^{er} avril 2013, 14 janvier 2012.

Memento mori est une locution latine qui se traduit par « souviens-toi que tu mourras ».

notre vie et l'alternance de période de vie active et de période de vie suspendue. De même, le plan de la fin dans le film est le même que celui du début, amenant l'idée de renaissance. Il ne s'agit pas de conjurer ou de chasser la mort, mais de la voir et de la vivre autrement, de la démystifier.

3.2.2.3 Trompe-l'œil

De Watteau à Rondinone, le choix du clown pour l'autoreprésentation relève à la fois d'une longue tradition qui a connu une évolution, mais semble aussi conserver à travers l'histoire de l'art une dimension atemporelle.¹⁰⁹

Vacillant entre la mélancolie et la gaieté, la figure du clown et le motif du masque ont été traités par de nombreux artistes romantiques, modernes et contemporains tels que Jean-Antoine Watteau, Jean-Baptiste Siméon Chardin, Toulouse-Lautrec, Picasso, Ugo Rondinone, Cindy Sherman, Bruce Nauman, Roni Horn et Paul McCarthy (fig. 3.13 et 3.14). Ses occurrences sont multiples et il en va de même pour ses significations. Comme l'énonce Marine Van Hoof, la fonction essentielle du clown est d'offrir au spectateur un miroir. Qu'elle soit mélancolique, tragique, poétique, joyeuse, nihiliste, triviale, grossière ou mortifère, la figure clownesque est d'abord allégorique et échappe à l'histoire.¹¹⁰

Le clown mélancolique de Bernatchez se situe à la suite de l'héritage romantique, son rôle est de personnifier la condition absurde de l'être humain et de référer au système de production industrielle. Il véhicule l'idée de spectacle et de divertissement populaire et renvoie de manière incisive à son côté carnavalesque et préfabriqué : « Les vanités médiévales soulignaient la fugacité de la vie et donc l'inutilité des biens terrestres, les vanités actuelles sont plus agressives. Elles évoquent désormais les totalitarismes et l'explosion pernicieuse de la société de consommation.¹¹¹ » Comme le sont les signes de domination, d'expansion mondiale et du désir de conquête dans le tableau de Pereda, le clown McDonald est emblématique d'un empire, celui de la restauration bon marché et de la production en série.

¹⁰⁹ Marine Van Hoof. 2004. « Ex-dieux, nouveaux pitres ». *Vie des arts*, Vol. 49, n° 195, été 2004, p. 76.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹¹¹ Patrizia Nitti (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 9.

Issu du divertissement populaire, le clown est une figure déshumanisée et souvent mélancolique. Le clown postmoderne est un être instable qui vit en marge de la société et qui est généralement triste et sinistre. À la fois la victime et le bourreau, cette figure est chargée de paradoxes et à l'image de l'œuvre de Bertolucci, fascinante et inquiétante. La séquence est ainsi mystérieuse, obsédante et énigmatique et fonctionne comme une réminiscence. Elle disparaît et apparaît, faisant surgir des narrations singulières et étranges où la mort rôde, menaçante et imminente. L'ensemble a un air de désolation, de vision apocalyptique. Comme l'a souligné Bertrand Gervais : « L'imaginaire de la fin s'alimente de ces apocalypses intimes, de ces fins vécues sur un mode restreint et qui répercutent le destin de l'humanité entière.¹¹² » Le spectateur qui assiste à ce triste spectacle, où le quotidien verse dans l'insolite et où la réalité cède au rêve, peut tout à la fois éprouver un sentiment d'enchantement ou encore d'inquiétante étrangeté.

Ce dernier concept est développé par Freud en 1919¹¹³ qui le divise en 2 genres : « L'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées.¹¹⁴ » Dépendamment qu'il s'agisse de la réalité vécue, de la réalité feinte ou de l'imbrication de la réalité et de la fiction, les éléments déclencheurs peuvent différer. L'effet produit est celui d'une désorientation, d'un sentiment de détresse, de quelque chose de familier autrefois, mais aujourd'hui refoulé. Selon Ernst Jentsch, les personnages de cire, les poupées artificielles et les automates sont des cas privilégiés de cette manifestation.¹¹⁵ De plus, certaines circonstances comme la léthargie, le silence, la solitude et l'obscurité pourraient renforcer le sentiment. Les phénomènes occultes, les forces primitives de la nature, sa puissance, son dépassement peuvent favoriser le sentiment d'inquiétante étrangeté comme tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, aux esprits et aux fantômes.¹¹⁶

Nous naviguons alors dans un troublant mélange de familiarité et d'étrangeté, d'ambivalences et de contradictions, car il y a à la fois quelque chose de funeste et de ludique. On trouve ici

¹¹² Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 12.

¹¹³ Sigmund Freud. 1985 [1919]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Folio essais, 342 p.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 258.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 224.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 246.

une résonnance avec le paradoxe de la vanité et son travail étroit avec l'antithèse et le contraste. Cette posture contradictoire peut faire naître un sentiment de vertige :

La disparition, l'inexistence, l'absence, la mort, ne serait plus « au bout » de la vie, « à venir », un état de l'être de toute éternité, à laquelle la méditation et la sagesse conduiraient nécessairement; mais que cette absence se trouve au centre même de notre présent [...] un présent qui se répète non plus comme promesse d'un mieux-être, mais sous la forme d'un vide, d'un manque fondamental et fondateur.¹¹⁷

Malgré son sourire, le clown dans *Chrysalide Empereur* arbore un air taciturne. Assis impassiblement dans la voiture, sa posture, troublante d'inertie, est sous l'emprise d'éléments qui se déchaînent comme s'ils étaient animés par des forces occultes. L'homme, plutôt indifférent, le corps immobile et marmorisé, ses yeux parfois entrouverts, mais fermés, donne l'impression qu'il est endormi. Il attend stoïquement et obstinément la submersion et la noyade. Son apathie le rend à l'image des âmes errantes de Dante et une impression de vide ontologique ressort de ce tableau :

Qu'il s'agisse du processus d'identification romanesque (les formes d'expression dramatique, au sens de mise en récit) ou de la portée existentielle d'une réflexion philosophique, la mélancolie ne peut manquer de conduire celui qui s'y intéresse à la prise de conscience d'une intériorité qu'il assume dans le sentiment de la vanité et de la finitude. [...] La séduction qu'exerce la mélancolie sur celui qui l'approche s'explique alors par la nature de notre propre constitution psychique puisque cette affection affirme la faiblesse de la condition humaine en justifiant l'inanité de toute aspiration et de toute activité.¹¹⁸

La nourriture, si chère dans les représentations de la vanité, est ici absence, mais tout de même sous-jacente. Les natures mortes de marchés qui représentaient nos habitudes de consommation sont substituées par le personnage de Ronald McDonald, l'un des symboles emblématiques de l'industrialisation de l'alimentation et de l'expansion mondiale : « Le discours idéologique du cinéaste est alors plus explicite quant à la condamnation de la société capitaliste avancée et de son processus autodestructeur.¹¹⁹ »

¹¹⁷ Evelynne Artaud (sous la dir. de). 2002. *Vanités contemporaines*. Catalogue de l'exposition au Musée de Soissons (1^{er} mars au 12 mai 2002). France : Cercle d'art, coll. Diagonales, p. 9.

¹¹⁸ Marie-Claude Lambotte. 1984. *Esthétique de la mélancolie*. Paris : Aubier, p. 3.

¹¹⁹ Michel Marie. 2012. « Un cauchemar en travelling vertical et en panoramique circulaire ». *Patrick Bernatchez. Lost in Time*. Catalogue de l'exposition à la Galerie de l'UQAM (21 octobre au 3 décembre 2011). Montréal : Galerie de l'UQAM, p. 81.

Icône de la mondialisation culturelle, le clown McDonald devient notre effigie, comme le fait ordinairement le crâne dans les vanités historiques. En d'autres mots, ce clown mélancolique devient en quelque sorte le miroir de celui qui regarde.

La personnification de la société industrialisée et capitaliste à travers la figure clownesque apporte également un questionnement sur notre époque actuelle où se multiplient les simulacres et les simulations : « [...] la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de « l'imaginaire ».¹²⁰ » Le phénomène du simulacre et de la simulation dans la société contemporaine a été abordé dans les années 70 par Jean Baudrillard, sociologue et philosophe français. Selon sa conception, la simulation est « la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel.¹²¹ » Le monde évolue aujourd'hui dans la représentation de la représentation, il prend la forme des illusions et des fantasmes. Le vrai, le faux, le réel, l'imaginaire ne sont plus des données aux contours définis, mais indéfinis, équivoques et ambivalents. L'appel au fantastique dans l'art contemporain pourrait bien être une réponse à l'anxiété générée par le « désenchantement du monde¹²² ». Baudrillard explique qu'il « s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les références. »

Dans l'œuvre de Bernatchez, le récit funeste rappelle la croissance des structures capitalistes et les excès de la révolution industrielle, lesquels ont entraîné de profondes mutations socio-économiques. La foi dans le progrès a conduit à une économie opulente, mais de gaspillage. L'atonie du protagoniste pourrait être comprise comme une sorte de faillite et d'effondrement d'un monde qui n'est plus en contrôle de ses ambitions démesurées. L'œuvre témoigne de l'autorité de la nature sur le pouvoir humain et est une critique sous-jacente de la société d'hyperconsommation, de la culture consumériste et de l'individualiste :

Positions critiques relatives aux modalités socio-économiques qui caractérisent notre style de vie. Et, dans ce cas, la Vanité se rapproche d'une figure de dérision qui conjugue

¹²⁰ Jean Baudrillard. 1981. « La précession des simulacres ». *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, p. 12.

¹²¹ *Ibid.*, p. 10.

¹²² Expression consacrée par le sociologue allemand Max Weber. Pour le désenchantement, voir Marcel Gauchet et son livre *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard, 1985, 336 p.

ensemble l'ironie et la dénonciation d'une emprise collective que les victimes contribuent souvent elles-mêmes à conforter. [...] La société de consommation et ses avatars restent bien évidemment le principal exemple de sujet incriminé qui confronte l'homme à ses leurre; et la Vanité peut jouer de l'ambiguïté de son sens selon qu'elle désigne tout à la fois la nature illimitée d'un pouvoir et l'inanité des choses sur lesquelles il s'applique au sein d'une société donnée.¹²³

Somme toute, la nature triomphera de l'être humain et de ses constructions, malgré la séduction que ces dernières peuvent exercer : « This is harrowing vision in which the very frame our society's comfort and social aspiration is blown apart by the infiltration of violent elementary forces beyond our control.¹²⁴ » Bernatchez nous propose une vision apocalyptique qui oscille entre cessation et devenir, réalité et utopie.

Chrysalide Empereur à l'image d'une allégorie baroque, parle de notre perdition. Dans ce monde sinistre où prolifèrent les impostures, fait de faux-semblants et de doubles, on comprend que l'artiste a recours à la figure dérisoire du clown de manière à rendre le message plus immédiat, en évoquant une société en voie de déchéance. L'œuvre, ouverte à de multiples lectures, présente une déformation de la réalité, fondée sur une vision angoissante et pessimiste de notre époque. Critique acerbe de la société de la consommation, constat social alarmant, imploration providentielle ou encore préfiguration mélancolique? « La mélancolie touche à l'histoire, à l'art, à la littérature, mais aussi à la religion et à la psychiatrie ainsi que la philosophie anti-idéaliste de Georges Bataille le prouve. Selon Bataille, elle englobe le dégoût universel et témoigne de la perte de Dieu.¹²⁵ »

La pratique artistique de Patrick Bernatchez se compose de ramifications complexes, où chaque œuvre renvoie à un tout et où, assurément, la nature y tient un rôle omniprésent : « *Chrysalides* is a difficult project to sum up in a nutshell, it is far too multi-layered, richly

¹²³ Marie-Claude Lambotte. 2005. « Les vanités dans l'art contemporain, une introduction ». *Les vanités dans l'art contemporain*, sous la dir. d'Anne-Marie Charbonneaux. Paris : Flammarion, p. 10.

¹²⁴ Bernard Schütze. 2009. *An Allegorical Diagnostic of an Imminent Cataclysm*. Texte non publié, p. 4.

Bien que le texte n'ait pas été publié, l'auteur contribue depuis plusieurs années à titre de critique et de penseur à diverses revues et ouvrages consacrées à l'art contemporain.

¹²⁵ Catherine Grenier (dir.). 2005. *Big Bang. Destruction et création dans l'art du XX^e siècle*. Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou (15 juin 2005 au 27 février 2006). Paris : Centre Pompidou, p. 151.

textured and allegorical to be submitted to a single interpretive grid.¹²⁶ » Ces films se présentent comme reflet de notre déroute. Le chaos de l'existence, l'aliénation, les guerres, le terrorisme, le réchauffement climatique : il ressort de l'ensemble un constat déroutant, atemporel, une critique de la culture de masse, de la société de consommation et des rapports de pouvoir.

Mais l'œuvre *Chrysalide Empereur* pourrait aussi être perçue comme un appel à la renaissance :

Chrysalide joue un rôle clé non seulement au sein de la trilogie, mais aussi dans l'ensemble du projet *Chrysalides*. Ce personnage anonyme et impassible est en quelque sorte le noyau de l'atome. Il est le chaos, cette force à l'origine de tout, l'agitation gisant au fond de nous et qui une fois entièrement submergée dans ce liquide revient à l'état fœtal enfoui dans un silence abyssal. La voiture qui l'emprisonne devient ainsi le lieu d'une transformation possible et dans ce retour au stade embryonnaire il est l'élément déclencheur, l'épicentre d'un processus causal, le papillon.¹²⁷

Elle suggère à notre sens la nécessité imminente de la mort au profit d'un renouveau. Cette idée de cycle est très forte dans les ensembles de Bernatchez. Nous verrons dans la prochaine étude que l'œuvre de Spring Hurlbut propose une expérience contemplative et immersive qui montre le passage du temps à travers la répétition, l'accumulation et l'usure. Dans un registre certes différent de ceux de Nelson Henricks et de Patrick Bernatchez, elle suggère la vanité en référant au cycle de la vie (naissance, vie et disparition dans la mort).

¹²⁶ Bernard Schütze, *op. cit.*, p. 6.

¹²⁷ Conversation avec l'artiste durant la durée de l'exposition *Oh Canada* qui se tenait au MASS MoCA du 26 mai 2012 au 1^{er} avril 2013, 14 janvier 2012.

3.3 INCONSTANCE

Le Jardin du sommeil (1998) de Spring Hurlbut et *Vanité ou Allégorie de la vie humaine* (1644) de Philippe de Champaigne

Cette troisième comparaison mettra en relief certains éléments marqueurs de la vanité tels que l'accumulation, la mémoire, la temporalité et la mort. Cette œuvre, plus allusive que les précédentes, questionnera la frontière entre la présence et l'absence et mettra en évidence une esthétique de la disparition. Bien que le lien avec la vanité soit plus discret que pour les deux études précédentes, la persistance de certains motifs nous pousse à l'inclure au sein de la vanité contemporaine. De plus, la comparaison entre *Le Jardin du sommeil* de Spring Hurlbut et *Vanité ou Allégorie de la vie humaine* de Philippe de Champaigne permettra de faire ressortir quelques éléments comparatifs de la vanité historique et contemporaine. Par ailleurs, le travail sur l'intime, la mort et la réflexion sur l'espace d'exposition nous amènera à établir des rapprochements entre l'art et la religion, mais aussi entre *Le Jardin du sommeil* et la notion de sacré. Comme nous le constaterons, plusieurs éléments au sein de l'installation nous incitent à considérer l'œuvre de Hurlbut en regard de la dimension sensible et sacrée. La disposition topologique des objets, l'éclairage feutré, l'atmosphère éthérée, l'accumulation d'un mobilier au caractère vétuste, l'absence de figure humaine et l'invitation à la déambulation constituent un ensemble de facteurs suggérant une corrélation avec l'image de la mort et celle de sa dimension spirituelle et métaphysique. De même, certaines résonances avec les formes du religieux nous encourageront à penser que la signification de l'œuvre ne passe pas par ce qui nous est montré ou donné en soi, mais plutôt par ce qu'elle fait surgir ou apparaître.

3.3.1 *Vanité ou Allégorie de la vie humaine* (1644) de Philippe de Champaigne

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté*
Baudelaire¹²⁸

Le Jardin du sommeil et *Vanité ou Allégorie de la vie humaine* présentent de façon magnifiée des éléments référant à des objets de dévotion. Comme nous l'observerons, les deux œuvres représentent l'ordre et la mesure, et soulignent l'existence précaire et l'inconstance de la matière : « L'épure de Champaigne transcende par son impressionnante simplicité, les hiéroglyphes de la vie, de la mort et du temps.¹²⁹ »

Contraire au désordre et à l'exubérance des vanités historiques entrevues précédemment, une mise en scène ordonnée préside dans la peinture *Vanité ou Allégorie de la vie humaine* de Philippe de Champaigne (fig. 3.15). De nature dépouillée et austère, la composition symétrique et proportionnelle est séparée en trois parties, chacune composée d'un élément : une fleur, un crâne et un sablier, qui sont posés sur une table et présentés en saillie comme des objets de culte rappelant les notions d'offrande, d'ex-voto et de memento. Le fond du tableau est sombre et noir, possible incarnation du néant. L'icône de la fleur, ici une tulipe, est un élément qui possède une signification particulière :

Cette fleur représentait au début du XVII^e siècle, une nouveauté horticole. [...] Pour quelques-unes d'entre elles particulièrement rares, il fallait payer un prix très élevé, et le commerce des tulipes prit au cours des années trente une telle envergure en Hollande (à Haarlem, Utrecht, Alkmar, Leiden, Rotterdam) qu'on dut, pour le coordonner, fonder une bourse spécialisée dans ce marché.¹³⁰

Cette situation que l'on a nommée la « tulipomanie¹³¹ » a donné lieu à une spéculation et à l'effondrement du marché de la tulipe qui amenèrent à la ruine financière de larges cercles de la population néerlandaise. Ainsi, outre le fait de représenter la vie et la nature, l'icône de la tulipe représente aussi le luxe, la richesse, la chute et la ruine. Le crâne occupe le centre et

¹²⁸ Charles Baudelaire. 2006 (éd. de Jacques Dupont). « L'Invitation au voyage ». *Les Fleurs du mal*. Paris : Flammarion, p. 99.

¹²⁹ Louis Marin, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁰ Norbert Schneider, *op. cit.*, p. 140-141.

¹³¹ *Ibid.*, p. 140.

représente la mort et l'homme, tandis que le sablier matérialise le temps qui passe et la science. Cette vanité représentée de manière très méticuleuse est mise en scène sobrement. S'éloignant de la surcharge et du faste typique des vanités, elle commente le caractère vide et illusoire de la vie par contraste, avec une économie de moyens.

3.3.2 *Le Jardin du sommeil* (1998) de Spring Hurlbut¹³² : du berceau au tombeau

Cette troisième étude de cas nous évoque un passé pour nous amener à réfléchir au caractère transitoire de la vie humaine, à la caducité de nos biens matériels et à ce qui nous survit. Ces références appartiennent au troisième groupe évoqué par Ingvar Bergström, les symboles de la résurrection et de la vie éternelle.¹³³ Dans un premier temps, nous présenterons quelques éléments techniques de l'installation ce qui permettra ensuite d'examiner certaines caractéristiques plus symptomatiques pour notre propos.

3.3.2.1 Marqueurs formels et iconographiques

Le Jardin du sommeil est une installation monumentale qui a connu de nombreuses déclinaisons depuis une quinzaine d'années. Tout d'abord, elle a été présentée dans le jardin d'artiste au Musée national des beaux-arts du Québec en 1993. Ensuite, à The Power Plant à Toronto en 1995 dans une salle intérieure. L'installation a été exposée dans sa forme la plus semblable à celle étudiée bien qu'à l'extérieur dans le Parc département de la Courneuve à Seine-Saint-Denis en 1998 et finalement au Musée d'art contemporain de Montréal en 2009.¹³⁴ C'est cette dernière manifestation qui sera étudiée dans ce chapitre qui se compose de 140 châlits d'enfants provenant de France et du Québec : 105 lits d'enfant (couchettes, lits

¹³² Spring Hurlbut est une artiste multidisciplinaire de Toronto née en 1952 où elle vit et travaille. Elle a étudié au Collège des beaux-arts de l'Ontario de 1970 à 1973 et à la Nova Scotia College of Art and Design de 1973-1974. Au courant des années 90, elle oriente sa pratique vers des projets *in situ* en accordant une place importante au rapport à l'architecture.

¹³³ Alain Tapié (sous la dir. de). 1990. « L'objet ». *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*. Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts à Caen (27 juillet au 15 octobre 1990) et au Musée du Petit Palais à Paris (15 novembre 1990 au 20 janvier 1991). Paris : Éditions Albin Michel/RMN/Paris Musées, p. 212.

¹³⁴ Josée Bélisle (commissaire). 2009. *Spring Hurlbut. Le Jardin du sommeil*. Catalogue de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal (22 mai au 7 septembre 2009). Montréal : MACM, 24 p.

de bébé), 18 berceuses, 10 lits de poupée, 7 berceuses de poupée et 7 couronnes funéraires d'enfant.

Cette installation imposante dont la disposition octogonale et les axes à angle droit s'apparentent à l'agencement des jardins à la française occupait la plus grande salle du musée d'art contemporain de Montréal. Organisée autour d'une longue allée centrale, la disposition des lits se faisait en différents quadrilatères selon leurs types, et un îlot central regroupait les berceuses. L'ordonnance géométrique de la mise en espace permettait une plus grande perspective de l'ensemble que s'ils avaient été disposés pêle-mêle (fig. 3.16 et 3.17).

La constitution de cet ensemble s'est étalée sur une dizaine d'années. Glanant chacun des lits d'enfants avec rigueur, attention et soin¹³⁵, Spring Hurlbut présente en quelque sorte le résultat d'une enquête et d'une recherche active qui nous renseignent sur une époque particulière, son esthétique et ses modes de fabrication : celle datant de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Les lits renvoient aussi à une classe sociale privilégiée par les décorations et la finesse de leur forme. Cette œuvre témoigne d'un intérêt pour la collection et la mise en valeur d'objets industriels. De plus, cette accumulation n'est pas sans rappeler les cabinets de curiosités abordés lors de l'étude de *Le plan de la ville* de Nelson Henricks. Les lits peuvent se comprendre comme héritiers de cette tradition en raison de leur densité et des fragments de souvenir d'une autre époque ou d'un autre monde, à la fois personnels et généraux, qu'ils présentent. « Dans Le Jardin, l'institutionnel et le domestique ont envahi l'espace l'un de l'autre. Le public et le privé sont devenus une seule entité. Les esprits qui habitaient ce paysage nous sont inconnus – nous ne pouvons que contempler leur absence.¹³⁶ » En effet, l'expérience est fondée essentiellement sur le vide et témoigne d'une absence, celle du corps physique.

¹³⁵ Josée Bélisle, *op. cit.*, p. 5 et 9.

¹³⁶ Spring Hurlbut, *op. cit.*, p. 24.

3.3.2.2 Memento

Nous errons dans des temps qui ne sont point nôtres.

Pascal¹³⁷

Le déploiement répétitif des lits, qu'il soit présenté dans un lieu intérieur ou extérieur, peut évoquer plusieurs associations : lits d'hôpitaux, dortoirs désertés d'un orphelinat, d'une infirmerie ou encore les allées d'un cimetière : « L'idée m'est venue de transporter les lits dans le jardin après avoir vu une vieille carte postale sur laquelle il y avait un cimetière et un berceau qui servait ni plus ni moins de pierre tombale.¹³⁸ » Dans une entrevue¹³⁹, Hurlbut aborde son installation comme une représentation de la vie et du legs des générations passées. Son idée première était celle de l'analogie avec le cimetière à ciel ouvert et la mort infantile. Cette dernière idée réfère à l'époque où les lits ont été fabriqués, au début du XX^e siècle, où la mortalité infantile était très fréquente. C'est pourquoi l'installation, à la fois poétique et tragique, incarne selon l'artiste la petite enfance et sa fragilité (fig. 3.18). Cette idée vient corroborer le sentiment de mort très palpable dans *Le jardin du sommeil*. L'inconstance de la matière, l'ossature des lits, l'absence de literie et de corps humain rendent une impression d'ensemble glauque, voire mortifère, ce que confirme la présence de sept couronnes mortuaires en céramique situées au mur près de l'entrée.

De cette préoccupation ontologique, voire humaniste, à l'égard du vestige, de la trace, de la marque d'un passage, avec une prédilection pour le reste conservé d'une vie organique éteinte, découle par extension l'engagement assidu de l'artiste à rescaper de l'oubli et de la dégradation matérielle certains objets témoins inscrits dans la psyché universelle.¹⁴⁰

Liés au thème de la conservation, les lits de cette série sont les vestiges dont parle Josée Bélisle, une sorte d'hommage aux objets et souci de l'artiste de préserver ce qui pourrait disparaître. Ces variations sur un même thème peuvent être comprises comme une mise en

¹³⁷ Blaise Pascal. 2004 (éd. de Michel Le Guern). *Pensées*. Paris : Éditions Gallimard, p. 81.

¹³⁸ Notes de l'artiste dans *Spring Hurlbut. Le Jardin du sommeil*, Québec, Musée du Québec, 1993. Dépliant illustré publié à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue dans le Jardin d'artiste du 31 mai au 30 octobre 1993.

¹³⁹ « Interview with artist Spring Hurlbut ». 2009 (21 août). In *MACMvideos*. En ligne.

< <http://www.youtube.com/watch?v=FTEzliB-7do> >. Consulté le 26 février 2012.

¹⁴⁰ Josée Bélisle, *op. cit.*, p. 9.

abîme du musée dans sa mission de préservation et de conservation.¹⁴¹ Procédant avec méthode, ce travail méticuleux de catégorisation et de présentation muséographique s'apparente à celui d'un collectionneur. Oscillant entre la fascination et l'obsession, cette idée de collection, de conservation et de classification est un thème récurrent dans le travail de l'artiste.¹⁴² Revisitant la fonction de pérennisation, *Le Jardin du sommeil* évoque le musée dans le musée rappelant ainsi l'un des principes moteurs de la vanité : son caractère autoréflexif. Tel qu'entrevu dans le chapitre 2, la vanité est porteuse d'une attitude réflexive vis-à-vis de la pratique artistique, de l'histoire de l'art et du musée, et questionne le rapport de l'artiste à la création et à la pérennité de l'œuvre.

3.3.2.3 La temporalité

En dépit de la durabilité des structures d'acier, on aperçoit à certains endroits que la rouille ronge les ferrures, montrant que le temps exerce un ascendant sur tout ce qui l'entoure, les couchettes évoquant l'inévitable dégradation de la matérialité au fil du temps.

Bien sûr, l'expérience familière de ce que nous voyons semble le plus souvent donner lieu à un avoir : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable — c'est-à-dire vouée à une question d'être — quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là.¹⁴³

Malgré que ces lits à caractère monochrome, où dominent les valeurs de blancs et de laiton, soient manufacturés et fabriqués en série, de nombreuses altérations sont observables et viennent contrecarrer l'apparente uniformisation et standardisation. La répétition d'un même élément pousse l'œil à la comparaison en indiquant les différents degrés du travail du temps sur le mobilier en dévoilant les traces sensibles et matérialisées des aléas de la vie : la peinture écaillée, les dessins effrités, l'érosion, la rouille et la patine. Ces lits à l'élégance surannée sont marqués par l'empreinte du temps. L'installation présente, de manière poétique, la temporalité et suscite des questions autant sur le passé que sur le présent et l'avenir.

¹⁴¹ L'artiste a offert cette œuvre au MACM en 2005. Le musée poursuit ainsi son mandat de valeur esthétique et patrimoniale en gardant la mémoire du passé.

¹⁴² Voir notamment les installations *Le Dernier sommeil / The Final Sleep* (2001) et *Beloved and Forsaken* (2004)

¹⁴³ Georges Didi-Huberman. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 14.

Comme dans ses œuvres précédentes, Spring Hurlbut démontre ici un intérêt marqué pour les symboles culturels, matériels et les aspects immatériels du monde. En effet, dans la série *Deuil I et II*¹⁴⁴, elle travaille avec les cendres de son père, d'amis, d'enfants et d'inconnus. Ses photographies se comparent à des galaxies, au cosmos qui est en constante transformation. La question de l'existence et de la mort se trouve au cœur de ses compositions, lesquelles s'interrogent sur la destinée de l'homme et le sens de la vie. La métaphysique et le transcendantal sont suggérés très fortement (fig. 3.19).

Contrairement à la série des *Deuils*, l'artiste met ici l'accent sur la matérialité et la mobilité dans *Le Jardin du sommeil* en concevant une œuvre installative où le public est invité à déambuler et à se mouvoir librement. La salle est vaste, les plafonds hauts et la lumière tamisée rendent l'ensemble intime et propice à la contemplation. Convié en retrait des autres expositions présentées, le visiteur est alors retiré dans cette pièce à l'éclairage enveloppant et solennel. La pénombre et l'environnement ambiant rappellent celui du recueillement que l'on retrouve dans les lieux sacrés et mythiques, tels une église ou un temple. Les allées et les différentes sections permettent aux œuvres de coexister avec l'espace du spectateur. En effet, l'installation épurée et soignée incite le corps à l'errance et peut-être, par le fait même, à l'abandon et à la méditation. Le spectateur peut s'aventurer dans l'espace habité et observer religieusement les différents lits, afin de prendre conscience de la topographie et de l'espace qui l'entoure. Absorbé par la contemplation, le spectateur pourrait se retrouver dans un état apparent à ceux de la somnolence et de la veille. La présence corporelle du spectateur active l'œuvre en venant appuyer le vide et en créant de complexes relations entre les vides, les pleins et les zones interstitielles. L'expérience intimiste et immersive dans laquelle nous plongeant ces lits autrefois peuplés de vie et exhalant un air triste et morbide, pourrait s'apparenter à celle d'une quête introspective, d'un voyage initiatique, d'une hypnose qui lui assure un questionnement multiple sur la précarité de la vie, sa futilité, sa corruption. Les lits ont un potentiel narratif et référentiel très élevé et peuvent évoquer plusieurs métaphores :

Possible reposoir du corps en état de veille ou endormi, le lit véhicule de multiples métaphores : les impératifs de la santé physique (la remise en forme par le sommeil

¹⁴⁴ Georgia Scherman Projets. « Press release ». En ligne.

< <http://www.georgiascherman.com/artists%20represented/Hurlbut/Airborne/pressrelease/pressrelease.html>. >
Consulté le 1^{er} avril 2012.

réparateur) et mentale (les possibilités de libération et d'errance de l'inconscient dans le rêve), l'union dans l'amour, la procréation, et aussi la mort au cours du dernier sommeil.¹⁴⁵

3.3.2.4 La mort

*Notre culture a évacué le lieu de la contemplation.
Il n'existe pas de lieu officiellement consacré à l'expérience subjective dans notre culture.
L'art y pourvoit.
Bill Viola¹⁴⁶*

Cette nature dépouillée, austère, cérémonielle, très présente dans la vanité historique de Philippe de Champaigne décrite plus tôt, se reflète dans cet endroit isolé et feutré. L'atmosphère envoûtante, éthérée et suspendue favorise un sentiment de quiétude, d'harmonie et d'absorbement chez le visiteur. Les lits vacants, comme les symboles de la tulipe, du crâne et du sablier, suscitent la méditation et le recueillement, mais aussi un dépassement matériel ou plutôt une dématérialisation de l'objet qui contribue à insuffler d'autres sentiments et impressions comme ceux plus sinistres de la disparition, de la perte et de la mort. Josée Bélisle parle quant à elle de récollection¹⁴⁷, de monologue intérieur. La récollection est une retraite spirituelle, une thébaïde, un moyen de revenir à soi et de se recueillir.

On peut supposer qu'en raison de l'atmosphère lénifiante et solennelle de l'ensemble, un sentiment de respect, de religieux et de sacré remplit le spectateur. La pénombre enveloppante est propice à des inflexions méditatives et introspectives. Mircea Eliade, historien des religions, compare l'univers esthétique avec l'univers de la religion :

Nous avons affaire dans les deux cas à des *expériences individuelles* et à des *réalités transpersonnelles* [...]. Une chose au moins paraît évidente : les œuvres d'art, tout comme les « données religieuses » ont un mode d'être qui leur est propre : elles existent

¹⁴⁵ Josée Bélisle, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁶ Catherine Grenier (dir.), 2005. *Big Bang. Destruction et création dans l'art du XX^e siècle*. Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou (15 juin 2005 au 27 février 2006). Paris : Centre Pompidou, p. 167.

¹⁴⁷ « Spring Hurlbut. Entretien avec la commissaire Josée Bélisle ». 2009 (27 août). In *MACMvideos*. En ligne. < <http://www.youtube.com/watch?v=OwT1nTtAJc> >. Consulté le 26 février 2012.

sur leur propre plan de référence, dans un univers particulier, où elles échappent au temps.¹⁴⁸

Le sacré est une notion qui engendra l'un des débats intellectuels majeurs au XX^e siècle dans les sciences des religions. Maints théologiens, philosophes et spécialistes de tous horizons ont tenté tant bien que mal de trouver une définition de cette notion pour le moins ambivalente. Le sacré est un sentiment que l'on peut ressentir devant un grand nombre d'œuvres et de circonstances. Les critères ne sont pas clairement définis et sont pour ainsi dire multiples. Le sociologue français Camille Tarot introduit la définition du sacré chez Mircea Eliade par une approche métaphysique et ontologique :

[...] tout ce qui est insolite, singulier, nouveau, parfait ou monstrueux devient un récipient pour les forces magico-religieuses et, suivant les circonstances, un objet de vénération ou de crainte, en vertu du sentiment bivalent que provoque le sacré. [...] Le sacré est donc la présence d'une force au travers d'une chose qui le symbolise ou le manifeste; il isole cette chose, la met à part du profane. La hiérophanie (quelque chose qui manifeste le sacré) nous donne la définition éliadienne de la religion : la manifestation du sacré à travers quelque chose d'autre que lui-même.¹⁴⁹

Démunis de leurs pièces de literie et de la présence des dormeurs, ces lits ne représentent aucune valeur d'usage, ils se présentent à nous magnifiés et figés dans le temps, à la manière de reliques ou d'objets fétiches, les châlits témoignent du passé duquel on attache une importance particulière. N'ayant pas ici une finalité utilitaire, mais plutôt esthétique et indicielle, ils révèlent une usure symbolique, tension entre le passé et le présent, entre la présence et l'absence, entre la vie et celle de sa chute.

Depuis des siècles, les artistes se servent des œuvres pour nous transmettre des idées. *Le Jardin du sommeil* explore la perméabilité des frontières divisant le visible et l'invisible, jouant sur la notion d'apparition et de disparition. Plusieurs motifs dans l'installation suggèrent à la fois la tranquillité et le traumatisme, la beauté et la désolation, la vie et la mort. L'expérience sensible qui découle de ce déploiement répétitif et régulier est celle de la disparition des corps, de la persistance de leur absence, du vide. Les inscriptions que l'on observe appartiennent non au corps, mais au temps, à cette réalité invisible et insaisissable,

¹⁴⁸ Camille Tarot. 2008. *Le symbolique et le sacré, théories de la religion*. Paris : Édition La Découverte, p. 322.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 325.

laquelle se trouve réveillée et figurée par une trace matérielle et par la chair absente. De plus, la myriade de lits n'est pas sans rappeler le dernier repos et le caractère inexplicable et irréductible de la mort. Les lits jouent le rôle de vanité, ils représentent la temporalité, le caractère cyclique et éphémère de la vie, la mortalité inévitable, un *memento mori*.

L'allégorie, tout comme la vanité, instille un fascinant paradoxe, celui de révéler l'imperceptible tout en nous obligeant à regarder la réalité en face :

La forme allégorique, tantôt fondée sur la relation entre figures et attributs, tantôt sur l'association entre objets emblématiques, est dans l'expression du symbolique le juste dispositif qui ouvre à l'interprétation théologique ou philosophique de l'image. Contrairement à la représentation, soumise aux principes du récit et de l'illustration dans la temporalité, la formule allégorique possède une souplesse permettant de sortir de l'univoque. La conscience du temps, la fragilité de l'existence et des biens comme énoncés, s'incarnent dans la visibilité, mais la forme énigmatique que prend la composition introduit l'essentiel, c'est-à-dire le sens de l'invisible.¹⁵⁰

L'œuvre de Spring Hurlbut dénote une sensibilité tangible à la culture matérielle et visuelle ainsi qu'à son étiolement dans le temps. D'une part, ces lits sont par leur histoire des supports à la réflexion esthétique et philosophique sur le monde sensible et d'autre part, par leur mise en espace, une référence aux systèmes de classification et de rangement.

Cette œuvre, par l'exploration des notions de memento, de temporalité et de mort, permet de sortir de soi et suscite à la fois émerveillement (dû à la quantité et à l'ordonnance) et anxiété (dû à l'absence des corps). L'espace cérémoniel et commémoratif du *Jardin du sommeil* souligne la dimension éphémère de toute existence humaine et le fil ténu de la vie.

Les thèmes de la mort et du deuil sont évoqués dans presque toutes les œuvres, mais dans les vanités, ces thèmes sont plus développés et pressentis. La mort est omniprésente dans toutes les disciplines artistiques et porte en soi une irrésistible attraction. Elle est impalpable, invisible, mais surtout énigmatique. On sonde l'idée de la mort et par un mouvement de projection on aborde la question de notre propre mort. Aujourd'hui encore une empreinte

¹⁵⁰ Alain Tapié, *op. cit.*, p. 10.

profonde de la religion persiste sur la culture occidentale, et ce, malgré la sécularisation de la société.

Les œuvres que nous venons d'étudier abordaient la vanité des biens terrestres, le caractère transitoire de la vie humaine et les symboles de la résurrection et de la vie éternelle. Dans un premier temps, *Le plan de la ville* de Nelson Henricks propose l'image d'un monde aux perspectives instables et fuyantes, rend l'idée de la transformation, de la suspension, du renversement de la hiérarchie et de l'ordre du monde : « La ville est un hybride d'autres villes. [...] Nous construisons un environnement étrange. Un paysage sans cesse en mouvement. Un endroit qui renvoie à d'autres endroits (et qui circule entre eux), sans jamais se fixer ou se stabiliser.¹⁵¹ » Les ruines étant le symbole de la transformation et de l'inexorable marche du temps. Dans un deuxième temps, l'œuvre de Patrick Bernatchez, par la symbolique de la métamorphose du monde liminaire, révèle que l'apparence peut être trompeuse tout comme la richesse et le pouvoir. Cette œuvre combine poésie et excès, beauté et vulgarité, déliquescence et renaissance et évoque le sentiment de mélancolie, de vide, de néant et d'aliénation caractéristiques de la société postmoderne. Dans un troisième temps, l'œuvre de Spring Hurlbut plus évocatrice propose une compréhension élargie de la vanité. Elle aborde thèmes du passé, de la trace et de l'inscription. Elle illustre la fuite du temps et la variabilité des choses. Sous les signes de la caducité, de la précarité et du renoncement, la destinée humaine est inévitablement celle de sa chute comme nous le rappelle l'installation, tel un monument aux morts et à l'enfance. Tour à tour, ces trois œuvres sondent la notion de l'identité individuelle et collective dans un monde de plus en plus façonné par la culture capitaliste, et nous rappellent, à travers l'usure des objets, des bâtiments, des sociétés et de la vie, que les choses et les êtres ont une durée de vie limitée.

Chacune des œuvres dont le portrait a été dessiné à grands traits exemplifie l'idée sous-jacente de la vanité. Embrassant une pluralité de thèmes, dont l'inquiétude, l'instabilité et l'inconstance, la vanité est sans cesse à revoir, inépuisable et se décline en une suite innombrable de pratiques protéiformes et composites. Les artistes livrent une interprétation du monde, ils nous font repenser les relations humaines, ils nous ramènent à des questions

¹⁵¹ Steve Reinke, *op. cit.*, p. 72.

fondamentales. L'art joue également un rôle de révélateur, les artistes provoquent une réflexion sur son langage et son esthétique, sur sa logique, sa conception. Les déplacements et les transformations de la vanité, entre passé et présent, mythes et actualités, visent à déranger et à remettre en question nos certitudes en rendant présent et visible ce qui d'ordinaire est absent et invisible.¹⁵² L'idée d'*image ouverte* de Georges Didi-Huberman est décrite comme une expérience qui nous montre l'en deçà des apparences et où ce que l'on cherche, justement, ne se réduit pas à une *métaphore* – mouvement qui met en relation des corps visibles avec les idées qu'ils sont censés signifier – mais devrait engager une compréhension des images sous l'angle de la *métamorphose*, soit un mouvement qui met en relation des corps avec d'autres corps.¹⁵³ Se situant au-delà de l'anecdote, la vanité est une réflexion sur le destin, nourrie par une expérience qui se traduit sur le plan du corps, de la pensée et des émotions. Sa valeur intrinsèque est d'encourager une réflexion sur notre rapport au monde, sur la nature inquiétante, instable et inconstante de la condition humaine. L'art, en somme, *s'ouvre*¹⁵⁴ et nous montre l'envers des apparences, celui de l'absurdité de la vie et de la mort.

Les œuvres contemporaines puisent à même l'héritage de la vanité et font appel à divers modes d'exploration : l'installation vidéo, la vidéo et l'installation. Les trois études antérieures permettent de prendre connaissance des différents marqueurs de la vanité contemporaine. L'étude se penche davantage sur l'iconographie en étudiant les diverses représentations figurées de la vanité. Chaque étude comparative présente un modèle théorique différent. Cette approche a pour objectif de présenter un éventail représentatif de la vanité. Comme on a pu en prendre connaissance jusqu'à maintenant, la vanité est un thème assez vaste et il peut être traité sous divers angles par les artistes. Les vanités qui ont été prises en exemple, ne sont pas de manière évidente des vanités au sens où on l'entendait au XVII^e siècle, car divers facteurs historiques et culturels diffèrent. De plus, le sujet regardant n'est pas le même et son implication, comme le note Marie-Claude Lambotte, s'est transformée :

Non plus capté par l'image en miroir que lui renvoyait la Vanité du XVII^e siècle dans une statique immobile, le spectateur participe de la Vanité contemporaine en lui

¹⁵² Évelyne Artaud (sous la dir. de). 2002. *Vanités contemporaines*. Catalogue de l'exposition au Musée de Soissons (1er mars au 12 mai 2002). France : Cercle d'art, coll. Diagonales, p. 9.

¹⁵³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁴ Nous soulignons

attribuant diverses significations dont le caractère indécidable rejoint la précarité du projet lui-même. En effet, la Vanité contemporaine, quand elle ne repose pas comme son aînée du XVII^e siècle sur un rapport symbolique aux objets qui distinguait radicalement la représentation de la signification, attend du spectateur la reconnaissance de son motif à travers l'expérience même qu'elle lui fait vivre.¹⁵⁵

La réactualisation de la vanité dans la pratique artistique contemporaine s'inscrit au sein d'une tendance actuelle de récupération du passé, d'appropriation, de citation et de reconstruction¹⁵⁶ de performances ou d'événements connus.

Dans *Résurgences baroques, les trajectoires d'un processus transculturel*, le baroque est envisagé non pas comme un courant artistique du XVII^e siècle, mais comme un réseau de relations multiples qui ne cesse de s'étendre et d'imprégner la culture contemporaine, entre la littérature et le cinéma, la peinture et les arts du spectacle, l'image et la parole, ou encore l'esthétique et la politique.¹⁵⁷ Ce livre explore la forte présence du baroque dans la culture contemporaine et montre que le langage du baroque, comme celui de la vanité, n'est pas le même que par le passé et qu'il s'est métamorphosé au fil du temps.

La vanité est un objet d'étude difficile à circonscrire et de nombreuses questions pourraient encore se formuler dont celle de sa filiation avec le baroque. Le présent travail d'analyse et d'interprétation de la vanité, de ses enjeux et de ses leurres, montre que certains traits stylistiques de la vanité contemporaine (théâtralité, surcharge jeu d'ombre et de lumière, contraste, illusion et figures de la ruine, fragment, mélancolie et allégorie) pourraient être associés dans une perspective d'ensemble à l'esthétique baroque. Christine Buci-Glucksmann décrit ce retour comme le symptôme de la transformation culturelle sans précédent que nous vivons : le passage d'une culture des objets et des stocks à une culture des flux et des interfaces mondialisées.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Marie-Claude Lambotte. 2005. « Représentation et signification. L'irréductible écart ». *Les Vanités dans l'art contemporain*, sous la dir. d'Anne-Marie Charbonneaux. Paris : Flammarion, p. 36-37.

¹⁵⁶ Le terme anglais *re-enactment* est le plus souvent utilisé. Les performances de Marina Abramović et l'exposition *When Attitudes Become Form* reprise à la Fondation Prada à Venise du 1^{er} juin au 3 novembre 2013 constituent des exemples éloquents de *re-enactment*.

¹⁵⁷ Walter Moser et Nicolas Goyer (sous la dir. de). 2001. *Résurgences baroques*. Bruxelles : La Lettre volée, p. 7.

¹⁵⁸ Christine Buci-Glucksmann. 2001. « Baroque et complexité : une esthétique du virtuel ». *Résurgences baroques*, sous la dir. de Walter Moser et Nicolas Goyer. Bruxelles : La Lettre volée, p. 45.

CONCLUSION

LA VANITÉ QUI RÉFLÉCHIT SUR LA VANITÉ

*O temps insatiable, et toi, envieuse vieillesse, vous détruisez tout,
et, tout ce que l'âge a gâté de sa dent,
peu à peu vous l'achevez lentement par la mort.*
Ovide¹⁵⁹

Suite à cette exploration sur le rôle significatif de la représentation de la vanité dans le contexte contemporain, force est de constater que les œuvres de Nelson Henricks, Patrick Bernatchez et Spring Hurlbut ont recours au thème de la vanité en convoquant les symboles intemporels de l'inquiétude, de l'instabilité et de l'inconstance. Bien que leur approche soit très distincte dans la forme, ils ont des intérêts similaires et portent un éclairage nouveau à la vanité contemporaine en mettant en image leur regard sur l'état du monde et ses grands mystères que sont la conscience, la mémoire, la temporalité et la mort.

Qu'est-ce qui distingue les vanités d'hier de celles d'aujourd'hui?

Cette étude a montré que la vanité est encore très présente dans les arts et qu'elle n'a rien perdu de son actualité auprès des artistes contemporains, malgré que le contexte social et historique soit différent. Qu'elle provienne du passé ou du présent, son message appelle à une méditation profonde et solitaire inhérente à notre destin humain et à tout ce qui se transforme. Les significations de la vanité sont intemporelles et, même si les médiums et les matériaux que les artistes utilisent diffèrent aujourd'hui, sa nature intrinsèque est restée identique, les vanités proposent des réflexions sur notre mortalité inéluctable. Afin de rendre le message plus concret et immédiat, elles tendent désormais vers des emblèmes et des symboles en lien

¹⁵⁹ Ovide. 1966. *Les métamorphoses*. Paris : GF-Flammarion, p. 377.

avec les événements politiques, économiques et socio-culturels contemporains. Jadis, la vanité émerge en raison d'un changement d'imagerie vis-à-vis de la mort, d'une accentuation de l'individualisme, d'une augmentation des structures capitalistes croissantes, des mutations accélérées de la civilisation humaine et d'une érosion des fondements théologiques. Ces mêmes préoccupations sont encore palpables dans la société actuelle. Les modalités sont distinctes, mais les œuvres sont semblables au plan du contenu et des fonctions philosophique, méditative et morale. Par ailleurs, il y a une grande dimension réflexive et autoréflexive dans les œuvres présentées comme nous l'avons vu précédemment.

Contrairement à l'attitude ascétique promue dans les vanités historiques, la force de ces œuvres contemporaines réside en grande partie dans l'expérience sensible qu'elles proposent.

En effet, la Vanité contemporaine, quand elle ne repose pas comme son aînée du XVII^e siècle sur un rapport symbolique aux objets qui distinguait radicalement la représentation de la signification, attend du spectateur la reconnaissance de son motif à travers l'expérience même qu'elle lui fait vivre.¹⁶⁰

Les œuvres analysées dans ce mémoire utilisent différentes stratégies afin d'interpeler le spectateur : défilement accéléré, tension dramatique, déambulation et expérience cinématique. Ainsi, les vanités contemporaines incluent les spectateurs dans l'œuvre, ils s'y mesurent ou encore se reconnaissent dans les contenus représentés. La vanité contemporaine n'est donc pas le simple retour de motifs historiques, sa permanence démontre le contraire, elle propose plutôt une interrogation fondamentale, permanente et universelle. Bien que ses formes soient hétérogènes, elle se fonde toujours sur les contrastes et renferme un double discours (philosophique et critique), un double visage (idéal et putride) et une double temporalité (présent et futur).

Rappelons que ces œuvres, en s'inscrivant au sein de diverses thématiques du quotidien, proposent une expérience du confinement et de l'exclusion en présentant des spatialités paradoxales et conflictuelles qui instillent un mouvement d'association libre et de circulation d'idées plutôt qu'une règle de conduite morale. La représentation de la vanité place l'humain devant sa déperdition et induit une réflexion sur le sens de la vie, car ses symboles se

¹⁶⁰ Marie-Claude Lambotte, *op. cit.*, p. 36-37.

proposent comme reflet d'une vision du monde. Cette source d'inconfort aura peut-être comme ultime finalité de servir de catharsis.

Nous constatons que la vanité réaffirme le caractère concret de notre condition mortelle. Cette obsession palpable pour le morbide et le funeste qui hante la pratique contemporaine est une façon de montrer que tout est contingence et changement, que tout se corrompt et meurt. Le monde sensible est en perpétuel devenir et voué à la finitude. Après tout, la vanité propose une manière de regarder et de refléter le réel. Au final, ces œuvres et bien d'autres encore, traduisent une façon de comprendre le sens de la vie, le temps et l'espace. La pratique de la vanité se veut réflexive et propose de méditer sur ces grandes questions existentielles en assurant un retour à l'origine et en mettant l'accent sur le changement, l'émergence, le devenir et le renouveau, et en proposant enfin des images qui déstabilisent.

Nous retrouvons ainsi des œuvres telles des miroirs, réfléchissant l'idée de la métamorphose, du changement de forme, de la transformation de la figure humaine et de la société. La métamorphose n'est pas une figure innocente et peut être rapprochée du travail de l'artiste visuel. Comme l'écrit Louise Déry à propos du travail des artistes contemporains canadiens David Altmejd, Raphaëlle de Groot, Glenn Gould, Jérôme Fortin, Isabelle Hayeur, Mark Lewis, Rober Racine, Jocelyn Robert et Michael Snow :

[...] le désir de transfiguration du visible, la résistance à ce qui est inerte et nécrosé et la volonté de conjurer l'angoisse d'un monde en proie à l'abîme l'engagent dans la transformation de la forme et de la matière. Il [l'artiste] en explore les infinies possibilités de variations, cherche d'autres manières d'être de ce monde, d'être dans ce monde, d'être le monde.¹⁶¹

À cette réalité inquiétante, les artistes répondent en utilisant l'art comme catharsis au caractère fragile et transitoire de notre passage au monde. Ils interprètent, à travers des œuvres évocatrices, les facettes plus sombres de la condition humaine, le sentiment de vertige qui se rattache à notre appréhension du monde, des changements incessants qui ponctuent notre vie de tous les jours. Avant tout, la vanité est ouverte, elle agit comme rempart à

¹⁶¹ Louise Déry. 2008. *Metamorphosis*. Catalogue de l'exposition au l'Akbank Sanat Art Center (7 novembre au 20 décembre 2008). Turquie : Akbank Sanat, p. 4.

l'angoisse d'annihilation, de disparition et de dématérialisation. En réactualisant la mort, les artistes tendent vers sa réappropriation et non vers son oblitération.

Notre hypothèse de départ stipulait que les arts contemporains constituaient une plate-forme composite où se succèdent des manifestations qui réinterprètent le motif de la vanité, mais indépendamment de son système de valeurs traditionnel et cela, afin de se questionner sur la condition humaine dans une optique laïque, philosophique, méditative et critique, et non plus religieuse et moralisatrice. Nous avons démontré dans les œuvres analysées que son message propose une réflexion sur nos sentiments face à la mort et sur le sens de l'existence, mais aussi sur la société dans laquelle ces pratiques s'inscrivent. Le changement de contexte et de perception amène une relecture contemporaine du thème au plan de son modèle iconographique de référence. Ainsi, la vanité contemporaine soulève une réflexion d'ordre spirituel et philosophique, mais aussi historiographique. Cette étude a permis d'interroger l'inscription du motif de la vanité jusque dans ses avatars contemporains et a tenté de saisir les raisons de cette apologie du réel, du vécu et du banal. Ces œuvres mettent en scène la tension entre la vie et la mort, les figures de la métamorphose, de la transmutation et de la régénération.

Ainsi, l'incarnation de la vanité dans les pratiques contemporaines réactualise notre compréhension des phénomènes sociaux, dans une trajectoire non linéaire et à travers une pluralité de formes et de discours. Elle propose un questionnement permanent sur l'état du monde, de manière intellectuelle et idéologique. En tant qu'écriture de l'histoire, elle déconstruit et critique les mœurs et habitudes propres à chaque époque. La vanité peut ainsi se comprendre comme une écriture cyclique de l'histoire. Au final, la mise en forme des œuvres permet de montrer la filiation avec le temps et peut-être amener la personne qui regarde à se poser la même question que celle présentée par Mircea Eliade plus tôt : qu'est-ce qui échappe au temps? La question demeure, car omniprésent et perpétuel, le temps file sans relâche, tandis que le cycle de la vie, inéluctable, fait son œuvre.

ANNEXES



Figure 1.1 Lubin Baugin, *Nature morte à l'échiquier*, 1630



Figure 1.2 Pieter Claesz, *Vanité*, 1630



Figure 1.3 *Memento mori*, mosaïque polychrome de Pompéi, I^{er} siècle

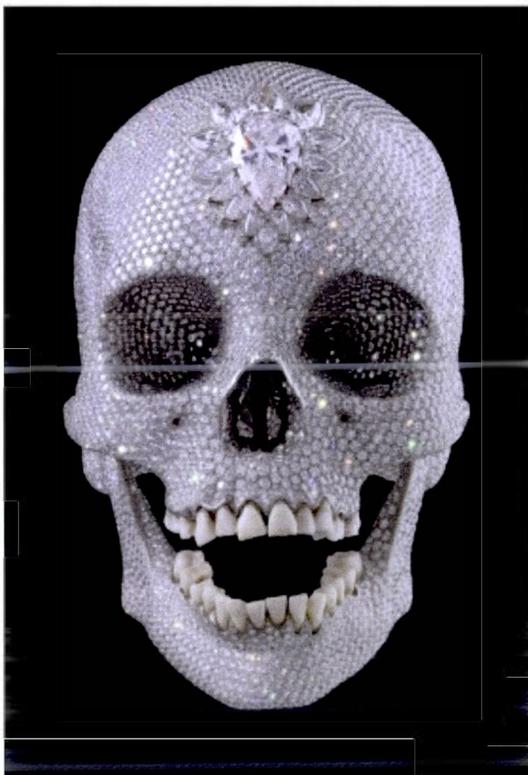


Figure 2.1 Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007



Figure 2.2 Annette Messager, *Gants-tête*, 1999



Figure 2.3 Christian Marclay, *The Clock*, 2010



Figure 3.1 David Bailly, *Autoportrait avec symboles de vanité*, 1651



Figure 3.2 Nelson Henricks, *Le plan de la ville*, 2006



Figure 3.3 Nelson Henricks, *Le plan de la ville*, 2006

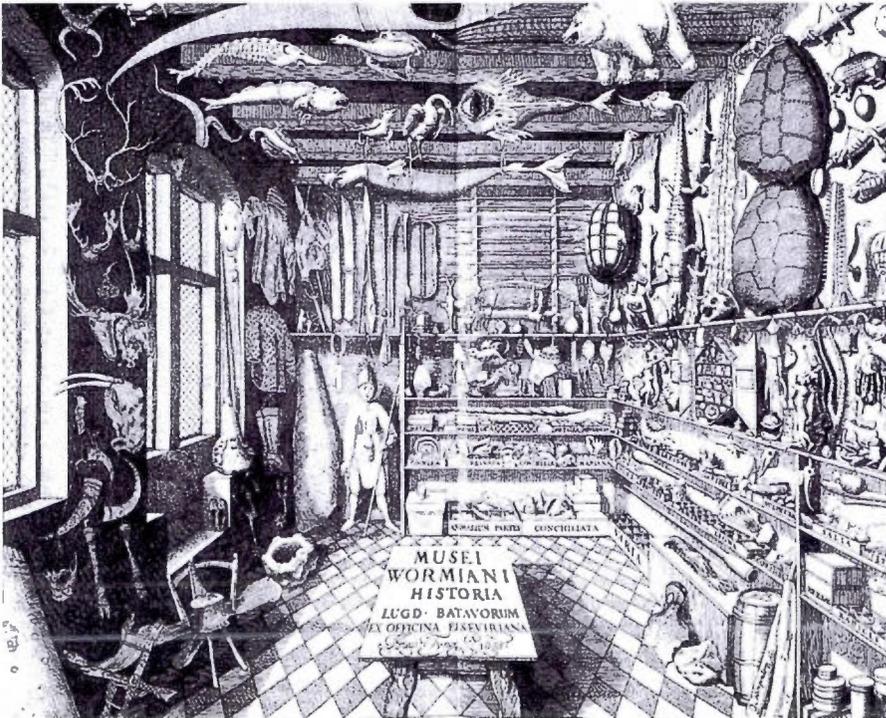


Figure 3.4 Olaus Worm, *Museum Wormianum*, 1655



Figure 3.5 Nelson Henricks, *Le temps passe*, 1998



Figure 3.6 Le Piranèse, vue des restes de la Cella du Temple de Neptune, 1778



Figure 3.7 Caspar David Friedrich, *Cimetière d'un cloître sous la neige*, détruite en 1945



Figure 3.8 Antonio de Pereda, *Le Rêve du chevalier*, vers 1650



Figure 3.9 Antonio de Pereda, *Le Rêve du chevalier* (détail), vers 1650



Figure 3.10 Patrick Bernatchez, *Chrysalide Empereur*, 2008



Figure 3.11 Patrick Bernatchez, *Chrysalide Empereur*, 2008



Figure 3.12 Patrick Bernatchez, *BW*, 2009-2011

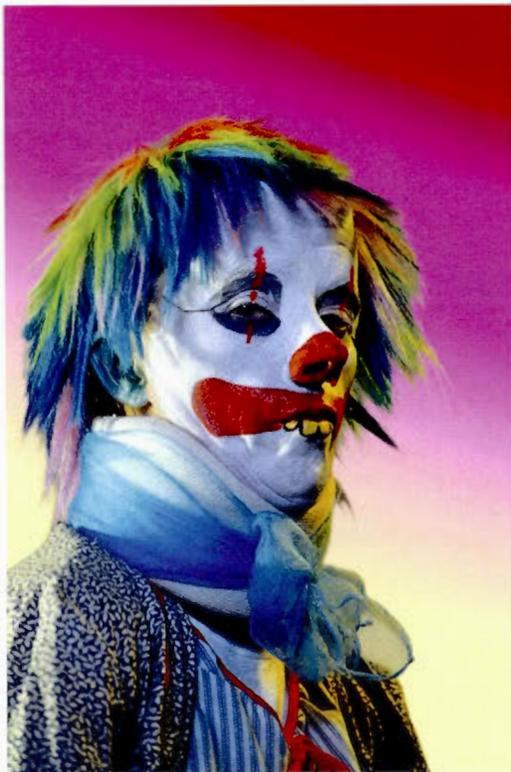


Figure 3.13 Cindy Sherman, *Untitled, #411*, 2003



Figure 3.14 Paul McCarthy, *Painter*, 1995



Figure 3.15 Philippe de Champaigne, *Vanité ou Allégorie de la vie humaine*, 1646

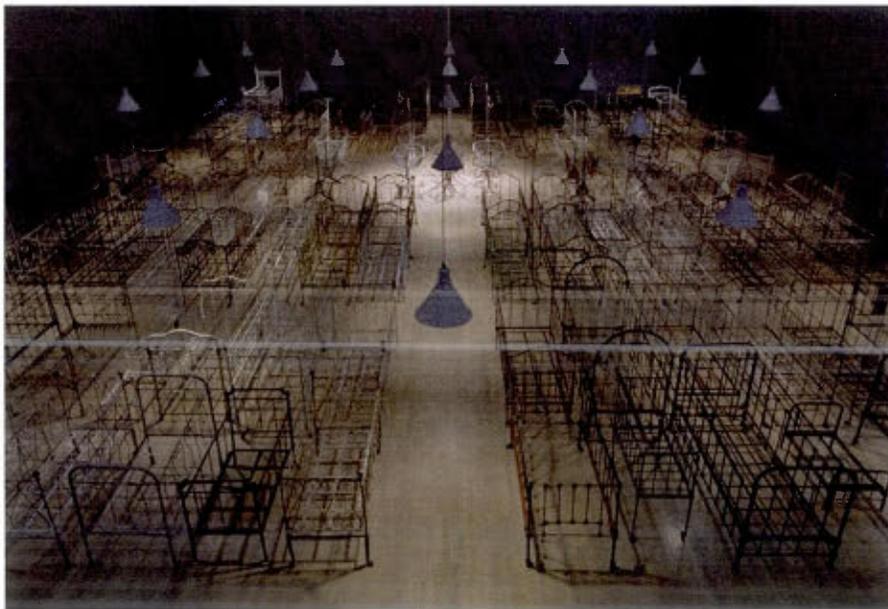


Figure 3.16 Spring Hurlbut, *Le Jardin du sommeil*, 1998



Figure 3.17 Spring Hurlbut, *Le Jardin du sommeil*, 1998

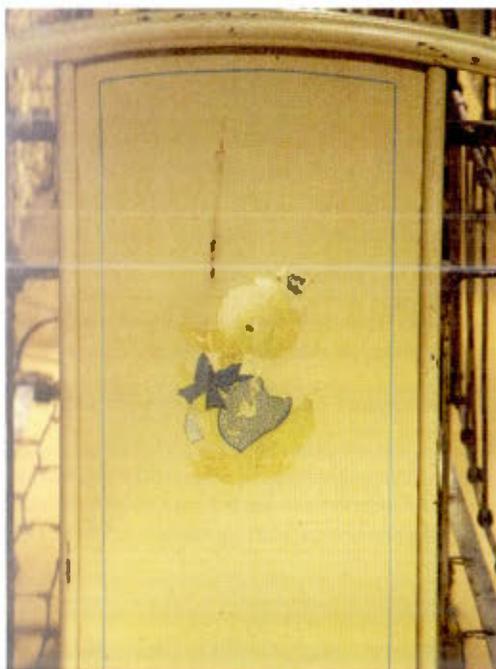


Figure 3.18 Spring Hurlbut, *Le Jardin du sommeil* (détail), 1998

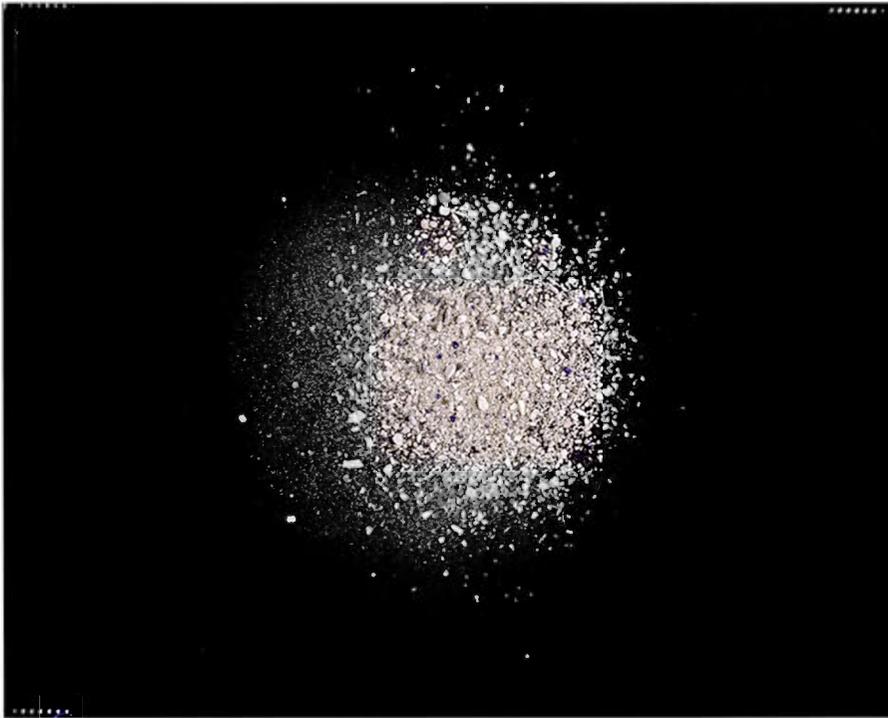


Figure 3.19 Spring Hurlbut, *Mary #1*, 2006

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Livres et monographies

- Agamben, Giorgio. 2002 (4^e éd.). *Enfance et histoire. Sur la destruction de l'expérience*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 244 p.
- Ariès, Philippe. 1975. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*. Paris : Éditions du Seuil, 222 p.
- Baudrillard, Jean. 1970. *La société de consommation*. Paris : Éditions Denoël, 318 p.
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 235 p.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. France : Éditions du Seuil, 247 p.
- Baudelaire, Charles. 2006 (éd. de Jacques Dupont). *Les Fleurs du mal*. Paris : Flammarion, 371 p.
- Beaujour, Michel. 1980. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Éditions du Seuil, 375 p.
- Benjamin, Walter. 1985. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. de l'allemand par Sibylle Muller. Paris : Flammarion, 264 p.
- Borges, Jorge Luis. 2005. *L'or des tigres (Poèmes 1965-1972)*. Paris : Gallimard, 288 p.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel, 123 p.
- Buci-Glucksmann, Christine. 2003. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée, 84 p.
- Charbonneaux, Anne-Marie (sous la dir. de). 2005. *Les vanités dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, 231 p.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofictions et autres mythomanies littéraires*. Paris : Éditions Tristram, 250 p.
- Conte, Richard et Marion Laval-Jeantet (sous la dir. de). 2008. *Du sacré dans l'art actuel?* Paris : Éditions Klincksieck, 204 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les Éditions de Minuit, 645 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image*. Paris : Les Éditions de Minuit, 352 p.

- Didi-Huberman, Georges. 2007. *L'image ouverte*. Paris : Gallimard, 404 p.
- Sigmund Freud. 1985 [1919]. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Folio essais, 342 p.
- Gauchet, Marcel. 1985. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris : Gallimard, 336 p.
- Gervais, Bertrand. 2009. *L'imaginaire de la fin. Temps, mots & signes*. Montréal : Le Quartanier, Logiques de l'imaginaire tome III, 240 p.
- Grenier, Catherine. *L'art contemporain est-il chrétien?* Paris : J. Chambon, 130 p.
- Jauss, Hans R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski. Paris : Gallimard, 305 p.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris : Éditions Gallimard, 445 p.
- Kandinsky, Wassily. 1989. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. Paris : éd. Denoël, 214 p.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil, 247 p.
- Lambotte, Marie-Claude. 1984. *Esthétique de la mélancolie*. Paris : Aubier, 206 p.
- Lanini, Karine. 2006. *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*. Paris : Éditions Champion, 695 p.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir*. Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « critique », 107 p.
- Mérot, Alain. 2003. *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 543 p.
- Mignot, Claude et Daniel Rabreau. 2007. *Les temps modernes, XV^e – XVIII^e siècles*. Paris : Éditions Flammarion, 575 p.
- Millner Kahr, Madlyn. 1998. *La Peinture hollandaise du siècle d'or*. Paris : Livre de poche, 447 p.
- Moser, Walter et Nicolas Goyer (sous la dir. de). 2001. *Résurgences baroques*. Bruxelles : La Lettre volée, 277 p.
- Néraudau, Jean-Pierre. 1985. *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris : Quadrige, PUF.

- Ovide. 1966. *Les métamorphoses*. Paris : GF-Flammarion, 504 p.
- Paquin, Louis-Claude. 2006. *Comprendre les médias interactifs*.
Montréal : Isabelle Quentin éditeur, 538 p.
- Pascal. 2004. *Pensées* (éd. de Michel Le Guern). Paris : Éditions Gallimard, 758 p.
- Quin, Élisabeth. 2008. *Le livre des vanités*. Paris : Éditions du Regard. 359 p.
- Ripa, Cesare. 1989. *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*. Trad. du français par Jean Baudoin (1590?-1650).
Préface de J. P. Guillerm. Paris : Aux amateurs de livres, 196 p.
- Rush, Michael. 2007. *L'art vidéo*. Paris : Thames & Hudson, 256 p.
- Rush, Michael. 2005. *Les nouveaux médias dans l'art*. Trad. de l'anglais par Christian-Martin Diebold. Paris : Thames & Hudson, 248 p.
- Schnapper, Antoine. 1988. *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle. I. Histoire et histoire naturelle*. Paris : Flammarion, 415 p.
- Schneider, Norbert. 1990. *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*. Allemagne : Benedikt Taschen, 215 p.
- Schütze, Bernard. 2009. *An Allegorical Diagnostic of an Imminent Cataclysm*.
Texte non publié, 6 p.
- Westermann, Mariët. 1996. *Le siècle d'or en Hollande*. Paris : Flammarion, 191 p.
- Wiener, Norbert. 1954. *Cybernétique et société*. Paris : UGE 10/18, 512 p.

Catalogues d'expositions

- Anatomie des vanités = Anatomie der ijdelheden*. 2008.
Catalogue de l'exposition au Musée de la Maison d'Érasme (12 avril au 13 juillet 2008).
Bruxelles : ed. Alexandre Vanautgaerden, coll. Cabinet d'Érasme, 6, 96 p.
- Artaud, Évelyne (sous la dir. de). 2002. *Vanités contemporaines*.
Catalogue de l'exposition au Musée de Soissons (1^{er} mars au 12 mai 2002).
France : Cercle d'art, coll. Diagonales, 110 p.
- Bélisle, Josée (commissaire). 2009. *Spring Hurlbut. Le Jardin du sommeil*.
Catalogue de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal
(22 mai au 7 septembre 2009). Montréal : MACM, 24 p.

- Boucher, Mélanie (commissaire invitée). 2008. *Intrus/Intruders*.
Catalogue de l'exposition au Musée national des beaux-arts du Québec
(24 avril au 12 octobre 2008). Québec : MNBAQ, 204 p.
- Boucher, Mélanie, Michel Marie et Bernard Schütze. 2012. *Patrick Bernatchez. Lost in Time*.
Catalogue de l'exposition à la Galerie de l'UQAM (21 octobre au 3 décembre 2011).
Montréal : Galerie de l'UQAM, 148 p.
- Déry, Louise. 2008. *Metamorphosis*. Catalogue de l'exposition au l'Akbank Sanat Art Center
(7 novembre au 20 décembre 2008). Turquie : Akbank Sanat, 101 p.
- Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. 1996. *L'informe, mode d'emploi*.
Catalogue d'exposition (22 mai au 23 août 1996).
Paris : Publication du Centre G. Pompidou, 251 p.
- Grenier, Catherine (dir.). 2005. *Big Bang. Destruction et création dans l'art du XX^e siècle*.
Catalogue de l'exposition au Centre Pompidou (15 juin 2005 au 27 février 2006).
Paris : Centre Pompidou, 181 p.
- Hakim, Mona. 1998. *Vanités. Regards sur la nature morte contemporaine*.
Catalogue de l'exposition à la Galerie de l'UQAM (16 janvier au 1^{er} mars 1997).
Montréal : Galerie de l'UQAM, 30 p.
- Ninacs, Anne-Marie. 2010. *Chimère/Shimmer*.
Catalogue de l'exposition au Musée national des beaux-arts du Québec
(11 novembre 2010 au 3 avril 2011). Québec : MNBAQ, 95 p.
- Ninacs, Anne-Marie. 2011. *Lucidité. Vues de l'intérieur*.
Catalogue de l'exposition du Mois de la Photo (8 septembre au 9 octobre 2011).
Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal, 345 p.
- Nitti, Patrizia (sous la dir. de). 2010. *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst*.
Catalogue de l'exposition au Musée Maillol (2 février au 28 juin 2010).
Paris : Skira Flammarion, 299 p.
- Tapié, Alain (sous la dir. de), Jean-Marie Dautel et Philippe Rouillard. 1990. *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*.
Catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts à Caen (27 juillet au 15 octobre 1990)
et au Musée du Petit Palais à Paris (15 novembre 1990 au 20 janvier 1991).
Paris : Éditions Albin Michel/RMN/Paris Musées, 351 p.
- Tapié, Alain. 2010. *Vanité. Mort, que me veux-tu?*
Catalogue de l'exposition organisée par la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent
(23 juin au 19 septembre 2010). Paris : Éditions de La Martinière, 128 p.

Reinke, Steve (sous la dir. de). 2010. *Nelson Henricks. Time will have passed. Le temps aura passé*. Catalogue de l'exposition à la Galerie Leonard & Bina Ellen (1^{er} septembre au 16 octobre 2010). Montréal : Concordia University, 133 p.

Schneider, Sabine. 2010. *Spring Hurlbut. Le Jardin du sommeil*. Guide d'interprétation pour l'exposition à The Prairie Art Gallery (4 juin au 22 août 2010). Grande Prairie : The Prairie Art Gallery, 4 p.

Articles de revues

Bainard, Cowan. « Walter Benjamin's Theory of Allegory ». *New German Critique*. En ligne. n° 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), pp. 109-122. In *JSTOR*.
< <http://www.jstor.org/stable/487866> >. Consulté le 20 février 2011.

Baron, Christine. « Réflexivité et définition du fait littéraire ». *Fabula, la recherche en littérature*. En ligne.
< http://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bflexivit%26acute%3B_et_d%26acute%3Bfinition_du_fait_litt%26acute%3Braire >. Consulté le 1^{er} décembre 2010.

Bellour, Raymond. « Autoportraits ». *Communications*. En ligne. n° 48, 1988, pp. 327-387.
< http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1731 >. Consulté le 1^{er} octobre 2010.

Chatonsky, Gregory. « Esthétique du flux ». *Rue Descartes*. En ligne. Vol. 55, janvier 2007, pp. 86-99.
< http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=RDES&ID_NUMPUBLIE=RDES_055&ID_ARTICLE=RDES_055_0086 >. Consulté le 10 novembre 2010.

Clarke, Bill. « Spring Hurlbut. Deathfall Dialogues ». *Canadian art*. En ligne.
< <http://www.canadianart.ca/online/features/2010/04/15/spring-hurlbut/> >. Consulté le 15 avril 2010.

Desjardins, Lucie. 2001. « Le « vain fantôme » de soi-même ou le portrait à l'épreuve de la morale ». *Tangence*, n° 66, p. 85.

De Larochellière, Éric. 2008. « Le projet Chrysalides. Désordre et mutations au Fashion Plaza, Entretien avec Patrick Bernatchez ». *OVNI – Littérature, art, critique*, mai-juillet, n° 01, p. 4-13, p. 64-65.

Foucault, Michel. « Dits et écrits 1984 ». *Architecture, Mouvement, Continuité*. Conférence *Des espaces autres* au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. En ligne. n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.
< <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html> >. Consulté le 14 février 2011.

- Gauchet, Marcel. 2007. « L'art, substitut du sacré ». *Cité Musiques. La revue de la Cité de la Musique*. En ligne. n° 55, sept. – oct. 2007. En ligne.
< <http://gauchet.blogspot.ca/2007/10/lart-substitut-du-sacr.html> >. Consulté le 1^{er} novembre 2012.
- Guérin, Michel. « Qu'est-ce qu'un mythe? ». *La pensée de midi*. En ligne. Vol. 22, Mars 2007, pp. 93-102.
< http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=LPM&ID_NUMPUBLIE=LPM_022&ID_ARTICLE=LPM_022_0093 >. Consulté le 1^{er} octobre.
- Guilet, Anaïs, et Bertrand Gervais. « Go with the flow. Introduction au concept de flux. Une approche sémantique et philosophique. ». *NT2, nouvelles technologies, nouvelles textualités, le laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques*. En ligne. Août 2009. < http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/le_flux >. Consulté le 15 novembre 2010.
- Petitjean, Johann. 2003-2004. « Le « tournant linguistique » en histoire. Panorama d'une controverse ». *Université Aix-Marseille 1*, 15 p.
- Tougas, Colette. « Nelson Henricks, Le plan de la ville ». *Archives Ciel Variable*. En ligne. n° 80, Aut. 2008 — Hiver 2009, < <http://www.cielvariable.ca> >. Consulté le 29 septembre 2010.
- Van Hoof, Marine. 2004. « Ex-dieux, nouveaux pitres ». *Vie des arts*, Vol. 49, n° 195, été 2004, p. 75-79.

Sites Web

- Bernatchez, Patrick. s. d. *Patrick Bernatchez*. En ligne.
< <http://www.patrickbernatchez.com/> >. Consulté le 11 décembre 2012.
- Henricks, Nelson. s. d. *Nelson Henricks*. En ligne.
< <http://www.nelsonhenricks.com/> >. Consulté le 1^{er} octobre 2010.
- « Spring Hurlbut ». 2012. In *Georgia Scherman Projects*. En ligne.
< <http://www.georgiascherman.com/artists%20represented/Hurlbut/HurlbutArtistpage.htm> >. Consulté le 2 décembre 2012.
- « The Clock de Christian Marclay, prend l'affiche au Musée des beaux-arts du Canada ». 8 février 2012. In *Musée des beaux-arts du Canada*. En ligne.
< <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/1280.php> >. Consulté le 15 novembre 2012.
- Vida, Sandra. « Map of the City ». In *Nelson Henricks*. En ligne.
< <http://nelsonhenricks.com> >. Consulté le 1^{er} janvier 2012.

Wawzonek, Donna. « Map of the City ». In *Nelson Henricks*. En ligne.
 < <http://nelsonhenricks.com> >. Consulté le 1^{er} janvier 2012.

Documents audiovisuels :

Tate and Science Ltd. 2012 (11 avril). « Damien Hirst, For the Love of God ». In *TateShots*.
 En ligne. < <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tateshots-damien-hirst-love-god> > Consulté le 30 décembre 2012.

« Interview with artist Spring Hurlbut ». 2009 (21 août). In *MACMvideos*. En ligne.
 < <http://www.youtube.com/watch?v=FTEzliB-7do> >. Consulté le 26 février 2012.

« Spring Hurlbut : Entrevue avec la commissaire Josée Bélisle ». 2009 (27 août). In
MACMvideos. En ligne. < <http://www.youtube.com/watch?v=OwT1nTtTAJc> >. Consulté
 le 26 février 2012.

Méthodologie

Carani, Marie. 1991. « Histoire de l'art et sémiotique visuelle », *Cahiers de recherche
 sociologique*, n° 16, p. 141-145.

Chevrel, Yves. 2009. *La littérature comparée*. Paris : PUF, Coll. Que sais-je?, 127 p.

Ghorra-Gobin, Cynthia. « La démarche comparative en sciences sociales ». In *Gestion des
 Transformations Sociales – MOST*, Document de discussion, n° 40. En ligne.
 < <http://www.unesco.org/most/ghorra.htm#introduction> >. Consulté le 10 mars 2011.

Dictionnaire

Souriau, Étienne et Anne Souriau. 2004. *Vocabulaire d'esthétique*.
 Paris : Presses universitaires de France, 1415 p.