

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CITATION DANS L'IMAGERIE CONTEMPORAINE : LE CAS DU
TRANSFERT DE MÉDIUM.

THÈSE
PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
LYNN BANNON

JUIN 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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

Mes profonds remerciements à Madame Nycole Paquin, directrice de recherche attentionnée, généreuse et d'une rigueur académique exemplaire, qui m'a guidée, lue, corrigée sans relâche.

Sur une note plus personnelle, je remercie mon conjoint, Martin Celestino, pour son soutien, sa patience et ses encouragements, ainsi que tous mes proches pour leur support continu.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	ix
Résumé.....	xxii
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE.....	8
Chapitre I	
LES ÉTATS DE FAITS.....	9
1.1 <u>La citation en arts visuels : la fortune critique</u>	9
1.2 <u>Le corpus et les nouveaux paradigmes</u>	29
Chapitre II	
LES ASSISES THÉORIQUES.....	33
2.1 <u>L'engagement sémiotique</u>	33
2.1.1 Le lieu de la production du sens.....	33
2.1.2 L'ancrage socioculturel.....	36
2.2 <u>La citation « paradoxale »</u>	39
2.2.1 L'art et le concept d'imitation.....	39
2.2.2 Le concept de la <i>doxa</i>	44
2.3 <u>Le remaniement citationnel</u>	48
2.3.1 La parodie et l'ironie.....	48
2.3.2 La mémoire et le jugement esthétique.....	56

SECONDE PARTIE.....	125
Chapitre IV	
LES MÉDIUMS COURANTS EN ARTS.....	126
4.1 <u>Peinture et gravure</u>	126
4.1.1 <i>Functional Family Triptych (Dad's version)</i> de Louise Stanley.....	126
4.1.1.1 Présentation de l'artiste citateur.....	128
4.1.1.2 Plan de l'expression.....	128
4.1.1.3 Plan du contenu.....	129
4.1.2 <i>Peinture</i> d'Anne Thibault.....	132
4.1.2.1 Présentation de l'artiste citateur.....	134
4.1.2.2 Plan de l'expression.....	134
4.1.2.3 Plan du contenu.....	136
4.1.3 <i>Bosom Friends</i> de Paul Wunderlich.....	138
4.1.3.1 Présentation de l'artiste citateur.....	140
4.1.3.2 Plan de l'expression.....	140
4.1.3.3 Plan du contenu.....	142
4.1.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement.....	144
de médium	
4.2 <u>Sculpture et installation</u>	145
4.2.1 <i>Mr and Mrs Andrews without their Heads</i> de Yinka Shonibare.....	145
4.2.1.1 Présentation de l'artiste citateur.....	147
4.2.1.2 Plan de l'expression.....	147
4.2.1.3 Plan du contenu.....	149
4.2.2 <i>Les Glaneuses de Millet</i> de Sylvie Fraser.....	151
4.2.2.1 Présentation de l'artiste citateur.....	153
4.2.2.2 Plan de l'expression.....	153
4.2.2.3 Plan du contenu.....	155
4.2.3 <i>Wedding Feast</i> de Nomi Kaplan.....	157
4.2.3.1 Présentation de l'artiste citateur.....	159
4.2.3.2 Plan de l'expression.....	159
4.2.3.3 Plan du contenu.....	161
4.2.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement..	163

de médium

4.3 <u>Photographie et cinématographie</u>	164
4.3.1 <i>Untitled # 205</i> de Cindy Sherman.....	164
4.3.1.1 Présentation de l'artiste citateur.....	166
4.3.1.2 Plan de l'expression.....	166
4.3.1.3 Plan du contenu.....	168
4.3.2 <i>Le voyageur au-dessus de la mer de cendre</i> de Vik Muniz.....	170
4.3.2.1 Présentation de l'artiste citateur.....	172
4.3.2.2 Plan de l'expression.....	172
4.3.2.3 Plan du contenu.....	173
4.3.3 <i>The Girl with a Pearl Earring</i> de Peter Weber.....	176
4.3.3.1 Présentation de l'artiste citateur.....	178
4.3.3.2 Plan de l'expression.....	179
4.3.3.3 Plan du contenu.....	180
4.3.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement..	182
de médium	

Chapitre V

LES MÉDIUMS POPULAIRES.....	183
5.1 <u>Dessin satirique, bande dessinée et vidéographie télévisuelle</u>	183
5.1.1 <i>Rembrandt van Rijn</i> de David Levine.....	183
5.1.1.1 Présentation de l'artiste citateur.....	185
5.1.1.2 Plan de l'expression.....	185
5.1.1.3 Plan du contenu.....	186
5.1.2 <i>Lucky Luke « L'artiste peintre »</i> de Morris (Maurice de Bévère).....	189
5.1.2.1 Présentation de l'artiste citateur.....	191
5.1.2.2 Plan de l'expression.....	192
5.1.2.3 Plan du contenu.....	192
5.1.3 <i>D'après Salvador Dali</i> de Matt Groening.....	195
5.1.3.1 Présentation de l'artiste citateur.....	197
5.1.3.2 Plan de l'expression.....	198
5.1.3.3 Plan du contenu.....	199

5.1.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement..201 de médium	
5.2 <u>Illustration commerciale, caricature et publicité</u>	203
5.2.1 <i>Triple-Self Portrait</i> de Norman Rockwell.....	203
5.2.1.1 Présentation de l'artiste citateur.....	205
5.2.1.2 Plan de l'expression.....	205
5.2.1.3 Plan du contenu.....	206
5.2.2 <i>Le Régent</i> de Serge Chapleau.....	210
5.2.2.1 Présentation de l'artiste citateur.....	212
5.2.2.2 Plan de l'expression.....	212
5.2.2.3 Plan du contenu.....	213
5.2.3 <i>La Cène de Girbaud</i> de Marithé et François Girbaud et leur agence. 216 de publicité Air Paris	
5.2.3.1 Présentation des artistes citateurs.....	218
5.2.3.2 Plan de l'expression.....	218
5.2.3.3 Plan du contenu.....	220
5.2.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement. 222 de médium	
5.3 <u>Arts décoratifs et design de mode</u>	224
5.3.1 <i>Picasso's Chair</i> de Ramona Audley.....	224
5.3.1.1 Présentation de l'artiste citateur.....	226
5.3.1.2 Plan de l'expression.....	226
5.3.1.3 Plan du contenu.....	227
5.3.2 <i>Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe</i> de Richard Milette.....	229
5.3.2.1 Présentation de l'artiste citateur.....	232
5.3.2.2 Plan de l'expression.....	232
5.3.2.3 Plan du contenu.....	234
5.3.3 <i>D'après La Source de Ingres</i> de Jean-Charles de Castelbajac.....	235
5.3.3.1 Présentation de l'artiste citateur.....	237
5.3.3.2 Plan de l'expression.....	237
5.3.3.3 Plan du contenu.....	239
5.3.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement..240 de médium	

CONCLUSION.....	242
Annexe I Corpus et synthèses analytiques.....	255
Bibliographie des ouvrages consultés.....	276
Bibliographie des ouvrages consultés concernant le corpus.....	294

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
<p>1a) Louise Stanley <i>Functional Family Triptych</i> 1993 Gouache 104,1 X 66 cm Réf.: ROUCKES, Nicholas, <i>Humour in Art. A Celebration of Visual Wit</i>, Worcester (Mass.), Davis Publications Inc., 1997, p. 5.</p>	128
<p>1b) Diego Velasquez <i>Les Ménines</i> 1656 Huile sur toile 318 X 276 cm Musée du Prado, Madrid Réf. : FERRARI, Enrique Lafuente, <i>Velázquez</i>, Genève, Skira, 1988, p. 96.</p>	128
<p>1c) Diego Vélasquez <i>Portrait de Philippe IV</i> 1635 Huile sur toile 199,5 X 112 cm National Gallery, Londres Réf. : FERRARI, Enrique Lafuente, <i>Velázquez</i>, Genève, Skira, 1988, p. 62.</p>	129
<p>1d) Diego Vélasquez <i>Marie-Anne d'Autriche (et détail chandelier, Fig.-1g)</i> 1632 Huile sur toile 231 X 131 cm Musée du Prado, Madrid Réf. : BOTTINEAU, Yves, <i>Vélasquez</i>, Paris, Citadelles & Mazenod, 1998, p. 261.</p>	129

- 1e)** Diego Vélasquez 129
Portrait de l'infante Marie-Thérèse âgée de 14 ans
 Huile sur toile
 1652
 127 X 98,5 cm
 Kunsthistorisches, Vienne
 Réf. : FERRARI, Enrique Lafuente, *Velázquez*, Genève, Skira, 1988, p. 85.
- 1f)** Diego Vélasquez 129
Prince Baltasar Carlos en costume de chasse
 Huile sur toile
 191 X 103 cm
 Musée du Prado, Madrid
 Réf. : FERRARI, Enrique Lafuente, *Velázquez*, Genève, Skira, 1988, p. 65.
- 2a)** Anne Thibault 134
Peinture
 1987
 Acrylique sur toile
 Dimensions inconnues
 Galerie Dare-Dare, Montréal
 Réf. : Dossier d'artiste, « Anne Thibault », Musée d'art contemporain de Montréal.
- 2b)** Anonyme 134
Portrait de jeune fille dit de « Sapho »
 I^{er} siècle après J.-C.
 Fresque
 29 cm de diamètre
 Musée archéologique national, Naples
 Réf. : < www.naples-napoli.org/musee-archeologique.html >, consulté à l'automne 2009.
- 3a)** Paul Wunderlich 140
Bosom Friends I
 1965
 Lithographie
 65,5, X 50,5 cm
 Dieter Brusberg, Hanovre
 Réf. : RADDATZ, Fritz J., *Paul Wunderlich. Lithographies et peintures*, Paris, Denoël, 1972, p. 82.

- 3b)** École de Fontainebleau (attribué à François Clouet) 140
Portrait présumé de Gabrielle d'Estrée et sa sœur la duchesse de Villars
 Vers 1594
 Huile sur toile
 96 X 210 cm
 Musée du Louvre, Paris
 Réf. : < www.louvre.fr >, consulté à l'automne 2009.
- 4a)** Yinka Shonibare 51
Mr and Mrs Andrews without their Heads
 1998
 Installation
 Mannequins, costumes, chien, banc, fusil
 165 X 570 X 254 cm
 Galerie nationale du Canada, Ottawa
 Réf. : < <http://cybermuseum.gallery.ca> >, consulté à l'automne 2009.
- 4b)** Thomas Gainsborough 51
Mr and Mrs Andrews
 1748
 Huile sur toile
 69,8 X 119,4 cm
 National Gallery, Londres
 Réf. : ROSENTHAL, Micheal, *The Art of Thomas Gainsborough*,
 New York & London, Yale University Press, 1999, p. 18.
- 5a)** Sylvie Fraser 101
Les Glaneuses de Millet
 Série Culture, *œuvres récentes*
 Février 1998
 Installation hydroponique
 Dimensions inconnues
 Galerie Occurrence, Montréal
 Réf. : Reproductions photographiques fournies par l'artiste.
- 5b)** Jean-François Millet 101
Les Glaneuses
 1857
 Huile sur toile
 53,5 X 111 cm
 Musée d'Orsay, Paris
 Réf. : *Le grand dictionnaire de la peinture. Des origines
 à nos jours*, Pays-Bas, EDDL, 1992, p. 503.

- 5c) Photographie du dispositif hydroponique** 154
 Réf. : Photographie personnelle.
- 6a) Nomi Kaplan** 119
Wedding Feast
 1987
 Intervention *in situ*
 61 X 64 cm
 Brooklyn, New York
 Réf.: DIKEAKOS, Christos, *Brooklyn Illuminations*, Brooklyn, Brooklyn Museum of Art, 1988, n. p.
- 6b) Pieter Bruegel dit l'Ancien** 119
Le Repas de Noces
 1568
 Huile sur toile
 114 X 163 cm
 Kunsthistorisches, Vienne
 Réf. : MARIJNISSEN, Roger H., *Bruegel. Tout l'œuvre peint et dessiné*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 316.
- 7a) Cindy Sherman** 54
Untitled # 205
 1989
 Photographie couleur
 135,5 X 102 cm
 Metro Pictures, New York
 Réf.: DANTO, Arthur C., « Anciens maîtres et post-moderne: *History Portraits* de Cindy Sherman », *Cindy Sherman. History Portraits*, Munich/Paris, Schirmer/Mosel, 1990, p. 24.
- 7b) Raphaël d'Urbino** 54
La Fornarina
 1518-1519
 Huile sur toile
 85 X 60 cm
 Galerie nationale, Rome
 Réf. : ZERNER, Henri, *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Paris, Flammarion, 1969, p. PL. LXIII.

- 8a)** Vik Muniz 119
Promenade au-dessus de la Mer de Cendre
1999
Épreuve cibachrome
101,6 X 76,2 cm
The Horace W. Goldsmith Foundation
Réf.: DURAND, Régis, *Vik Muniz à Marion*, Paris,
Centre National de la photographie, catalogue de l'exposition
du 17 novembre 1999 au 10 janvier 2000.
- 8b)** Caspar Friedrich 119
Wanderer above the Sea and Fog
1818
Huile sur toile
94,8 X 74,8 cm
Kunsthalle, Hambourg
Réf. : BÖRSH-SUPAN, Helmut, *Caspar David Friedrich*,
Paris, Adam Biro, 1989, p. 119.
- 9a)** Peter Webber 119
Girl with a Pear Earring
2003
Photogramme filmique
Grande-Bretagne, 101 minutes
Réf.: Document personnel.
- 9b)** Jan Vermeer 119
La jeune femme à l'aiguière
1664-1665
Huile sur toile
45,7 X 40,6 cm
Réf. : HUYGHE, René, *Tout l'œuvre peint de Vermeer*,
Paris, Flammarion, 1968, p. PL. XXXIII.
- 9c)** Jan Vermeer 181
La leçon de musique
1662-1665
Huile sur toile
74,6 X 64,1 cm
Réf. : < www.artchive.com >, consulté à l'automne 2009.

- 9d)** Jan Vermeer 181
L'art de la peinture
 1666-1673
 Huile sur toile
 130 X 110 cm
 Réf. : < www.artchive.com >, consulté à l'automne 2009.
- 10a)** David Levine 123
Rembrandt van Rijn
 8 septembre 1966
 Dessin satirique
 5 X 5 cm
The New York Review of Books
 Réf.: < www.nybooks.com/gallery >, consulté à l'automne 2009.
- 10b)** Rembrandt van Rijn 123
Rembrandt dit « appuyé »
 1639
 Eau forte
 20,5 X 16,5 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam
 Réf.:
 GERSON, Horst et Henri VEYRIER, *Rembrandt et son œuvre*,
 Paris, Créalivres, 1968, p. 88.
- 10c)** Raphaël d'Urbino ANNEXE I
Portrait de Baltasar Castiglione
 1514-1515
 Huile sur toile
 82 X 67 cm
 Musée du Louvre, Paris
 Réf. : < www.louvre.fr >, consulté à l'automne 2009.
- 10d)** Titien ANNEXE I
Ludovico Aristo, dit l'Aristote
 1510
 Huile sur toile
 81,2 X 66,3 cm
 National Gallery, Londres
 Réf. : < www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-a-man-with-a-quilted-sleeve >,
 consulté à l'automne 2009.

- 10e)** Rembrandt van Rjin ANNEXE I
Autoportrait
 1640
 Huile sur toile
 102 X 80 cm
 National Gallery, Londres
 Réf. : GERSON, Horst et Henri VEYRIER, *Rembrandt et son œuvre*,
 Paris, Créalivres, 1968, p. 89.
- 10f)** Couverture du livre *Rembrandt and the Italien Renaissance* ANNEXE I
 de Kenneth Clark
 Réf. : < [http:// pics.librarything.com](http://pics.librarything.com) >, consulté à l'automne 2009.
- 11a)** Morris (Maurice de Bévère) 122
Lucky Luke, « L'artiste peintre »
 2001
 Bande dessinée
 12,5 X 12 cm
 Lucky Comics, p. 3.
 Réf. : MORRIS, *Lucky Luke, « L'artiste peintre »*, Belgique,
 Lucky Comics, 2001, p. 3.
- 11b)** Frederic Remington 122
Aidind a Comrade
 1890
 Huile sur toile
 87,2 X 122,2 cm
 Museum of Fine Arts, Houston
 Réf.: McCULLOUGH, David, Doreen BOLGER
 et John SEELEY, *Frederic Remington.*
The Masterworks, New York,
 Harry N. Abrams Publischers, 1988, p. 86.
- 12a)** Matt Groening 197
Treehouse of Horror IV
The Simpson
 28 octobre 1993
 Dessin d'animation
 Série télévisée américaine
 Réf.: Document personnel.

- 12b)** Salvador Dali 197
La persistance de la mémoire
 1931
 Huile sur toile
 24 X 33 cm
 Museum of Modern Art, New York
 Réf. : GAUTHIER, Alyse, *L'Abcdaire de Dali*, Paris, Flammarion, 2004, p. 90.
- 12c)** Salvador Dali 197
Le sommeil
 1967
 Huile sur toile
 51 X 78 cm
 Collection privée
 Réf. : < <http://loranji.wordpress.com> >, consulté à l'automne 2009.
- 13a)** Norman Rockwell 121
Triple Self-Portrait
 1960
 Illustration commerciale
 114,6 X 88,8 cm (version originale à l'huile)
 Collection The Norman Rockwell Museum à Stockbridge
 Norman Rockwell Art Collection, Thrust
 Réf.: FINCH, Christopher, *Norman Rockwell, 332 Magazines Covers*, New York, Artabas Publishers, 1990, p. 29.
- 13b-1)** Albrecht Dürer 121
Autoportrait
 1498
 Huile sur toile
 52 X 41 cm
 Réf. : ANZELEWSKY, Fedjà, *Dürer. Vie et œuvre*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1980, p. 92.

- 13b-2) Rembrandt van Rjin** 121
Portrait de l'artiste par lui-même
 1652
 Huile sur toile
 112 X 81,5 cm
 Réf. : LE BOT, Marc, *Rembrandt*, Paris, Flammarion,
 1990, p. 85.
- 13b-3) Pablo Picasso** 205
Tête de femme et autoportrait
 1929
 Huile sur toile
 Dimensions inconnues
 Réf. : PENROSE, Roland et John GOLDING (éd.),
Picasso in Retrospect, New York, Praeger Publishers, 1975, p. 159.
- 13b-4) Vincent Van Gogh** 205
Autoportrait
 1889
 Huile sur toile
 57 X 43,5 cm
 Réf. : < <http://van.gigh.ifrance.com> >, consulté à l'automne 2009.
- 14a) Serge Chapleau** 123
La Régent (Jacques Parizeau)
 2004
 Caricature couleur
 16,5 X 16,5 cm
 Réf. : *La Presse*, Samedi 13 avril 2004, p. A-12.
- 14b) Hyacinthe Rigaud** 123
Louis XIV
 1701
 Huile sur toile
 276 X 194 cm
 Musée du Louvre, Paris
 Réf. : Catalogue de l'exposition *Visages du
 Grand Siècle. Le portrait français sous le règne
 de Louis XIV, 1660-1715*, Paris, Somogy,
 exposition présentée à Nantes au Musée des Beaux-arts
 du 20 juin au 15 septembre et à Toulouse au
 Musée des Augustins du 8 octobre au 5 janvier 1998, p. 74.

- 15a)** Marithé Bachellerie et François Girbaud 89
 et leur agence publicitaire Air Paris
La « Cène de Girbaud »
 Février 2005
 Image publicitaire photographique
 40 X 11 m
 Réf. : < <http://girbaud.com/fr/pages/campagnes> >, consulté à l'automne 2009.
- 15a-1)** Marithé Bachellerie et François Girbaud 218
 et leur agence publicitaire Air Paris
La « Cène de Girbaud »
 Image publicitaire telle que présentée originalement
 aux abords de l'avenue Charles de Gaulle
 à Neuilly-sur-Seine
 Réf. : < <http://www.culture-buzz.fr> >, consulté à l'automne 2009.
- 15b)** Léonard de Vinci 89
La Dernière Cène
 1495-1497
 Fresque
 4,60 x 8,85 m
 Réfectoire de l'Église Sainte-Marie-des-Grâces, Milan
 Réf. : MÜNLBERGER, Richard,
What Makes a Leonardo a Leonardo ?, New York,
 The Metropolitan Museum of Art, 1994, p. 30.
- 16a)** Ramona Audley 119
Picasso's Chair
 1944
 Chaise (bois, vinyle, métal, acrylique)
 91,4 X 38,1 X 61 cm
 Collection de l'artiste
 Réf. : *Hand-painted pop American art in transition*,
 New York, Rizzoli, catalogue d'exposition, 1992, 256 p.
- 16b)** Pablo Picasso 119
Le rêve
 1932
 Huile sur toile
 129,5 X 79 cm
 Collection de Victor W. Ganz
 Réf. : LEYMARIE, Jean, *Picasso. Métamorphose et unité*,
 Genève, Skira, 1971, p. 77.

- 17a)** Richard Milette 232
Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe
 1988
 Faïence et plâtre
 41,5 X 42,5 X 40 cm
 Réf.: BOURASSA, Paul, *Foulem/Mathieu/Milette*.
L'espace de la céramique, Québec, Musée du Québec, 1997.
- 17b)** Anonyme 232
Œdipe et le Sphinx
 380-360 av. J.-C.
 Hydrie à figures rouges
 Terracota, H. 22,8 cm
 Freud Museum, Londres
 Réf.: LISSARRAGUE, François, *Vases Grecs*.
Les Athéniens et leur image, Paris, Hazan, 1999, p. 182.
- 17c)** Andy Warhol 232
Gold Marilyn Monroe
 1962
 Sérigraphie
 211,4 X 144,7 cm
 Museum of Modern Art, New York
 Réf.: McSHINE, Kynaston, *Andy Warhol. A Retrospective*,
 New York, The Museum of Modern Art, 1986, p. 211.
- 18a)** Jean-Charles de Castelbajac 120
D'après la Source de Ingres
 1992
 Manteau Haute couture
 Collection automne-hiver *Hommage à la beauté féminine*
 Réf. : VEZIN, Annette, « L'art et le luxe », *Beaux-Arts Magazine*,
 no 175, décembre 1998, p. 91.
- 18b)** Jean-Auguste-Dominique Ingres 120
La Source
 1856
 Huile sur toile
 164 X 82 cm
 Musée du Louvre, Paris
 Réf. : CAMESASCA, Ettore et Daniel TERNOIS,
Tout l'œuvre peint de Ingres, Paris, Flammarion, 1984, p. LII.

- 19a)** *The Foundation for a Better Life* et Curtis Publishing 249
Août 2007
Affiche urbaine
Time Square, New York
Réf.: Document personnel
- 19b)** Norman Rockwell 249
Triple Self-Portrait
1960
Illustration commerciale
114,6 X 88,8 cm (version originale à l'huile)
Collection The Norman Rockwell Museum à Stockbridge
Norman Rockwell Art Collection, Thrust
Réf.: FINCH, Christopher, *Norman Rockwell*,
332 Magazines Covers, New York, Artabas Publishers, 1990, p. 29.
- 20a)** Adad Hannad 251
Radeau de la Méduse (100 Mile House) 1
100,5 X 135,5 cm
Épreuve chromogène
2 et 3 mai 2009
Galerie Pierre-François Ouellette (novembre 2009)
Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.
- 20b)** Théodore Géricault 251
Le Radeau de la Méduse
1819
Huile sur toile
491 X 716 cm
Musée du Louvre, Paris
Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.
- 20c)** Adad Hannah ANNEXE I
Radeau de la Méduse (100 Mile House)3
2 et 3 mai 2009
Épreuve chromogène
113,5 X 100,5 cm
Galerie Pierre-François Ouellette (novembre 2009)
Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.

- 20d)** Adad Hannad ANNEXE I
Radeau de la Méduse (100 Mile House) 4
 2 et 3 mai 2009
 Épreuve chromogène
 100,5 X 135,5 cm
 Galerie Pierre-François Ouellette (novembre 2009)
 Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.
- 20e)** Adad Hannad ANNEXE I
Radeau de la Méduse (100 Mile House) 5
 2 et 3 mai 2009
 Épreuve chromogène
 113,5 X 100,5 cm
 Galerie Pierre-François Ouellette (novembre 2009)
 Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.
- 20f)** Adad Hannad 253
Radeau de la Méduse (100 Mile House) 1
 2 et 3 mai 2009
 Image vidéo HD
 7 min 45 s
 Galerie Pierre-François Ouellette (novembre 2009)
 Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.
- 20g)** Adad Hannad 253
Radeau de la Méduse (100 Mile House) 1
 2 et 3 mai 2009
 Image vidéo HD
 5 min 45 s
 Galerie Pierre-François Ouellette (novembre 2009)
 Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.
- 20h)** *Vue de l'exposition* 252
 Novembre 2009
 Galerie Pierre-François Ouellette
 Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.
- 20i)** *Vue de l'exposition* ANNEXE I
 Novembre 2009
 Galerie Pierre-François Ouellette
 Réf. : < www.pfoac.com >, consulté à l'automne 2009.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur la citation dans l'imagerie contemporaine, plus exactement sur le transfert complet ou partiel d'images dans un lieu d'accueil de médium différent. L'objectif est de démontrer comment, en choisissant un médium autre que celui de l'image citée, l'artiste citant se présente et se représente comme « relanceur » des arts. L'hypothèse est la suivante : pour le citateur, l'acte citationnel repose sur deux objectifs qui se confrontent : celui de s'identifier à l'autre cité et de reconnaître la valeur exemplaire du modèle; celui de s'approprier l'image source et de la recomposer par le biais d'une pratique personnelle dans un contexte qui favorise les mélanges et les déplacements de tous ordres à distance des hiérarchies conventionnelles.

L'étude s'appuie sur le concept d'« *icono-logique* » développé par le sémioticien Pierre Fresnault-Deruelle qui stipule que toute image fonctionne par rapport à d'autres images virtuelles. Cette notion est à la base de l'élaboration du schéma de la mobilité citationnelle qui guide les analyses de cas. La méthode spécifiquement axée sur les conséquences du changement de médium cherche à faire ressortir les écarts spatiotemporels et structurels entre les œuvres citantes et les œuvres citées, distanciations qui instaurent un système de déplacements liés à des facteurs d'expression (médium, style) et de contenu (genre et motifs).

La thèse est divisée en deux parties : la première présente les états de faits, le type de corpus, les assises théoriques majeures et la méthodologie. La seconde regroupe les analyses de cas. Le Chapitre 1 aborde d'un point de vue critique les différentes théories sémiotiques portant sur la citation et élabore une réflexion sur les nouveaux paradigmes en regard de la pratique artistique aux XX^e et XXI^e siècles. Le Chapitre 2 porte sur les circonstances de prégnance des œuvres citantes en lien avec le concept de la *doxa*. Le postulat est le suivant : en citant le modèle dans un médium différent, le citateur bouscule les structures et les habitudes culturelles et, en cela, les images sont non seulement paradoxales, elles sont parodiques et ironiques. Cependant, considérant que l'acte citationnel est essentiellement imitatif, il est étroitement lié à la théorie de la *mimêsis*. Ainsi, en tant que re-production, la citation participe de la mouvance « *icono-logique* », en ce qu'elle sollicite l'activation de la mémoire du récepteur et fait appel à sa connaissance d'une vaste imagerie. Le Chapitre 3 réfléchit sur les constituants du schéma de la mobilité quant aux écarts spatiotemporels (mobilité horizontale) et aux écarts structurels (mobilité verticale) qui mettent en relief la manière dont les images citantes interrogent plus qu'elles ne renient les répartitions traditionnelles des genres et des thèmes et créent des lieux inédits de représentation.

Les Chapitres 4 et 5 regroupent les analyses de cas rassemblées sous les rubriques *Médiums courants en art* et *Médiums populaires*. Afin de faire ressortir la complexité du remodelage, chaque couplage d'une ou de plusieurs œuvres citées et d'une image citante est systématiquement abordé sur le plan de l'expression et sur le plan du contenu. À la fin de chacune des analyses sont relevées les principales stratégies citationnelles reliées au transfert de médium. En conclusion et pour ouvrir la réflexion sur d'autres possibilités de transferts, deux cas très récents seront appelés à témoins.

Mots clés : citation, médium, transfert, déplacement, appropriation.

INTRODUCTION

Sujet, problématique et hypothèse de recherche

Cette thèse porte sur la citation dans l'imagerie contemporaine, plus spécifiquement sur le transfert complet ou partiel d'images dans un lieu d'accueil de médium différent. L'étude s'appuie principalement sur le concept d'« *icono-logique* » développé par le sémioticien Pierre Fresnault-Deruelle. Bien que son modèle ait été construit sur les arts visuels en général, le postulat de base est ici retenu comme assise théorique majeure : « Toute représentation donnée fonctionne inévitablement par rapport à d'autres représentations virtuelles, dans la lignée desquelles l'image en question instaure, de fait, l'espace d'un système »¹.

Sous divers angles, plusieurs historiens, critiques d'art et sémioticiens ont abordé la citation proprement dite, notamment René Payant, Sabine Ferero-Mendoza en arts visuels et Antoine Compagnon dans le domaine des lettres, dont les suggestions théoriques et méthodologiques demeurent fort éclairantes et servent ici d'appui à la réflexion. Cependant, personne ne semble avoir centré son étude sur la notion de reprise d'une image complète ou d'un motif dans un médium différent, et le propos me semblait riche de possibilités. D'où l'objectif de la recherche qui est précisément de démontrer comment, en choisissant un médium autre que celui de l'image source, le citateur se représente lui-même comme « relanceur » des arts, grâce à des déplacements inédits, non seulement de mode d'expression mais de composition et de contenu, cela considérant, à la suite des hypothèses de Pierre Fresnault-Deruelle, que la « structure » interne de l'image reprise dans son entièreté ou dans une de ses parties s'en trouve remodelée.

¹ Pierre Fresnault-Deruelle, « Supplanter la parole », *L'Éloquence des images*, Paris, PUF, 1993, p. 15.

L'hypothèse est la suivante : pour le citateur, l'acte citationnel repose sur deux objectifs qui se confrontent : celui de s'identifier à l'autre cité et de reconnaître la pertinence initiale du médium utilisé et du sujet traité; celui de s'approprier l'image et de la recomposer par le biais d'une pratique personnelle qui l'historicise d'une manière forcément parodique à l'égard des conventions de présentation et de représentation ayant prévalu au cours de l'histoire. En ce sens, ce type de citation instaure un métalangage ambivalent, à la fois respectueux de l'autre cité et irrévérencieux, du moins distancié et critique, du cloisonnement traditionnel des médiums d'expression. Le paradoxe fait en sorte que ces images de citation dynamisent et revitalisent la pratique des arts et sollicitent un regard renouvelé sur « l'histoire de l'art » qui ne peut plus faire abstraction de l'instabilité des grands thèmes de représentation, dont le déplacement dans d'autres véhicules de présentation déconstruit les assises antérieures et instaure de nouvelles balises.

Sélection du corps et construction du modèle d'analyse

Dès les premières étapes de la recherche, j'ai constaté la prolifération des citations sous diverses formes d'expression, certaines appartenant par consensus au « domaine des arts », d'autres pouvant être classées dans celui des « arts populaires ». Puisque le but de ma démarche n'était pas d'établir une typologie des œuvres citationnelles, mais de choisir des cas percutants dans les deux types et de les mettre en relation avec leurs sources, il s'avérait important de procéder à un choix judicieux des exemples sans répéter les combinaisons et d'emprunter une méthode spécifique axée sur le transfert de médium et apte à faire ressortir les écarts spatiotemporels et structurels entre les œuvres citantes et les œuvres citées et ce, en tenant compte de la variabilité des styles, des genres et de l'iconographie des motifs, afin de mieux pointer les stratégies de déplacement.

Ces considérations ont servi de fondement à l'élaboration du schéma de la mobilité citationnelle où les médiums d'« accueil » sont partagés en six groupes : a) la peinture et la gravure; b) la sculpture et l'installation; c) la photographie et la cinématographie; d) le dessin satirique, la bande dessinée et la vidéographie télévisuelle; e) l'illustration commerciale, la caricature et la publicité; f) les arts décoratifs et le design de mode. Parce qu'il me semblait essentiel de conserver la même logique pour chacun des regroupements, l'étude par comparaison binaire promettait d'être efficace, étant donné que toutes les images citées ont subi un report de médium.

La structure de la thèse

La thèse est partagée en deux parties : une *première partie* où sont présentés la fortune critique, les nouveaux paradigmes, les assises théoriques majeures, l'histoire de la hiérarchie des facteurs de la mobilité citationnelle et le modèle méthodologique; une *seconde partie* qui regroupe les analyses de cas. En première partie, le texte rend compte d'une réflexion menée à partir des états de faits, c'est-à-dire des différentes théories développées sur le sujet de la citation (Chapitre I); il précise l'engagement sémiotique de la thèse, réfléchit spécifiquement sur la notion d'« *icono-logique* » (Chapitre II) et propose par le détail la méthode d'analyse des œuvres construite à même le corpus (Chapitre III). La seconde partie (Chapitre IV et V) est constituée des analyses de cas qui visent à argumenter la pertinence de l'étude. Trois annexes accompagnent ce texte : le corpus et les synthèses analytiques, les résumés biographiques des artistes du corpus, ainsi qu'un lexique des termes utilisés dans le texte et qui sont en rapport étroit avec la citation; ces annexes sont suivies de la bibliographie des ouvrages consultés et de la bibliographie des ouvrages consultés concernant le corpus.

Le **Chapitre I** aborde d'un point de vue critique les *différentes théories* sémiotiques portant sur la citation (1.1), élabore une réflexion sur les *nouveaux paradigmes* à la lueur de la pratique citationnelle aux XX^e et XXI^e siècles (1.2). Il était nécessaire de bien cerner les particularités, le mode de fonctionnement et les objectifs de l'acte de citation et de repenser sa définition en fonction de la diversité et de l'accroissement des images de citation depuis les dernières décennies, surtout dans l'optique du passage d'un médium à un autre.

En tenant compte des contextes de production et de réception des œuvres citées et citantes, une *approche pragmatique* s'impose. Le **Chapitre II** porte d'ailleurs précisément sur les enjeux du remaniement citationnel et les circonstances de la prégnance de ces images (2.1.1). L'hypothèse avancée est que la citation n'est pas un « postulat », dans le sens d'un énoncé stable et assuré, mais un « possible », une signifiante potentielle dont les conditions de reconnaissance et l'interprétation sont ancrées dans leur contexte culturel d'émergence. C'est dans cet ordre d'idées qu'est ici abordé le concept de la *doxa* (2.1.2), relatif à la transmission, à la transformation des connaissances artistiques et à leur appréciation fondée sur des croyances et des attentes qui concerne les habitudes culturelles de réception et de classification des images (2.1.3).

Si tout artiste citateur revisite les structures culturelles qui ont donné naissance à l'œuvre citée et qu'il se situe par le fait même plus ou moins à l'écart de l'auteur même de cette œuvre, dans le cas d'un changement de médium, *l'intersubjectivité* excède largement la simple association à l'autre cité; elle est nécessairement « paradoxale » (2.2.1). Or, elle a ceci de particulier que les appropriations s'avèrent explicitement *parodiques* et *ironiques* (2.2.2), ces valeurs ne pouvant toutefois émerger de l'œuvre citante qu'à la condition d'être décodées comme telles par le regardant apte à reconnaître la portée des détournements dans un contexte culturel qui est le sien, même s'il ignore toutes les règles et leur aboutissants

dans le strict domaine des arts visuels. De plus, même dans le cas d'un changement de médium, la citation est avant tout une action d'imitation étroitement reliée à la théorie de la *mimêsis* qui a une longue histoire (2.2.3). Bien que les œuvres du corpus ne soient pas des imitations fidèles de leur sources, dans certains cas les motifs ont été récupérés comme tels sans modification structurelle. Mais à lui seul, le changement de médium reconstruit déjà le modèle cité.

Eu égard à ces concepts, la citation peut être abordée en tant que mouvance « *icono-logique* » (2.3) qui opère dans l'espace et dans le temps, aussi dans la structure même des œuvres, dans la mesure où les images ou les fragments d'images deviennent de nouvelles instances de création (facteurs de mobilité) résultant du changement dans le médium, le style, le genre qui, conséquemment, transforment, voire re-crée le motif cité (2.3.1). Cependant, et il faut y revenir, ces facteurs ne sont opératoires qu'à travers le regard posé sur les images citantes qui mobilisent tout un ensemble *d'images mentales* chez le regardant apte à décoder les transferts (2.3.2) et à retracer le parcours inverse de l'image citante à l'image citée grâce à sa *mémoire* visuelle. Sur ces opérations visuelles et mentales repose le *jugement* sur la pertinence et l'esthétique de l'image citante (2.3.3).

Le **Chapitre III** présente les constituants du schéma de la mobilité quant aux écarts entre les œuvres : écarts spatiotemporels (mobilité horizontale) et écarts structurels (mobilité verticale) (3.1). Le but est de mettre en lumière la façon dont les œuvres citationnelles s'attaquent à la hiérarchie conventionnelle entre le « majeur » et le « mineur » (3.1.1) en instaurant un système de déplacement qui englobe des facteurs formels : médium et style (3.2.1) et des facteurs de contenu : genre et motifs (3.2.2).

Dans la seconde partie, deux grands types de médiums d'accueil, soit les *Médiums courants en arts* et les *Médiums populaires*, ont été retenus comme partage du corpus. De prime abord, une telle dichotomie pourrait sembler contredire l'hypothèse de départ à l'effet que la pratique actuelle de la citation décloisonne les types. Si la polarisation reprend la différence traditionnelle établie entre les arts majeurs et les arts mineurs, ce n'est que pour mieux faire ressortir le décloisonnement des catégories à l'intérieur de chacune des analyses de cas. Le **Chapitre IV** regroupe les analyses sous les rubriques suivantes : peinture et gravure (4.1); sculpture et installation (4.2); photographie et cinématographie (4.3), tandis que le **Chapitre V** rassemble les analyses sous les rubriques subséquentes : dessin satirique, bande dessinée et vidéographie télévisuelle (5.1); illustration commerciale, caricature et publicité (5.2); arts décoratifs et design de mode (5.3).

Afin de bien mettre en relief la dialectique entre les images, il semblait pertinent de tenir compte de tout un éventail de variables vernaculaires, dont la taille et le format des cas comparés, leurs matière, leur texture, ainsi que leur angle de présentation qui dicte au regardant le meilleur point de vue à emprunter. Or, à travers le corpus, l'intensité de ces points d'ancrage varie d'un « couple » à un autre et elle est explicitement relevée en analyse en vertu de sa force de frappe. Sur un autre plan de la mobilité, la question du genre est capitale (tableau d'histoire, portrait, paysage, scène de genre et nature morte) et elle est également analysée selon l'importance de la dissolution des catégories conventionnelles dans l'image citante. Pour marquer les complexités du remodelage, chaque double cas est abordé sur le *plan de l'expression* et sur le *plan du contenu*. À la fin de l'analyse de chacun des groupes, une synthèse insiste sur les concepts saillants qui se dégagent des stratégies utilisées par les citateurs.

On aura peut-être noté l'absence du terme « support » tout au long de l'introduction. C'est que médium et support ne sont pas tout à fait synonymes, et leur distinction sera plus spécifiquement pointée en conclusion par la reprise d'un des cas préalablement analysé, mais cette fois abordé sous l'angle de son remplacement dans un lieu urbain et sur un support particulier à ce mode d'affichage. En tout dernier lieu sera examinée une œuvre citante récente pluridisciplinaire qui exprime une multiplicité de possibilités de transfert de médiums et témoigne d'une autoréflexion infinie et en continuel renouvellement.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

LES ÉTATS DE FAITS

1.1 La citation en arts visuels : la fortune critique

La pratique de la citation fut abondamment exploitée dans le monde des arts visuels occidentaux anciens et contemporains. Bien que toute citation soit une opération d'appropriation, toute appropriation n'est pas toujours citationnelle. Plusieurs œuvres font état, dans la forme et le contenu, d'emprunts, de remaniements iconiques ou stylistiques puisés chez un artiste ou un courant artistique. Le créatif dans l'activité citationnelle s'enracine d'ailleurs dans le dialogue que les images citantes entretiennent avec l'histoire de l'art et les artistes reconnus par la discipline. Ainsi, les œuvres du passé et les traditions artistiques anciennes ne sont plus considérées comme étant antagonistes au principe de création, elles sont plutôt un tremplin et servent de base argumentative aux créateurs. Ces croisements entre l'actuel et l'ancien dont font état les œuvres citantes, attestent d'un *pluralisme*, sur la base du temps chronologique perceptible à travers le déplacement contextuel et le médium propre à l'époque actuelle, et d'un *revitalisme*, par la relance et le recommencement, toutes deux marques de la postmodernité.

Malgré que de nombreux critiques et historiens de l'art contemporain s'entendent à l'effet que la pratique citationnelle atteint une ampleur et une intensité inédites au cours du XX^e siècle et qu'ils y voient un trait particulier des arts actuels, peu d'entre eux ont fait de l'activité citationnelle leur objet *spécifique* de réflexion, se limitant généralement à la présentation de faits généraux concernant les concepts d'imitation, d'autoréférentialité et de répétition.

Néanmoins, certains de ces écrits ont servi de pistes théoriques à la présente étude. Il s'avère donc incontournable de rappeler succinctement ces ouvrages et ces articles les plus représentatifs de la littérature concernant l'acte citationnel en arts visuels et cela, en tenant compte des différents points de vue des auteurs sur le sujet selon diverses approches théoriques. Le but de cet exercice n'est pas d'étudier en profondeur chacune des idées développées dans ces textes, mais d'en relever les concepts clés d'un point de vue critique.

En premier lieu, le modèle théorique sémiotique de Louis Marin mérite une attention particulière. Nonobstant le fait que ce sémioticien n'ait pas fait de la citation son objet d'étude spécifique, son approche sémiologique picturale concernant le discours sur/de l'œuvre s'avère tout à fait appropriée, d'une part, pour l'analyse de la « mécanique » citationnelle, d'autre part, parce que le modèle fait état de nombreux recoupements avec les positions théoriques d'Antoine Compagnon et de René Payant, ces deux auteurs – sur lesquels nous reviendrons plus loin - ayant initié les premières réflexions approfondies sur la citation.

Seront également examinés les écrits les plus pertinents rédigés par d'autres historiens et critiques d'art ayant étudié la pratique citationnelle en arts visuels, entre autres ceux de Leo Steinberg et de Carl Goldstein qui s'interrogent sur l'imitation, l'appropriation et la pratique de la copie dans les arts avant le XX^e siècle, ainsi que ceux de Rosalind Krauss, John Poaletti, Elizabeth Ferrer, Jean-Pierre Keller et Françoise Armengaud, qui ont analysé la pluralité des approches citationnelles dans les arts contemporains. Nous verrons aussi les auteurs qui ont reformulé une définition de la citation en art, notamment Danièle Schneider et Sabine Ferero-Mendoza, et nous terminerons par la présentation des textes les plus récents et pertinents à ce sujet, ceux de Paola Chiccoli, Paola Pacifici et Jocelyne Lupien.

Sémioticien des arts visuels, Louis Marin définit la sémiologie picturale comme un langage portant sur la peinture (un langage extralinguistique), dont les signes picturaux ne seraient pas des objets linguistiques, mais impliqueraient la médiation du langage verbal. Selon Marin, les tableaux d'histoire sont ni plus ni moins des « textes » figuratifs, des images qui s'inspirent d'une source littéraire et qui sont constituées de signes plastiques qui forment le « dispositif discursif ». Le rapport texte-figure serait un système de renvois réciproques; le texte et la figure acquerraient leur potentiel de sens l'un par rapport à l'autre. D'ailleurs, Marin stipule que la « condition fondamentale de la sémiologie picturale est l'indissociabilité du visible et du nommable comme source de sens »¹.

Marin conçoit le tableau comme système de lecture, comme texte à lire, dont le récit iconique – ou le potentiel narratif - est rendu visible par les articulations signifiantes des éléments plastiques². Cela implique que le regardant devrait lire un tableau comme s'il s'agissait d'une page écrite en procédant à la *déconstruction de la surface en ses éléments*. Suivant cette démarche, le récepteur doit considérer chaque signe, son articulation au sein de la composition, pour s'interroger sur son potentiel de sens. Aussi, l'effet de sens dépendrait entièrement de la lecture, de l'interprétation que fait le destinataire d'une image. De plus, Marin avance que tout système plastique est unique à chaque œuvre. Ce système s'articulerait sur des codes partagés qui font appel à un pré-savoir, mais ces codes ne feraient sens que pour *un* seul tableau.

Selon la position théorique de Louis Marin, l'objet d'art est un *objet analytique*. Les traces de sa construction témoignent d'une conjoncture et d'une situation particulière dont la potentialité sémantique résulte des conditions de sa réception. De ce fait, l'image est une totalité *ouverte*, une construction en continuelle mouvante et ce, dans la forme et le contenu : dans la forme, parce que l'aspect

¹ Louis Marin, *Études sémiologiques. Écritures. Peintures*, Paris, Klincksieck, 2003 [1971], p. 23.

² Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1977, p. 21-22.

matériel (plastique) de chaque signe – le code selon Marin - varie en fonction de chaque œuvre, c'est-à-dire que toute image est obligatoirement une nouvelle création; dans le contenu, parce que chaque nouvelle image voit son potentiel de signifiante se renouveler à chaque nouveau regard.

À la lumière de ces axiomes, la sémiologie de Louis Marin est utile à l'étude de la mobilité citationnelle pour plusieurs raisons. Premièrement, sa méthode de lecture de l'image (la déconstruction de l'image en ses éléments) permet de comprendre et de rendre tangible la « mécanique » de l'acte de citation (sélection, découpe, combinaison). Deuxièmement, Marin postule que chaque tableau implique une mouvance des signes plastiques, que toute image – surtout de citation - est une re-création, nonobstant le degré de ressemblance des signes (cités, de citation) et, par conséquent, l'effet de sens de l'œuvre de citation ne pourra jamais être identique à celui de l'image source en raison la recontextualisation des motifs cités qui ouvre la voie à de nouvelles interprétations. Troisièmement, Marin avalise l'idée selon laquelle les codes picturaux sous-tendent une dépendance culturelle et, de ce fait, relèvent d'une structure idéologique et sociale particulière. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il affirme que « la sémiologie est d'emblée, par nécessité de méthode, théorie critique des idéologies »³; elle relève du métalangage.

La question du métalangage est aussi au cœur de l'ouvrage d'Antoine Compagnon⁴, le plus complet écrit sur la citation. L'auteur traite le principe citationnel strictement dans le domaine littéraire, mais les concepts majeurs de son étude peuvent être transposés en arts visuels et s'avérer très éclairants. Compagnon définit de façon très pointue ce qu'il entend par « citation » : elle « met en correspondance deux systèmes sémiotiques, S_1 et S_2 citant, chacun composé de deux

³ Louis Marin, « Signe et représentation au XVII^e siècle. Notes sémiologiques sur trois natures mortes », *Revue d'esthétique*, 1971, p. 405.

⁴ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

éléments, un sujet (A_1 ou A_2) et un texte (T_1 ou T_2) »⁵. De plus, Compagnon conçoit la citation comme *action* dans la mesure où elle implique une sélection, une découpe et une combinaison en différents temps : a) la *sollicitation*; b) le *soulignement* - par une destinataire - du passage (motif) sollicité; c) l'*ablation* (découpe) du texte (motif), à savoir l'opération initiale d'appropriation d'un déjà là; d) la *greffe* d'un passage (motif) dans un autre texte (image), cette dernière étape étant en fait une *réécriture*, laquelle est un travail de création « autonome ».

Reconduisant l'hypothèse de Louis Marin qui concevait l'image comme construction, Compagnon soutient que c'est le travail de découpage et de collage qui charge sémantiquement le texte cité (dans notre cas, l'image de citation). Selon lui, l'acte de citer est une énonciation; la citation « n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore »⁶. Dit autrement, la citation est le résultat d'une manipulation. Rappelons que *citare*, en latin, veut dire mettre en mouvement⁷.

Compagnon s'est longuement penché sur la théorie platonicienne de la *mimêsis* pour préciser le rapport de ressemblance et la fidélité au modèle sous-jacents à toute action de répétition, et je suis son exemple en consacrant une partie de la présente étude à la question de la pratique de la copie en arts visuels. Tout aussi important, je retiens de Compagnon l'idée que la citation est un acte prémédité, qu'elle est un *procès d'appropriation*, mais également une « perversion », un défi ou une profanation vis-à-vis le modèle répété, un acte intérieur à une discipline particulière.

⁵ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 359.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*, p. 44.

Du point de vue littéraire toujours, Michel Schneider⁸ aborde la question du vol des mots, de la « métaphore du redire » (plagiat, pastiche, sources d'inspiration, palimpseste, origine et originalité). De ce fait, il oriente plusieurs idées ici développées, entre autres, celle concernant la citation entendue comme re-création, mais aussi celle du rapport de la citation avec l'univers doxique, ainsi que la notion d'intersubjectivité qu'implique le processus de répétition.

D'emblée, Michel Schneider admet que les influences littéraires sont presque inévitables, dans la mesure où l'écriture « ne s'affranchit jamais d'axiomes, de conventions, de tournures établies »⁹, autrement dit, elle ne peut opérer à l'écart de cet héritage, de ce « fond commun » d'écrits qui constitue le bagage de traditions littéraires. Il en résulte que plusieurs textes, sortes de palimpsestes, en incluent d'autres, parfois même à l'insu de l'auteur qui oublie inconsciemment ses sources, parce qu'elles relèvent de l'*habitus*.

En plus de ces considérations concernant l'univers doxique, le chapitre le plus intéressant de l'ouvrage de Schneider en regard de la citation est celui qui porte sur le plagiat. À ce sujet, l'auteur souligne que les sources d'inspiration ne doivent pas prédominer sur la propriété créatrice, mais plutôt demeurer au stade d'influence. Le plagiat, ou ce que Schneider qualifie de « citation civilisée », ne doit pas brimer la singularité imaginative du créateur, laquelle se manifeste par les transmutations créatrices apportées à la source réitérée : transformations qui sont représentatives du style personnel du plagiaire. Tout comme l'acte citationnel, le plagiat nourrit la création, parce que « toute imitation suppose à un degré ou un autre des décalages, des inventions stylistiques, des écarts sémantiques »¹⁰.

⁸ Michel Schneider, *Voleur de mots*, Paris, Gallimard, 1985, 392 p.

⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰ *Ibid.*, p. 107.

Le plagiat, le pastiche ou toutes sources d'influence forment un réseau de « dettes », un héritage qui permet à l'auteur (à l'artiste) de mettre au point son propre style. C'est pourquoi Schneider définit l'originalité comme une manière de créer *par* les autres sans mettre de côté son individualité, d'où la notion d'intersubjectivité reconduite par la citation. Selon cette perspective, l'originalité de l'œuvre citante est nulle autre que le point de vue de l'artiste sur la (une) réalité.

Le rapport entre la norme et la perversion dont parlait déjà Antoine Compagnon, ou celui entre la source et l'œuvre plagiée relevé par Michel Schneider, est ni plus ni moins une dualité, laquelle, dans la pratique artistique, transcende la « contradiction » ou la « distanciation » avec l'original. C'est d'ailleurs ce qu'a tenté de démontrer René Payant dans un article phare largement inspiré de l'ouvrage d'Antoine Compagnon et portant strictement sur la pratique citationnelle dans les arts visuels. L'approche théorique icono-sémiotique de René Payant¹¹, qui rejoint de près la sémiologie picturale de Louis Marin présentée plus haut et dont il s'inspira, est un excellent outil d'analyse pour tout projet de recherche portant sur « l'art à propos de l'art ».

Payant comprend l'œuvre d'art comme étant un système de formes capable de signifier (de transmettre des informations) et, s'appuyant sur Marin, il endosse l'idée selon laquelle le tableau est un système de signes, un objet de communication, un « texte peint ». Aussi conçoit-il l'art comme « langage plastique », c'est-à-dire comme système de communication qui « utilise des signes agencés de façon particulière »¹². De son avis, le signe visuel devrait être interprété selon le rapport de

¹¹ René Payant, « Bricolage pictural », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 51-74.

¹² Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 34. Dans le champ artistique, on parle de signes visuels qui se distinguent des signes linguistiques par leur caractère figuratif. Bien que possédant une forme similaire au langage verbal, le langage visuel est plutôt une structure de communication qui se superpose au langage verbal, à la langue naturelle d'une collectivité.

ressemblance qu'il entretient avec l'objet qu'il représente et, de ce fait, le signe est subordonné au code. À la « lecture » d'une image, le récepteur, par le décodage des signes visuels, serait à même de percevoir quels sont les concepts idéologiques, les codes qui ont servi d'assise référentielle à la représentation. Par contre, puisque les concepts sont mouvants, plusieurs interprétations et réinterprétations seraient possibles.

Conformément à sa position sémiologique, René Payant reconnaît d'emblée que la citation en arts visuels résulte d'un choix de la part de l'artiste citateur, qu'elle fait partie de sa démarche créatrice et qu'elle s'expose comme une marque de son existence. Dans le même ordre d'idées que Compagnon, Payant constate que la citation suppose une migration de motifs, de styles ou de genres. Elle est à ses yeux l'activité de déplacer, de transporter un motif d'une œuvre source dans une seconde œuvre dans le but de produire (ou re-produire) une nouvelle image.

Au sujet de la notion de *déplaçabilité*, fondée essentiellement sur la théorie freudienne à propos de l'interprétation des rêves, Payant voit la citation comme une opération se déroulant en quatre temps : 1) l'isolement d'un motif dans une œuvre source; 2) sa découpe; 3) son prélèvement; 4) son assemblage au sein d'une image cible. Cependant, et cela s'avère fort important relativement au concept de mobilité citationnel qui sera ici développé, il mentionne que durant le transport des éléments cités, le citateur les transforme en nouveaux signes, vidant de la sorte les motifs sources de leur contenu initial, phénomène qu'il considère d'ailleurs comme rupture sémiotique. Empruntant le terme à Compagnon, il définit l'image de citation comme étant à la fois un « bris » et un « collage », c'est-à-dire une ré-création, une manifestation tangible d'un réaménagement (formel et thématique) réalisé à partir de motifs préexistants, lesquels acquièrent un nouveau potentiel de signifiante en vertu de leur « déplacement » et de leur « réécriture » dans l'image de citation.

Payant ajoute que ce n'est cependant qu'au moment où les motifs cités sont reconnus par un spectateur qu'ils deviennent véritablement signes de l'opération citationnelle. La citation, pour devenir et faire signe, demande à être reconnue. Le rôle du récepteur est d'abord de « lire », de décoder la source citée et, ensuite, de charger sémantiquement l'image de citation. Toujours selon Payant, la « lecture » de l'image de citation s'effectuerait en trois temps. Premièrement, un repérage, soit la reconnaissance de la citation par les marques formelles qui agissent comme indices; deuxièmement, la compréhension de la citation reconnue comme signe auto-réflexif sans toutefois avoir un sens déterminé; troisièmement, le temps de l'interprétation, soit le moment où la signification de la citation prend forme, alors que le spectateur jauge les relations entre le motif source et le motif citant¹³.

Bien que René Payant fut un précurseur de l'étude spécifique du phénomène citationnel dans le champ des arts visuels, d'autres textes ont depuis été écrits à propos de la citation artistique et ont servi de repères pour la présente étude. C'est le cas de Leo Steinberg¹⁴ qui s'est intéressé à la migration de motifs ou des thèmes de l'art européen dans des œuvres américaines. L'objectif avoué de Steinberg est de démontrer que la majorité des œuvres d'art (américaines et européennes) dérive ou est « infestée »¹⁵ par d'autres œuvres réalisées antérieurement. Selon lui, les images forment une chaîne d'appropriation de motifs (telle une sorte de « descendance » artistique) que seul un cercle d'initiés est à même de reconnaître. De plus, ces appropriations servent généralement de moyen pour les artistes de s'inclure dans

¹³ Payant est très proche de Compagnon pour qui le sens de la citation nécessite les opérations de reconnaissance, de compréhension et d'interprétation. De plus, Payant mentionne que les trois temps s'apparentent à deux des trois niveaux de l'interprétation iconographique définis par Panofsky. Le premier temps serait le niveau de description pré-iconographique qui consiste à identifier les signes visibles en tant que représentations de formes naturelles. Le deuxième temps correspondrait au deuxième niveau d'interprétation, soit l'analyse iconographique, qui consiste à mettre en relation des motifs avec des thèmes et des concepts. À ce sujet, lire Erwin Panofsky, *Essai d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967 [1955], 296 p.

¹⁴ Leo Steinberg, « The Glorious Company », *Art About Art*, New York, Whitney Museum of American Art, E.P. Dutton, 1978, p. 159.

¹⁵ Le terme utilisé par Steinberg est *infested*.

l'histoire de l'art et de se doter d'une légitimité par la répétition d'un tableau de renom.

Pour tout dire, Steinberg ne semble pas reconnaître l'activité citationnelle comme étant une démarche artistique autonome et inédite, ni un moyen utilisé par les artistes pour réévaluer la discipline artistique de manière critique. Pour justifier cette résistance, Steinberg précise que le mot « *quotation* » est associé au plagiat, parce que dans la plupart des tableaux anciens, la source réitérée n'est pas montrée clairement. De plus, il affirme que le terme « *borrowing* » est inadéquat, puisque les emprunts, surtout dans l'art précédant le XX^e siècle, étaient faits par un citeur sans que celui-ci ait nécessairement le consentement de l'artiste cité. Dans ce cas-là, l'artiste citant effectuerait ce que Steinberg qualifie de transfert « illégitime » de propriété (un artiste fait sien le ou les motifs appartenant à autre artiste). Par contre, selon lui, cette tendance semble s'être dissipée au XX^e siècle, puisque les artistes contemporains auraient plutôt tendance à mettre en lumière les emprunts qu'ils font à l'art ancien.

À propos de ces emprunts aux arts anciens, Carl Goldstein¹⁶, d'un point de vue historique de l'art et dans un texte plus récent, a poussé davantage la réflexion en s'attardant sur la place privilégiée qu'a occupée la théorie de l'imitation dans la pratique artistique, ainsi que sur le rôle qu'elle a joué dans l'enseignement des arts en Occident. L'objectif de Goldstein est d'examiner les normes et les conventions qui ont régi la pratique artistique (ses formes et ses valeurs esthétiques) depuis la Renaissance jusqu'aux avant-gardes, en passant par l'Académie des beaux-arts. Il s'agit donc d'une hypothèse incontournable qui permet de saisir le lien inéluctable qui existe entre la citation et la tradition occidentale de l'art comme imitation des choses du monde objectal et de réfléchir sur ce qui distingue la citation de la copie.

¹⁶ Carl Goldstein, « The copy », *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 115-158.

Goldstein suggère que le discours sur l'imitation au cours de la Renaissance, celui-là même qui avait fait de la théorie de la *mimêsis* le fondement de la pratique artistique, avait généré deux règles institutionnelles, soit l'imitation (obligatoire) des grandes œuvres du passé - réglementation qui fit de la copie une étape élémentaire dans l'apprentissage des arts¹⁷ - et l'imitation de la nature. La pertinence du texte de Goldstein est qu'en plus de fournir des informations précises sur les étapes de la formation artistique et sur les diverses formes qu'a pris l'enseignement des arts selon les différentes écoles (ateliers, clubs, académies), il retrace l'omniprésence de cette même tradition à travers l'histoire de l'art. Selon cet auteur, les règles conventionnelles de l'art ont servi de prétexte aux artistes de l'art moderne et de l'art contemporain pour rendre hommage aux artistes de l'art ancien ou pour porter un regard critique sur les fondements théoriques et pratiques de la discipline artistique et cela, sans jamais mettre en veilleuse la question de l'originalité et de la diversité des positions à l'égard de la tradition qui ont participé au renouvellement du champ de l'art.

C'est précisément cette question de l'originalité que tente d'approfondir Rosalind Krauss¹⁸ dans une étude ayant pour sujet le rapport entre l'originalité et la copie¹⁹. Tout comme Goldstein, l'auteure réitère l'idée selon laquelle la copie et l'appropriation sont des phénomènes répandus dans les arts visuels, notamment depuis le XX^e siècle. Selon Krauss, la copie²⁰ dans l'art moderne sert généralement de moyen permettant aux artistes de révéler leur individualité. Chaque image de copie

¹⁷ L'auteur termine son ouvrage en notant que la pratique de la copie persista dans les arts modernes, et cite en exemples les productions de Manet, Van Gogh et Paul Cézanne.

¹⁸ Rosalind Krauss, « Retaining the original ? The State of the Question », in PRECIADO, Kathleen (éd.), *Retaining the Original : Multiples Originals, Copies and Reproductions*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1988, p. 7-11. Dans le même ordre d'idées, voir également Rosalind Krauss, « Originality as Repetition », *October*, n° 37, été 1989, p. 35-40.

¹⁹ Dans son article intitulé « You Irreplaceable You », Krauss s'intéresse au phénomène de l'auto-copie dans l'œuvre de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Rosalind Krauss, « You Irreplaceable You », in PRECIADO, Kathleen (éd.), *op. cit.*, p.151-159.

²⁰ Fait intéressant, Krauss ne parle pas de copie, mais de piratage. Rosalind Krauss, « Originality as Repetition », *loc. cit.*

est nécessairement une création « originale » qui remet en cause la notion de paternité et l'origine de l'œuvre d'art (et de l'artiste l'ayant créée). De ce point de vue, l'hypothèse est que, malgré le fait qu'un artiste ait recours à la copie, il s'impose comme créateur autonome selon l'usage qu'il fait de l'image copiée.

Cette proposition conduit Krauss à s'interroger sur le concept de la réplique, c'est-à-dire sur les images d'imitation qui contiennent uniquement quelques motifs sélectionnés et puisés par le copiste dans une œuvre source. Elle rappelle que les œuvres de répliques sont des images inédites résultant d'un remaniement de fragments d'images antérieures; la découpe et le remodelage des motifs étant la marque de la main de l'artiste entendu comme un créateur autonome.

À propos de la transformation des œuvres dans les images de l'art contemporain, John Poaletti²¹ avance que l'appropriation en art visuel est tout simplement impossible, puisque dans le déplacement, l'œuvre initiale se modifie, s'« ajuste » à de nouvelles conditions matérielles et contextuelles. De ce fait, il ne s'agit jamais de la « même » œuvre et, conséquemment, il ne peut pas être question de simple appropriation de motifs ou de styles, mais plutôt de *citation*, terme que l'auteur définit avec justesse comme étant un *dialogue* entre le passé et le présent. Nous reviendrons longuement sur ce principe à propos du travail de la mémoire dans le jugement esthétique.

Bien qu'il insiste sur l'impossibilité d'une appropriation littérale de l'œuvre citée, Poaletti propose un inventaire de types d'appropriations dans les œuvres depuis le XX^e siècle, par exemple les ready-mades, les collages, la reproduction mécanique d'image (photographie, sérigraphie) et les références stylistiques. Cette différenciation par types permet à l'auteur de mettre en lumière le fait que les artistes

²¹ John Poaletti, *op. cit.*

contemporains qui s'adonnent à cette pratique de « recyclage » ne mettent pas leur créativité en veilleuse. Au contraire, cela les autorise à engager une relecture critique de l'histoire de l'art.

Cette idée d'un remodelage des arts est également le propos d'Elizabeth Ferrer²² selon qui le phénomène relié à la quête incessante d'originalité dans les arts visuels s'est accru depuis les années 1980. Ayant pour objet d'étude les actes d'appropriation dans la pratique artistique, le texte de Ferrer met en relief certaines particularités de la citation d'art : 1) la modification du potentiel de sens résulte de la recontextualisation de l'image répétée ; 2) la plupart des cas d'œuvres d'appropriation sont des « reconstructions » plus ou moins fidèles de l'image source; 3) l'appropriation sous-tend un discours critique envers la discipline artistique, mais aussi à l'égard des conditions sociales, politiques, économiques, technologiques de la société des dernières décennies du XX^e siècle.

La faiblesse du propos de Ferrer réside dans le manque de précision quant à la définition de ce que serait l'« appropriation » et du rapport que l'appropriation entretiendrait avec la citation. On pourrait faire le même reproche à Jean-Pierre Keller²³ qui traite du phénomène de l'appropriation dans la pratique photographique contemporaine sans clairement définir le concept. Néanmoins, l'analyse de Keller a l'avantage d'interroger la relation entre la photographie et la citation en rappelant d'abord les liens entre la copie, l'imitation et la photographie, cette dernière possédant cette qualité unique de témoin de la réalité.

²² Elizabeth Ferrer, « The Art of Appropriation », *The Art of Appropriation*, New York, The Alternative Museum, 26 septembre au 26 octobre 1985, p. 6-15.

²³ Jean-Pierre Keller, *La nostalgie des avant-gardes*, Paris, Éditions de l'Aube, 1991, 230 p.

Qui plus est, Keller souligne que depuis les dernières décennies du XX^e siècle, la photographie s'est adonnée de façon récurrente au « jeu » de la mise en abyme, s'appropriant les sujets ou les formes des photographies ou des œuvres picturales antérieures, faisant ainsi référence à son propre passé, mais également à celui de la peinture appartenant à la grande histoire de l'art, s'associant à cette discipline pour légitimer son statut d'art avec un grand A. Aux yeux de Keller, le « ce-qui-a-été » (au sens barthien du terme) devient une autre forme d'art et, en ce sens, la photographie n'est pas uniquement un procédé mécanique de reproduction; elle demeure, par l'acte de citation, un moyen d'expression vivant, toujours en train de se renouveler et qui, conséquemment, procède à une remise en cause de la notion classique de l'originalité. L'étude de Keller est pour cette thèse particulièrement intéressante à propos des œuvres photographiques du corpus.

La question de la répétition de motifs anciens dans l'art contemporain est reprise par Françoise Armengaud²⁴ dans un texte consacré à la pratique de l'oblitération chez le sculpteur Sacha Sosno. L'auteure se penche sur les liens existant entre la citation (terme qui n'est cependant pas défini) et d'oblitération (qui consiste à rendre illisible en raturant ou en effaçant). Son hypothèse, tout de même fort intéressante en regard du sujet de la thèse, est que l'oblitération, tout comme la citation, est génératrice de nouvelles formes artistiques, en ce qu'elle est une *intervention sur* une image préexistante. L'auteure avance que l'acte de raturer une œuvre source, fort similaire à l'acte de citer, est un commentaire, une réévaluation critique à l'endroit de l'histoire de l'art. Elle suggère également que la réduction imposée par l'acte d'oblitérer - entendu comme un effacement - témoigne d'un désir de la part de l'artiste d'éliminer certains éléments (motifs) de l'œuvre source et, ainsi, de remettre en cause l'esthétique classique qui associe la perfection à la finitude.

²⁴ Françoise Armengaud, « Citation et pluri-auctoralité de l'œuvre » in JIMENEZ, Marc (dir.), *L'œuvre d'art aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 27-36.

À la lueur du texte de Françoise Armengaud et de ceux présentés précédemment, nous sommes en mesure de constater que la pratique citationnelle a pris diverses formes, particulièrement depuis les dernières décennies du XX^e siècle et que l'appropriation d'images antérieures fut pour de nombreux artistes un moteur récurrent de leur démarche créatrice²⁵. Parmi ces différentes stratégies, mentionnons le détournement artistique, dans la publicité par exemple, qui est le principal sujet de l'ouvrage de Danièle Schneider²⁶. Mais ce n'est pas tant le lien que l'auteure établit entre les images publicitaires et l'art qui nous intéresse ici, mais son chapitre d'introduction où elle met en perspective le phénomène de la citation dans l'art, précisément le rapport entre l'art moderne et l'art ancien. Schneider²⁷ relève certaines particularités du phénomène citationnel, entre autres la persistance des échanges entre les artistes depuis des siècles, de même que le processus d'autoréflexion auquel s'adonnent les artistes postmodernes relativement aux emprunts qu'ils ont fait à l'histoire de l'art. Mais, étonnamment, Schneider prédit un éventuel épuisement tautologique de la pratique artistique.

Bien qu'elle partage avec Schneider le même intérêt à propos de la diversification des approches citationnelles, Sabine Ferero-Mendoza²⁸ a davantage développé ses idées en s'interrogeant sur la multiplicité des formes citationnelles à différentes époques, dans différents domaines artistiques, ainsi que sur la variété

²⁵ Dans le même ordre d'idées, Jean-Claude Séguin s'intéresse à la question du remodelage dont font état les œuvres citantes par rapport aux œuvres sources. Son hypothèse est la suivante : l'image de citation est constituée d'accumulations stratifiées de palimpsestes divers. Jean-Claude Séguin, *Citation et détournement*, Lyon, GRIMIA, Université Lumière-Lyon-2, 2002, 219 p.

²⁶ Danièle Schneider, *La pub détourne l'art*, Genève, Éditions du Tricorne, 1999, 304 p.

²⁷ Schneider évoque le fait que les modèles cités étaient pour la plupart transformés, mais que seule la virtuosité technique de l'imitation comptait. Elle note également que la copie (institutionnalisée?) a cessé d'exister au XIX^e siècle et fut modifiée en une mise à distance de la « manière » propre à un artiste source, laquelle servait d'inspiration pour certains artistes citateurs dont l'objectif était de transformer, voire de confronter les procédés picturaux conventionnels pour en faire de nouvelles œuvres, dont Manet, Duchamp, de Chirico, Magritte, Picasso.

²⁸ Sabine Ferero-Mendoza, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier », in BEYLOT, Pierre (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 19-31.

continue et grandissante des problématiques liées à la reprise citationnelle. Au cours de son examen des formes plurielles de l'intertextualité (emprunt, répétition, rappel, évocation, etc.)²⁹, elle constate que le terme « citation » est un véritable vocable générique entendu non pas comme un concept singulier, mais comme un *espace de problématisation* des pratiques répétitives artistiques.

Elle redéfinit ainsi la citation et rappelle trois états de faits : premièrement, la pratique de la copie fut le principal mode d'apprentissage des arts avant le XX^e siècle; deuxièmement, la pratique de la citation connu un essor à la fin du XIX^e siècle à cause de la création des musées publics, ainsi que l'avènement de nouveaux moyens de reproduction technique; troisièmement, l'apparition au cours du XX^e siècle d'un accroissement et d'une diversification sans précédent des cas d'œuvres de citation (fusion de la culture populaire et de la culture savante et un amalgame de divers styles et genres artistiques).

La force du texte de Ferero-Mendoza réside dans la distinction claire et pointue qu'elle établit entre la citation en littérature et la citation en arts visuels. En littérature, la citation, en tant que procédé rhétorique, est soumise aux contraintes d'authenticité et d'exactitude – ce qui la différencie de l'allusion et du plagiat -, ce qui n'est pas le cas pour la citation en arts visuels, puisque toute image, qu'elle soit citationnelle ou non, est un objet singulier possédant ses propres qualités intrinsèques de composition. Dans les arts plastiques, on pourrait reproduire le même, mais jamais l'identique³⁰. Tout comme Paoletti, Ferero-Mendoza suggère que la citation, au sens littéraire du terme, est impossible en art.

²⁹ Dans le même ordre d'idées, lire également le texte d'Hélène Saule-Sorbé qui s'intéresse à la pluralité des références chez un artiste citeur (Manet, Van Gogh, Matisse, Lichtenstein, Léger, Matisse, Mondrian). Hélène Saule-Sorbé, « La peinture à l'épreuve de la peinture », in BEYLOT, Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 47-74.

³⁰ Fernande Saint-Martin, « Pour une pragmatique du sens », *Protée*, vol. 20, no 1, hiver 1992, p. 67-75.

Fort pertinemment, l'auteure a rendu évident le fait que la citation en art n'est pas seulement un emprunt (imitation d'un modèle), ni une transposition (acte de transfert), mais un acte dynamique, une « opération d'appropriation dont on peut décomposer les étapes distinguant temps de sélection, de prélèvement, de transfert et d'intégration »³¹. Les termes qu'elle a probablement empruntés au vocabulaire d'Antoine Compagnon mettent ainsi en évidence le fait que l'ouvrage de ce sémioticien de la littérature est définitivement incontournable, bien qu'il s'agisse d'un tout autre mode d'expression.

Toutefois, selon Ferero-Mendoza, la spécificité particulière de la citation d'art tient de la performance relative au savoir-faire technique que doit posséder l'artiste citateur et par lequel il peut se comparer ou se mesurer à un maître ancien pour rendre hommage à son prédécesseur ou pour le dépasser. Considérant que l'image de citation est une ré-énonciation d'un « déjà-là », l'auteure stipule également que son sens se modifie en fonction du nouveau contexte de sa réappropriation, de sorte que l'œuvre citante est un « commentaire » visuel.

Bien que ces concepts soient utiles à la compréhension de l'acte citationnel, l'étude de Ferero-Mendoza semble inachevée, d'une part, parce que l'auteure s'en tient à un rappel des principaux préceptes concernant la citation en arts visuels, lesquels furent déjà largement explicités et mieux approfondis par René Payant et, d'autre part, parce qu'elle ne pousse pas la réflexion en considérant les nouveaux cas d'images réalisés depuis la fin des dernières décennies du XX^e siècle.

Plus récemment, des recherches ont été effectuées sur le sujet par Paola Chiccoli, Paola Pacifici et Jocelyne Lupien. Du point de vue des arts visuels, ces

³¹ Sabine Ferero-Mendoza, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier », *op. cit.*, p. 20.

auteurs ont cherché à démontrer comment la citation s'accomplit entre actants humains, en incluant nécessairement la présence de l'« autre » cité. Leurs analyses rompent considérablement avec la position structuraliste des premiers auteurs ayant étudié le sujet, dont Marin, Payant, Compagnon et bien d'autres.

D'un point de vue esthétique, Paola Chiccoli³² s'intéresse aux permutations existant entre l'art pictural et la photographie, de même qu'au rôle de la citation picturale dans le processus de légitimation de la photographie comme art³³. Son objectif est de démontrer comment le déplacement citationnel accroît les possibilités sémantiques, en d'autres mots comment la recontextualisation modifie l'effet de sens initial de la source citée, permettant ainsi à des œuvres ou à des motifs anciens de se renouveler sur le plan sémantique. Cependant, bien qu'elle parle de re-création, Chiccoli n'aborde pas la question du déplacement de la peinture à la photographie, transformation qui, tel que nous le verrons plus loin, participe de la mouvance du potentiel signifiant des images photographiques citantes.

Pour sa part, Paola Pacifici³⁴, cherchant à démontrer l'existence d'un réseau d'échanges mutuels entre la science et l'art, s'est penchée sur la notion de recontextualisation de motifs préexistants, particulièrement sur la migration de motifs appartenant aux arts visuels dans les images produites par les anatomistes³⁵ et vice versa. L'importance du texte de Pacifici réside dans l'attention portée à l'interdisciplinarité, notion sur laquelle nous reviendrons amplement dans les

³² Paola Chiccoli « Sur l'efficacité symbolique de la citation. Le cas de deux photographies de guerre », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 149-158.

³³ Paola Chiccoli analyse deux photographies de guerre, *La Madone algérienne* de Hocine Zaourar et *Dead Troops Talk* de Jeff Wall. Par exemple, dans le cas de la photographie de Zaourar, il s'agit de la citation à un thème iconographique (*Pietà*), laquelle s'avère en bout de piste être davantage une allusion à un stéréotype, alors que chez Wall, il s'agit d'un collage de fragments de tableaux d'histoire de l'art occidental.

³⁴ Paola Pacifici, « Des traités anatomiques du XV^e siècle à la « leçon d'anatomie » : un parcours citationnel ? », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 169-178.

³⁵ Mantegna, Perin del Vaga, Charles Estinne, Michel-Ange et Rembrandt.

analyses de cas, alors que nous interrogerons les conventions relatives au médium, de même que la question de la déclaration (et la qualité) des œuvres selon leur appartenance à l'art majeur ou à l'art mineur.

Malgré qu'elle n'ait pas touché le thème de l'appropriation ni du déplacement dans le médium sous-jacent à cet échange (de la peinture au dessin ou à la gravure), Pacifici a le mérite d'avoir défini clairement ce qu'elle entend par citation : « L'acte de citer est une opération spécifique et consciente qui permet d'intégrer l'œuvre d'autrui dans son propre discours, tout en reconnaissant son altérité »³⁶. Cet axiome sera repris, et quelque peu assoupli, lorsque nous aborderons la notion de l'intersubjectivité.

À propos du concept d'intersubjectivité, Jocelyne Lupien³⁷ rappelle que la citation est avant tout une relation particulière entre deux œuvres, deux artistes et deux époques. D'un point de vue sémiotique (pragmatique), la citation serait « un travail et un processus transactionnel dynamique entre soi et l'autre »³⁸. Selon cette hypothèse, trois dimensions seraient présentes dans toute image de citation, la première étant l'intersubjectivité (le cité et le citant).

Lorsqu'il cite, l'artiste s'approprie le discours de l'autre, mais s'autoreprésente dans la mesure où il appartient à la même discipline que ces « autres » artistes qui l'habitent. La deuxième dimension est l'intertextualité, à savoir le lien de filiation entre l'œuvre source et l'œuvre citante. L'auteure suggère que toute image citante est une nouvelle création imprégnée et influencée par d'autres œuvres que le citeur a déjà vues. Ainsi, la citation n'est pas exclusivement le résultat de la condensation de deux artistes ou deux images, mais plutôt un processus

³⁶ Paola Pacifici, *op. cit.*, p. 173.

³⁷ Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 159-168.

³⁸ *Ibid.*, p. 159.

transactionnel qui se traduit notamment par la « manière » propre du citeur; la citation se transforme de la sorte en un autoportrait indirect³⁹. La troisième dimension est l'autoréférentialité, c'est-à-dire le retour critique sur la discipline artistique. Lupien mentionne deux faits incontournables au sujet du lien qui existe entre la citation et l'autoréférence et sur lesquels nous reviendrons : 1) le phénomène (institué) de la reprise (ou copie) des modèles antérieurs se manifeste chez les artistes d'hier et d'aujourd'hui; 2) les emprunts faits à l'art ancien sont souvent prétextes à l'autocritique.

En plus de relever ces trois dimensions de l'image de citation, Lupien différencie quatre étapes relatives au processus citationnel, lesquelles sont en fait un condensé des propos d'Antoine Compagnon (sélection, déplacement, combinaison), de René Payant (image comme bris et collage, cette idée qu'il puise lui-même, on l'a vu précédemment, chez Compagnon) et de Sigmund Freud (les concepts de condensation, déplacement et mise en représentation). Ces étapes, qui seront amplement élaborées dans la présente étude, correspondent aux mécanismes de perception et de réception sous-jacents à tout acte citationnel : 1) souvenir de l'œuvre source – par un spectateur qui possède un savoir culturel pertinent; 2) catégorisation du motif dans la mémoire à long terme; 3) période de latence; 4) mobilisation du motif dans la mémoire et « extraction » de ce dernier pour créer une nouvelle œuvre.

Plusieurs choses sont importantes à retenir de ces différentes études sur la citation. Du point de vue de la pratique sémiotique, un « monde » épistémologique sépare les premiers textes des derniers. Alors que chez les structuralistes (Marin, Compagnon, Payant, Steinberg, Goldstein et Krauss, par exemple) l'image, citante ou non, est comprise comme système autonome porteur de sens, comme « langage » dans une optique qui conserve la binarité signifiant/signifié, chez les chercheurs dont

³⁹ Lupien cite en exemple le cas de Picasso, dont le style supplante celui de la source citée.

les textes sont plus récents, Ferero-Mendoza, Chiccoli, Pacifici et Lupien, l'image elle-même n'est plus entendue comme système clos; elle est plutôt comprise comme lieu de médiation, d'autant plus expressément quant il s'agit de citation, d'où l'insistance des auteurs sur la notion d'intersubjectivité qui était, il faut le dire, déjà implicitement abordée par Payant selon qui la citation est un « choix » de la part de l'artiste. Mais pour opérer en tant que telle, écrit Payant, la citation a besoin d'un témoin, d'un récepteur capable de la décoder. Tel que nous le verrons dans les pages qui suivent, c'est l'interrelation et l'inter-dynamisme entre le citeur et le récepteur par le biais de l'image qui nous ont conduit à repenser le concept même de la citation au sein d'une conjoncture élargie du transfert de l'image complète ou partielle d'un médium à un autre.

1.2 Le corpus et les nouveaux paradigmes

Le corpus regroupe dix-huit œuvres citantes, certaines faisant référence à plus d'une image source. (Voir Annexe I). Dans tous les cas, le médium est différent de celui du modèle entièrement ou partiellement cité. Puisque les intrications d'appropriation et de déplacement font l'objet précis des analyses de cas, il n'est pas utile de décrire les œuvres dès maintenant dans le détail. Certains facteurs de transfert (médium, forme et contenu) méritent cependant une attention plus approfondie à la lueur des différentes études menées sur le sujet.

De multiples éléments historiques s'avèrent incontournables à la bonne compréhension de la variété croissante des pratiques citationnelles, dont plusieurs n'ont pas encore été suffisamment rappelées. C'est le cas, entre autres, de la théorie platonicienne de la *mimêsis* qui a servi de fondement aux normes et aux règles de l'imitation qui ont géré la formation artistique au sein des académies des beaux-arts (copie) jusqu'au XIX^e siècle; des motivations d'ordre métacritique ayant alimenté la

démarche artistique des citateurs depuis la seconde moitié du XIX^e siècle; du discours parodique ou ironique sous-jacent aux nouvelles images de citation; du contexte de réception; de l'apport de la mémoire nécessaire à la reconnaissance des œuvres citées; de la diversification des formes plastiques et iconiques des images citationnelles depuis le XX^e siècle.

Il semble que les auteurs avalisent unanimement la définition de la pratique citationnelle telle que présentée dans les ouvrages et les textes dont il fut question plus haut. Par contre, il existe encore aujourd'hui certaines confusions terminologiques et conceptuelles reliées aux diverses formes d'intertextualité. Nous croyons qu'il est nécessaire de repréciser les particularités, le mode de fonctionnement et les objectifs de l'acte de citation. Il s'agit ici de revoir la définition de la citation, de la repenser, de tenter de combler les brèches en vertu d'un corpus hétéroclite.

La diversité et l'accroissement des images de citation depuis les dernières décennies ont donné lieu à des formes et des approches citationnelles inusitées nous confrontant à un large éventail de relations intertextuelles de plus en plus complexes. Depuis les années 1980, la pratique des arts se caractérise par l'hybridité. Selon Guy Scarpetta, la création artistique est dans une phase de confrontation, « de métissages, de bâtardises, d'interrogations réciproques, avec des enchevêtrements, des zones de contacts ou de défi, [...] des heurts, des contaminations, des rapt, des transferts »⁴⁰. Dans ce contexte, la citation contemporaine ne signifie pas répéter à l'identique, retranscrire littéralement, imiter, copier un motif préexistant ou intervenir sur une reproduction photographique d'une œuvre, comme de nombreux artistes l'ont fait, notamment Marcel Duchamp dans son œuvre *L.H.O.O.Q.* datant de 1919 où il parodiait non seulement la Joconde de Léonard de Vinci, mais les nombreuses

⁴⁰ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 20.

réutilisations du motif. L'activité citationnelle est plutôt un *acte de réécriture*, une *action*, un *travail* qui consiste à présenter sous une autre forme un « déjà-là » et à travers lequel le créateur évalue et re-crée un motif antérieur en lui faisant subir diverses transformations (matérielles, stylistiques et thématiques).

Les images de citation récentes sont des modes d'expression remodelés, tant dans la forme que dans le contenu. Les transferts de médium, de style et de genre ont pour effet de changer l'allure du motif cité et, de ce fait, de renforcer leur caractère méta-critique, la distance prise vis-à-vis la tradition artistique, le changement du statut de l'art (avec un grand A et un petit a), en même temps qu'ils participent au renouvellement et à la réactualisation de l'art ancien, dans la mesure où le cité est toujours transformé selon son nouveau contexte d'émergence. Nous n'avons qu'à penser à l'usage qu'ont fait certains artistes des médiums, des styles et des thèmes appartenant à la culture de masse, se servant alors de l'acte de citation pour réinvestir des données culturelles anciennes et les adjoindre à celles de la société actuelle. Somme toute, la « mobilité » (au sens de remodelage d'un déjà-là) des modèles traditionnels, dans la forme et le contenu, est un acte de « renaissance » qui participe de la régénérescence de l'histoire de l'art, comme en témoignent les images du présent corpus de la thèse.

La manière d'aborder les images a radicalement changé depuis les toutes dernières décennies en raison de ce que l'on qualifie « d'éclatement des genres ». Les artistes se donnent de plus en plus de permissions, transgressent les codes et les *a priori* et encouragent de la sorte les historiens et les sémioticiens des arts visuels à se départir de certains cloisonnements méthodologiques au profit de gabarits analytiques plus aptes à profiler les schèmes d'une nouvelle manière de faire et de voir. D'autres paradigmes, ceux-ci étant de l'ordre de la théorie et de la méthodologie, obligent donc à poser un regard nouveau sur le phénomène de la citation. Tel que ci-haut relevé, l'image n'est plus comprise comme système clos et autonome, au contraire, elle serait

un lieu de « passage », un moment d'arrêt des mêmes images qui circulent d'un médium à un autre.

Eu égard à sa fonction métalinguistique, la citation est une *opinion critique* émise par un citateur, cette critique s'exprimant par les écarts⁴¹ plus ou moins manifestes entre l'image cible et l'image source. Prenons par exemple deux types de citations : 1) la citation directe; 2) la citation indirecte. La citation directe (explicite) est une citation attribuée, faisant preuve de rapports mimétiques tangibles, de signaux démarcatifs (style, genre, motif) par rapport à l'image source et dont le but avoué est de reconduire une tradition. La citation indirecte (implicite) est de l'ordre de la paraphrase, de l'allusion, voire de l'opacité référentielle. Dans ce cas, il s'agit plutôt d'échos, de typification stylistique ou d'amplification de type ironique ou parodique, lesquels sont autant d'indices des fins critiques de la part du citateur à l'égard de sa discipline. Et c'est dans cette optique que le présent corpus d'analyse a été constitué, tous les cas étant des modèles explicites de « perversion » manifeste.

⁴¹ Ceux-ci correspondent aux facteurs de mobilité du schéma de la mobilité citationnelle (le médium, le style, le genre, le motif) qui seront abordés au Chapitre 3.

CHAPITRE II

LES ASSISES THÉORIQUES

2.1 L'engagement sémiotique

2.1.1 Le lieu de la production du sens

Étant donné que pour exister comme telle, la citation doit être reconnue par le récepteur, l'analyse *pragmatique* du corpus nous permettra de réfléchir sur la relation des signes à leurs usagers en tenant compte du contexte des œuvres citées et de celui de l'œuvre citante. L'objectif ici visé n'est cependant pas de faire l'histoire critique de la pragmatique, mais plutôt de profiler les concepts majeurs puisés des hypothèses émises par des sémioticiens qui se sont penchés sur les circonstances de la prégnance des images.

Dans un sens très général, la pragmatique peut être entendue comme sémiotique du discours qui accorde une importance capitale à l'*acte* d'énonciation, c'est-à-dire aux opérations énonciatives. Selon sa définition élargie, elle est une discipline qui cherche à établir les conditions dans lesquelles les expressions et les pratiques humaines, verbales et non verbales, font sens¹. Dans une optique qui s'intéresse aux contextes de production et de réception des images, il est primordial de reconnaître que le potentiel signifiant des signes repose sur des ancrages extrêmement variables d'une époque à une autre, voire d'un lieu à un autre à une seule époque. De ce point de vue, il n'y a pas de sens à priori d'une image, laquelle, cependant, offre au récepteur des pistes *formelles* et *thématiques* d'interprétation, surtout dans le cas d'une image citationnelle.

¹ À ce sujet, lire François Latraverse, *La pragmatique. Histoire et critique*, Bruxelles, Pierre Margana, 1987, 267 p.

Pour les tenants du structuralisme (Ferdinand de Saussure, Hjelmslev), la langue est un système, une structure, un produit social qui comporte ses propres conventions (codes), dont toutes les parties sont solidaires les unes des autres et par lesquelles peut s'exercer la faculté du langage chez les sujets d'un même groupe social. Lorsqu'un code est établi selon un consensus social, les individus doivent en faire usage. Ainsi, le langage plastique ou autre est conçu comme un système clos et binaire de relations entre les signes et les concepts auxquels ils renvoient. À ce propos, Umberto Eco écrivait « dans un code donné, des signifiés donnés sont associés à des signifiants donnés »¹.

De notre point de vue, le potentiel sémantique des images reposerait plutôt sur la manière dont le récepteur considère chaque signe et lui octroie un effet de sens. Le potentiel sémantique d'une image citationnelle dépendra, dans l'instantané, du regard posé sur elle, d'où l'importance d'aborder toute image du point de vue de la réception. L'acte de citation devient interprétable en fonction des relations actualisées entre deux systèmes qu'il met en branle aux yeux du regardant : l'image citante comme reprise d'un motif ou d'une image complète ou partielle; le degré de décalage qu'elle entretient avec l'image citée. Ainsi, l'effet de sens de la citation est le fruit d'un processus évaluatif (toujours à se renouveler). Tout se joue dans la reconnaissance, par un récepteur, de la modélisation du rapport entre la source citée et l'image citante, dans le réglage de l'intensité et de l'étendue de l'interaction entre le cité et le citant.

S'il n'y a pas de sens qui soit antérieur au tableau, ce que nous avançons, l'histoire de l'art ne peut être entendue comme un système régi par une cohésion interne inébranlable; elle est plutôt un système ouvert aux variations contextuelles de réception (comportementales et psychologiques). La citation en est un exemple

¹ Umberto Eco, *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988, p. 92.

tangible, puisqu'elle déconstruit l'image citée, confirmant ainsi que la pratique artistique, si elle est gouvernée par une série de conventions théoriques, demeure tributaire des circonstances de réception. Quant à l'artiste citateur qui remodèle les œuvres appartenant à l'histoire de l'art pour en faire de nouvelles constructions signifiantes, il est avant tout un « récepteur » qui s'approprie ce qu'il perçoit. Du point de vue de Jacques Fontanille, il n'y a de sens que dans le passage d'une situation à une autre, d'un état à un autre, et dans la relation entre au moins deux contenus situés à des places différentes dans le discours². En d'autres mots, la saisie du sens ne peut avoir lieu que dans le déplacement et la transformation. Si elle est forcément un report, l'image de citation est aussi un événement, une régénération qui a pour effet de re-situer le récepteur; elle est fondamentalement « mobile ».

Cependant, cette mobilité sémantique résultant de ce remodelage citationnel se manifeste selon les diverses manières de citer, de s'approprier un motif, un style ou une façon de faire qui sont de l'ordre de la « signifiante ». Chacune de ces stratégies découle bien entendu du point de vue de l'artiste citateur, c'est-à-dire d'un ensemble de procédés par lesquels il vise à orienter et colorer subjectivement son œuvre. La *praxis énonciative*³, c'est-à-dire l'ensemble des opérations qu'il engage pour organiser, convoquer, sélectionner, manipuler, inventer ou réinventer les entités sémiotiques, fait partie de sa stratégie d'orientation « discursive » porteuse de valeurs formelles et sémantiques que le regardant devra déceler et décoder. Aussi est-il important de considérer les potentialités indicielles de l'image de citation qui jouent un rôle éminent dans sa vocation « communicationnelle », tout autant que le contexte

² Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 291 p.

³ Le terme est de Jacques Fontanille. *Ibid.*, p. 271.

dans lequel elles émergent⁴.

2.1.2 L'ancrage socioculturel

Nonobstant les potentialités discursives de l'image de citation qui, en arts visuels, inclut non seulement la représentation mais la composition des images, il n'y a pas de sens qui puisse être formulé en dehors du contexte de son énonciation. Toujours selon Fontanille, sous le point de vue d'une analyse du discours en acte, les ensembles signifiants sont en perpétuelle construction et le point de référence du changement sera toujours la position de l'instance du discours, puisque c'est à partir d'elle que la transformation s'organise⁵. De ce point de vue, la citation n'est pas un *postulat*, mais un *possible* et, de ce fait, on ne parle plus *du* sens, mais d'un *effet de sens* et c'est cette approche pragmatique qui permet de mettre en lumière la *mobilité* du potentiel signifiant du signe visuel et de le situer dans son contexte spatio-temporel d'émergence.

L'interprétation de l'image découle de la relation de l'image à un système culturel dans lequel il prend une signification particulière. Du point de vue d'une pragmatique fondée sur les sciences cognitives, Nycole Paquin rappelle que la « préhension d'un objet est invariablement accompagnée d'une procédure de classement qui situe la cible cognitive dans un groupe catégoriel particulier selon des

⁴ Selon Michel Constantini, il existe deux sémiologies. La première est celle de la communication fondée sur le vouloir dire et qui correspond plus ou moins à la situation épistémologique des années 1960, selon laquelle l'art est considéré comme communication, puisqu'il réalise une alliance entre un émetteur et un récepteur. La seconde correspond à la sémiologie de la signification, représentée par Roland Barthes, pour qui la sémiologie visuelle n'a lieu que lorsque l'artiste veut transmettre un message selon des codes qui permettent au récepteur de déceler la signification. Umberto Eco ira plus loin en énonçant que tous les processus culturels en tant que processus de communication doivent être étudiés par la sémiologie. Voir Michel Constantini, « Du sens (en domaine visuel) », *Visio*, vol. 1, no1, printemps 1996, p. 11-21.

⁵ Jacques Fontanille, « Du signe au discours », *op. cit.*, p. 17-72.

codes appris »⁶. En tant qu'agent social, chaque individu se confronte à autrui, mais cette confrontation tend à s'estomper à travers le processus communicationnel. Admettant que la culture est un phénomène *interne* à l'individu, il ne faudrait plus parler de « la » culture ou « d'une » culture, mais des manières diverses « d'entrer en culture »⁷. Cela dit, il n'y aurait pas de rupture entre l'homme et la culture, les deux étant profondément imbriqués dans le « sujet » même.

Aux dires de Paquin, « l'entrée en culture »⁸ est une adaptation aux situations contextuelles en perpétuelle modification. Plus encore, elle est reliée à la propension de l'homme porté à s'associer à un groupe, en vertu de limites géographiques, de règles et de coutumes sociales particulières, cela sans nier son individualité qu'il rend d'ailleurs efficace comme ancrage identitaire. À ce propos, Eco soutient que, pour que le signe soit décodé, il faut que le destinataire et le destinataire du message aient un code commun. Or le code (canal) correspond aux règles (conventions) permettant l'octroi d'un potentiel de signification à un signe⁹. De son côté, Ernst Gombrich¹⁰ soutient que l'interprétation « correcte » d'un artefact nécessite l'apport complémentaire entre le code, la légende et le contexte. C'est dire qu'il n'y a pas de sens du signe qui vaut pour toutes les cultures et, de ce fait, les facteurs de reconnaissance d'une œuvre sont variables.

Selon Paquin, ce ne sont pas tant les contenus culturels qui importent, mais la façon dont ils sont perçus et adaptés par chaque individu qui juge nécessairement à la fois les codes appris et les choses perçues et les mesure entre eux. Toutes les conventions valables pour une société donnée à un moment précis de son histoire peuvent être modifiées. Le contexte doit être entendu en termes d'expériences

⁶ Nycote Paquin, *Faire comme si...Mouvance cognitive et jugement signesthétique*, Montréal, XYZ, 2003, p. 119.

⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁸ *Ibid.*

⁹ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ Ernst Gombrich, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, 434 p.

« actuelles » conformément aux conditions de réception changeantes et la conception de l'œuvre comme une construction interactive, puisque les croyances et les perceptions se modifient au fur et à mesure des expériences vécues.

C'est précisément ce que met en évidence l'image de citation. En étant la répétition d'un préexistant qu'elle fait « revivre » dans de nouvelles conditions physiques et contextuelles, l'œuvre citationnelle prouve qu'il existe des conditions matérielles et mentales (toujours variables) qui servent à la compréhension du domaine esthétique. En effet, l'artiste citeur transmet un message (image citante) à un regardant. Ce dernier, pour être en mesure de reconnaître la source citée, doit évaluer les conditions de présentation et les données factuelles par lesquelles il va attribuer un effet de sens à l'œuvre. Il doit également partager avec l'artiste citeur une « banque d'images » propres au champ des arts visuels. C'est pourquoi l'art citationnel s'adresse à un public de connaisseurs ou d'amateurs et, conséquemment, restreint quantitativement son public cible et limite sa portée¹¹.

Certes, le décodage et l'interprétation de l'œuvre citante reposent sur des assomptions socioculturelles, mais chaque récepteur s'accommode de ses savoirs dérivés de la mémoire visuelle à long terme et de ses expériences culturelles, ses propensions, ses préférences propres sur lesquelles reposent ses jugements. La « hiérarchisation personnelle des valeurs d'expression résulte de combinaisons et de sélections qui prennent racine dans les prédispositions internes auxquelles sont littéralement « incorporées » des connaissances encyclopédiques et culturelles

¹¹ Il faut préciser que le récepteur « modèle » de l'image citationnelle est celui doté de compétences culturelles et artistiques, autrement dit celui qui détient le code (normes et conventions artistiques) qui va lui permettre de reconnaître le cité, d'interpréter sa forme et son contenu, d'évaluer le degré de ressemblance ou de dissemblance avec la source, les modifications formelles, iconiques ou stylistiques, bref le type de rapport que l'image citante entretient avec sa référence.

véhiculées par des discours folkloriques ou savants »¹². Donc, « tout ce qui est su et appris participe d'un ensemble de représentations mentales utiles à l'acquisition et à la création de nouveaux paradigmes »¹³.

À tout bien considérer, la reconnaissance de la citation est le point de départ d'une nouvelle expérimentation, tant pour le citeur que pour le regardant, car elle motive l'artiste à créer une nouvelle œuvre à partir d'un contenu culturel préexistant. Pour le récepteur, elle « reconstruit » ses connaissances et meuble sa mémoire d'une nouvelle image. En quelques mots, la reconstruction citationnelle renvoie aux conditions d'emploi des signes dans telle ou telle circonstance et, ce faisant, réfère à des attentes sociales. Comme nous le verrons, la citation fait appel à un ensemble de connaissances reçues et connues par habitudes de la part des utilisateurs d'un système particulier de signes¹⁴.

2.2 La citation « paradoxale »

2.2.1 L'art et le concept d'imitation

Étant par définition une re-présentation ou une re-production du réel, l'art figuratif - qui domina le champ artistique jusqu'au XIX^e siècle - reconduit par sa forme même le concept d'imitation, puisque l'image entretient avec l'objet dont elle tient lieu un rapport de ressemblance ou de « vraisemblance »; de ressemblance, parce qu'elle *présente des traits physiques qui sont identiques, analogues ou*

¹² Nycole Paquin, *op. cit.*, p. 130.

¹³ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴ Pascal Vaillant, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 260.

similaires avec la chose (ou les choses) qu'elle représente; de vraisemblance, car elle a l'apparence de vérité par rapport à la chose qu'elle est supposée représenter (une sorte de crédibilité).

La représentation figurative fait référence à un objet déterminé : on parle d'une image *de* quelque chose. L'art est donc « à l'image » du réel qu'il représente. À ce propos, François Clémentz soutient qu'« une image est une représentation dont le mode de renvoi à la chose ou à l'ensemble de choses qu'elle représente ne peut consister (seulement) dans le rôle qu'elle détient au sein d'un système conventionnel, symbolique ou fonctionnel, mais suppose qu'elle possède un minimum de traits physiques en commun avec cette chose ou cet ensemble de choses »¹⁵.

Pour comprendre les origines de cette conception historique de l'art, il faut retourner à la tradition philosophique, plus précisément à la philosophie platonicienne qui fonde « l'esthétique comme mimésis généralisée [et] qui est à l'origine d'une longue tradition de l'œuvre d'art conçue comme une représentation »¹⁶. Selon Platon, l'imitation est la condition fondamentale d'une œuvre d'art conçue comme représentation du réel, car elle est cette activité qui consiste à créer des images. Pour le philosophe, la forme supérieure de la *mimésis*¹⁷ est l'imitation du monde des idées, ce monde intelligible vis-à-vis le monde sensible qui est celui de l'homme.

¹⁵ François Clémentz, « La vérité moins l'image : imitation, représentation, signification », *L'imitation, aliénation ou source de liberté ?*, Paris, La Documentation Française, École du Louvre, 1984, p. 53.

¹⁶ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 105.

¹⁷ « *Mimésis* est un mot grec qui signifie à l'origine le processus d'imitation de la réalité physique conduisant à la production d'une image, mais qui finit par désigner toute production humaine en général ». Josiane Boulad-Ayoub, *L'activité symbolique, sa forme sémantique et l'hypothèse de la mimésis*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Publication du Groupe de Recherche en Épistémologie Comparée, 1989, p. 11. À noter, selon Aristote, élève de Platon, la *mimésis* concerne toutes les productions humaines.

Pour expliquer cette théorie, Platon instaure un système à trois niveaux pour déterminer la valeur ontologique de la *mimêsis*. Au premier rang de ce système figure la forme unique ou l'idée de chaque chose dont Dieu est le créateur; au second rang, l'objet d'usage créé d'après le modèle unique, lequel est une copie de la réalité et, au troisième rang, l'image obtenue par le peintre, et qui étant une représentation d'un objet usuel et non de l'idée, n'est qu'une copie d'une copie. De ce point de vue, il n'est donc pas étonnant que la théorie platonicienne de la *mimêsis* reste suspecte vis-à-vis l'art (et les artistes), celui-ci étant en lui-même une activité imitative. Par conséquent, l'art détourne le spectateur de l'essence des choses, seul véritable objet de contemplation. En d'autres termes, la peinture imite l'apparence physique d'un objet et ne peut donc pas représenter des réalités, des formes uniques.

Toutefois, le concept platonicien de la *mimêsis* subsume qu'il existe deux sortes d'imitations, soit une bonne et une mauvaise : bonne en tant que copie du modèle idéal; mauvaise en tant que simulacre, c'est-à-dire en tant qu'imitation se donnant prétendument pour l'objet lui-même¹⁸. Platon, en distinguant l'art de la copie et l'art du simulacre, détermine alors qu'il y aurait deux façons d'imiter la réalité (nature). La première serait l'art de produire des copies, des « bonnes » images qui ressembleraient à l'idée, mais qui se voudraient indépendantes vis-à-vis l'objet qu'elles représentent par le biais de l'imitation. Pour le dire autrement, l'image vraie ne serait pas le double de l'objet qu'elle représente, mais plutôt sa représentation. La bonne peinture « doit renvoyer, comme à autre chose qu'à elle-même, à la scène ou au modèle qu'elle représente »¹⁹. À l'inverse, le simulacre tenterait de duper en se voulant le double parfait de l'objet qu'il reproduit en image, c'est-à-dire un trompe-l'œil.

¹⁸ Josiane Boulad-Ayoub, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹ François Clémentz, *op. cit.*, p. 51.

Au bout du compte, ce qui importe de retenir de la théorie platonicienne est le fait que le concept de *mimêsis* est celui qui fit de l'imitation le principe général de l'art. Bien que maintenant abandonnée, cette doctrine de l'imitation fut la base de la pratique et de l'enseignement des arts jusqu'au XVIII^e siècle. Le discours portant sur l'imitation (ou la copie) que présente l'histoire de l'art se divise en deux volets principaux : premièrement celui concernant l'imitation de la nature, très proche de la théorie platonicienne de la *mimêsis*, qui interroge la « vérité » entre la représentation et le représenté; deuxièmement celui qui concerne l'imitation des chef-d'œuvres du passé, sur lequel il importe maintenant de revenir en raison du lien évident qu'il entretient avec la citation.

En regard de l'activité citationnelle, l'historique de la tradition artistique occidentale nous permet de constater que nulle autre pratique ne fut aussi centrale dans le domaine des arts que celle de la copie des maîtres anciens, cette façon de faire qui se cristallisa durant la Renaissance italienne et qui devint à ce moment la base de l'enseignement artistique. L'imitation des travaux de l'Antiquité, notamment les sculptures antiques²⁰, fut l'activité la plus pratiquée, puisque les œuvres très anciennes incarnaient la quintessence de la beauté, celle qui se rapprochait le plus de l'*Idée* platonicienne. Cette théorie de l'imitation fut plus tard récapitulée et réintroduite au sein des académies des beaux-arts sous une forme quelque peu modifiée et devint le cœur de l'enseignement académique dans des institutions où l'art était considéré comme une imitation de la nature, mais également et inévitablement une imitation des travaux des plus grands artistes²¹.

20 Carl Goldstein, « The copy », *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 119.

21 Par exemple, vers la fin du XIV^e siècle, l'artiste peintre Cennino Cennini conseillait à ses apprentis de toujours dessiner les meilleurs sujets réalisés de la main des grands maîtres. « *Always take pains in the drawing the best subjects which you can find, done by the hand of great masters ...* ». *Ibid.*, p. 115.

Destiné à priori à la formation des artistes, le travail de la copie s'effectuait en trois étapes. Dans un premier temps, on imposait aux élèves de répéter inlassablement des dessins ou des gravures de fragments de visages ou de visages en entier (eux-mêmes des copies) qui provenaient du répertoire des formes antiques. La deuxième étape consistait à dessiner des parties de corps ou des corps complets de sculptures antiques. La troisième et dernière étape était la copie des grands maîtres²², provenant d'ordinaire de dessins ou de gravures, mais quelques fois des œuvres originales²³.

Par contre, tel que souligné par Michel Schneider²⁴, toute création est nécessairement singulière même lorsqu'elle imite. L'histoire de l'art est constituée d'une variété d'œuvres conçues à partir de références plastiques ou iconiques antérieures, de re-créations qui ont « réactivé » les images du passé par l'activité dynamique de l'imitation. La création de traditions fut généralement un processus de médiation entre le passé et le présent, par lequel les expériences antérieures étaient transformées et ajustées aux expériences contemporaines.

²² L'ouverture du Louvre en 1793 en tant que musée national de France, ainsi que la création de musées dans d'autres villes à la même période, offrirent aux jeunes élèves et artistes un bassin d'œuvres originales dont ils pouvaient sélectionner leurs modèles pour les copier. La consultation *de visu* des créations originales donna l'opportunité aux artistes de bien voir les couleurs et de sentir les textures, ce qui leur était impossible avec les dessins et gravures mis à leur disposition à l'Académie. Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 60-91.

²³ Suivant cette formation rigoureuse, les académiciens, alors devenus plus habiles sur le plan technique, étaient encouragés à « corriger » la nature pour la rendre la plus parfaite possible. Cette incitation à perfectionner la nature s'appuyait sur la théorie de la *mimésis*. Selon cette doctrine, la pratique de l'imitation se divisait en deux axes : 1) l'imitation *exacte* de la nature; 2) l'imitation *sélective* de la nature. Pour l'Académie, l'imitation sélective de la nature représentait celle qu'avaient réussi à accomplir les plus grands artistes depuis l'Antiquité. Or, en imitant ces derniers, l'artiste copiait la nature dans ce qu'elle avait de plus parfait et, de surcroît, l'introduisait et le confrontait à un certain idéal. C'est par le principe de l'imitation sélective que furent découvertes et instaurées les règles de l'art et, à travers elles, les règles de l'invention. À ce propos, lire André Félibien des Avaux, « Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture », Paris, Frederic Leonard, 1667, n. p. in BESTERMAN, Théodore (éd.), *The Printed Sources of Western Art*, Portland, Oregon, Collegium Graphicum, 1972, 144 p.

²⁴ Michel Schneider, *Voleur de mots*, Paris, Gallimard, 1985, p. 33.

Mais ce phénomène n'est pas nouveau en art, il existe depuis la conquête des Grecs par les Romains. Ces derniers, pour symboliser la capitulation de leur adversaire, ont récupéré et copié les statues grecques et les ont adaptées à *leurs* croyances, à *leurs* dieux, à *leurs* icônes. Cette forme d'appropriation fut la première preuve tangible d'un renouvellement de l'art ancien repris mais modifié pour se conformer aux réalités nouvelles, type d'emprunt qui se répétera aux siècles suivants²⁵.

L'art ancien a servi de répertoire de formes, de modèles et d'exemples pour les artistes. Toutefois, et c'est là que l'imitation de l'art ancien se rapproche de la citation proprement dite, l'objectif de la réitération de l'art antique n'étant pas de reprendre servilement les modèles. La reprise de l'art grec se voulait également être le lieu d'une interprétation et d'une réflexion artistique auquel s'adonnaient les artistes et dont le but était d'excéder l'original auquel ils se référaient. En ce sens, l'imitation n'était pas perçue comme un manque d'originalité et de nombreux artistes, parmi lesquels figurent Titien, Rubens, Poussin pour ne nommer que ceux-là, ont inclus dans leurs œuvres des fragments puisés chez leurs prédécesseurs. Somme toute, cette forme d'imitation servait à maintenir une tradition et à rendre hommage aux maîtres de l'art ancien. Nous reviendrons dans les pages qui suivent au sujet de la *doxa*.

2.2.2 Le concept de la *doxa*

Selon la définition qu'en donne Anne Cauquelin, la *doxa* est « avant toutes choses, [...] une affaire urbaine, qui tient toutes ses fibres à la condition des citoyens

²⁵ Voir Sándor Radnóti, *The Fake. Forgery and Its Place in Art*, Boston, Rowman & Littlefield Publishers Inc., 1999, 245 p.

au sien d'un groupement social d'une forme déterminée »²⁶. Elle est le fruit d'intérêts partagés et son efficacité relève de la mémoire que partagent les citoyens. La stabilité de la *doxa* repose sur des conjectures et des conditions particulières. Elle incarne un climat, un état ambiant civil, politique et culturel. Elle inclut également les savoir-faire traditionnels, les coutumes et leur lente et irréfutable diffusion. C'est ainsi qu'elle fait état d'intégrations, d'adaptations, d'imitations, de convenances; la *doxa* est un mode de discours qui renvoie aux manières de faire, à leur diffusion par le partage de la connaissance et de l'expérience; elle est un outil de transmission, une sorte de contamination.

La *doxa* est dès lors un espace socio-symbolique²⁷, un lieu commun à l'intérieur duquel les membres partagent des comportements et une mémoire (de leur histoire). À ce propos, l'hypothèse de Josiane Boulad-Ayoub²⁸ concernant la *mimêsis* et la dynamique des constructions symboliques-pratiques est fort éclairante. L'auteure s'intéresse aux rapports sociaux sous leurs aspects symboliques et pragmatiques, précisément sur le rôle prépondérant que jouent les activités culturelles dans le calibrage et dans l'équilibration des manifestations de la sémiotique sociale, mais aussi dans la transmission des structures sociales pour les générations futures, autrement dit pour la production-reproduction du discours social. Cette idée de couplage entre les activités symboliques et les activités pratiques qui définit le système social dans sa globalité nous intéresse particulièrement, parce qu'elle rejoint de près le concept de la *doxa* entendu au sens d'éthos commun qui inclut les concepts, les valeurs, les idées, les normes, les gestes, les comportements qui perpétuent, mais aussi transforment l'organisation socio-symbolique.

²⁶ Anne Cauquelin, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, p. 22.

²⁷ Le symbolique réfère ici aux pratiques sociales, culturelles, définies comme objet par une communauté selon les rapports appris. Voir Bernard Ranger, « Définir l'activité symbolique comme activité biologique », in BOULAD-AYOUB, Josiane (dir.), *Cinq approches du symbolique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 41-51.

²⁸ *Ibid.*

Le maintien et la transformation de l'organisation socio-symbolique dont parle Josiane Boulad-Ayoub trouvent une résonance dans l'activité citationnelle, cet écho étant particulièrement manifeste lorsqu'il est analysé en vertu du concept de la *doxa*. En tant que mode de connaître, de penser et d'agir, la *doxa* est la source et une variante élargie du lieu commun. Elle a pour objet de mettre ensemble les constituants généraux d'un groupe qui, d'emblée, peuvent sembler disparates. Pour le dire simplement, le rôle de la *doxa* est relatif à la quête du commun. Or, en tant que discours critique de la part du citateur sur sa discipline, l'image de citation met en évidence son rapport avec la *doxa* par la voie de la réitération des conventions, des règles et un savoir-faire artistique.

En ce sens, la citation renforce la *doxa*, plus exactement, le doxique qui se trouve inclut dans l'espace de l'art, étant donné que le cité est une partie constitutive de cet espace. D'une certaine manière, la citation en arts visuels entretient, nourrit, régénère la *doxa* et ce, parce qu'elle convoque l'*habitus* (la tradition artistique avec ses règles, ses médiums, ses styles, ses thèmes, etc.). C'est d'ailleurs ce qu'a tenté de démontrer Anne Cauquelin²⁹ qui abordait la citation (comme imitation) du point de vue de l'autoréférentialité, c'est-à-dire comme réorganisation des analogies, comme témoin de la survivance et des changements des facteurs qui caractérisent une société dans son évolution dans le temps sous la logique du concept de la *doxa*. Cauquelin ne s'intéresse pas expressément au « travail » de l'artiste citateur, bien qu'elle traite la question du changement de médium résultant de l'avènement des nouvelles technologies. Elle s'arrête plutôt à l'idée selon laquelle l'art fait partie intégrante de l'univers doxique, c'est-à-dire de la vie en société, et l'espace symbolique comme lieu de communion, d'échange et de communication entre les sujets sociaux.

²⁹ Anne Cauquelin, *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier-Montaigne, 1986, p. 104.

Conformément aux thèses de Boulad-Ayoub et de Cauquelin, le principe de la *doxa* dans le domaine artistique réfère au champ des arts visuels entendu comme lieu d'archivage du patrimoine artistique en perpétuelle rénovation³⁰, comme lieu commun au sein duquel prend forme une histoire à la fois culturelle, sociale et philosophique. En regard de l'acte citationnel, ce lieu commun est celui dans lequel l'artiste citateur puise son inspiration.

D'une certaine façon, la citation, tel que mentionné précédemment, s'accomplit en partie à travers le maintien des règles traditionnelles perpétuées par les institutions d'art (jusqu'au XIX^e siècle) et à partir desquelles s'est constituée la plus grande part de l'histoire de l'art. L'assimilation du passé s'effectuant sur la foi d'une mémoire collective. Le *souvenir* module l'existence de la citation, en même temps qu'il représente le rassemblement des membres de la communauté artistique unis par un savoir partagé des arts.

Par contre, dans le cas du corpus de la thèse, il n'est jamais question d'imitation ou de reprise du même, dans la mesure où toutes les images opèrent un *changement de médium* par rapport à la source citée, « cassant » ainsi la *doxa* en raison des déplacements que sous-tendent les œuvres de citation à l'égard des hiérarchies traditionnelles liées à chacun des médiums. Dans certains cas, ces transferts renversent littéralement la hiérarchie convenue, faisant passer l'image citée de l'art majeur à l'art mineur ou l'inverse. Conséquemment, la citation devient « paradoxale », dans la mesure où elle met à mal les canons de l'histoire de l'art, les transforme; l'artiste citateur participant de la sorte à la régénérescence des arts par le biais d'un transfert du « lieu » même de l'activité créatrice. En choisissant de faire usage de médiums actuels qui n'entrent pas dans les catégories conventionnelles, par

³⁰ Les transformations sont tangibles à travers la régénérescence continue de courants, de styles, de méthodes, de nouveaux matériaux, etc.

exemple la bande dessinée, le dessin d'animation, la publicité, etc., les artistes citateurs, dans une perspective méta-critique, se marginalisent par rapport aux règles et aux normes traditionnelles qui ont façonnées l'univers doxique artistique jusqu'à ce jour et s'éloignent même, dans certains cas, de la répartition des types encore en vigueur quant aux médiums artistiques reconnus comme tels et les médiums populaires.

2.3. Le remaniement citationnel

2.3.1 La parodie et l'ironie

La parodie et l'ironie, qui sont habituellement le propre de la citation, subsument l'intertextualité telle que définie par Gérard Genette³¹, soit la relation unissant un texte cible à l'intérieur duquel est redit un texte antérieur, ce dernier étant soumis à des pratiques imitatives et transformatives. Un hypertexte peut être lu pour lui-même, mais aussi dans une relation d'interlocution avec une source ou des sources. Toujours selon Genette, l'hypertextualité tend à être entendue franchement comme une rénonciation. De plus, les relations intertextuelles peuvent être favorables pour la mise en œuvre d'un métatexte. La métatextualité est de l'ordre du *commentaire* unissant un texte à un autre, et il s'agit d'une critique en acte qui demeure partiellement implicite si la relation à l'œuvre source n'est pas établie par le récepteur.

Ces propos de Gérard Genette sont fort utiles pour l'étude de la citation dans les arts contemporains, puisqu'elle est un lieu d'expressivité critique résultant d'une appropriation d'un déjà-là, en ce sens qu'elle est un « acte » re-créateur et un

³¹ Gérard Genette, « Chapitre I », *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-15.

« commentaire » critique. Chaque œuvre de citation acquiert sa spécificité (dans sa forme et son potentiel de sens) selon qu'elle se rapproche ou s'éloigne de la source citée. Par exemple, lorsqu'une image transgresse (ou brouille) le code, elle se présente à la fois comme un défi et une profanation de l'histoire de l'art, et c'est pourquoi nous la considérons comme « paradoxale ».

D'un autre point de vue que celui de Gérard Genette, Antoine Compagnon qualifiait ce type d'œuvre de citation de « perversion », dans la mesure où la citation ne se veut pas négative mais méta-critique. Elle ne vise pas à détruire les codes, mais s'impose plutôt comme défi à la « tolérance d'un système à ses propres dysfonctionnements »³², à des désordres localisés que le système peut supporter sans catastrophe. Conséquemment, l'œuvre de perversion est d'ordinaire empreinte d'une dimension ludique. Mais tel que le mentionnait Gérard Genette, c'est « le jeu au sens mécanique du terme [qui] constitue le principe fondateur de l'hypertextualité; le jeu au sens ludique y occupe une importance fort variable, du moins comme tonalité »³³. Parmi ces jeux, deux sont récurrents dans la pratique des arts citationnels contemporains : la parodie et l'ironie.

La parodie et l'ironie sont tous deux des commentaires explicites de la part d'un destinataire. En arts visuels, ils incarnent la manifestation d'une distance critique prise par le citateur à l'égard de son domaine d'appartenance, une déviation à l'endroit d'une norme qui est prise comme matériau de référence intériorisé, bref un moyen interne d'autoréflexion. Aux dires de Linda Hutcheon, « ironie et parodie signalent aussi bien un détachement de l'auteur qu'un contrôle de la part de ce

³² Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 363.

³³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 304.

dernier »³⁴. Par contre, nonobstant leurs similitudes, la parodie et l'ironie sont des notions différentes qu'il convient d'aborder séparément.

Selon la définition du *Petit Robert*, la parodie³⁵ est une imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. En arts visuels, *la parodie est une imitation burlesque et grossière (une contrefaçon ridicule) d'une œuvre artistique*. La parodie³⁶ est un langage de second degré qui renvoie à un déjà-là; elle est une variation d'une structure préexistante. Depuis la Grèce antique jusqu'à nos jours, « la parodie s'offre, traditionnellement, comme un double grotesque des genres « élevés » et des ouvrages de renoms »³⁷. Ce faisant, elle cible les langages et les codes propres à une discipline qu'elle congédie sous le mode de la substitution de ses propres règles. Pour ce faire, elle renverse (ou profane) les valeurs traditionnelles et s'en prend à l'idéologie conventionnelle du modèle en critiquant et en se moquant, sérieusement, des formes codifiées qu'elle invoque. La parodie est donc une *déviance* par rapport au modèle auquel elle renvoie et cette particularité lui permet de se distinguer du pastiche qui opère par correspondances et similarités, de la satire qui fait usage de la distance critique pour poser un jugement qui soit expressément négatif à l'endroit du modèle qu'il évoque, ou encore du travestissement qui inclut le ridicule.

Qui plus est, à la parodie se greffent deux concepts singuliers : le concept classique et le concept moderne. Premièrement, selon le concept classique, la parodie n'est pas ridiculisante. Il s'agit d'une parodie galante que Robert Dion et Marty Laforest³⁸ définissent comme étant une image qui se veut à la fois hommage et

³⁴ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique, revue de théorie en d'analyse littéraire*, Paris, Seuil, vol. 9, p. 471.

³⁵ *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 1810.

³⁶ Le terme français « parodie » est apparu en 1614. Voir Claude Abastados, « Situation de la parodie », *Cahiers du 20^e siècle*, no 6, 1976, p. 9.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ Robert Dion et Marty Laforest, « Avatars de la parodie : définitions et applications du concept de parodie », *RS-SI*, vol. 7, mars 1987, p. 73-87.

exorcisme qui remet en cause les modèles admirés en même temps qu'elle reconnaît leur séduction. Deuxièmement, selon le concept moderne, fort intéressant d'ailleurs en regard du présent corpus, la parodie correspond à une image qui se présente sous la forme d'un commentaire explicite (auto)critique. Toujours selon Dion et Laforest, il s'agit dans ce cas-là d'une parodie burlesque, c'est-à-dire d'une image traitant un sujet noble dans un style mineur. De ce fait, il n'est pas étonnant de constater que depuis 1860, alors que les hiérarchies traditionnelles des médiums, des styles et des genres ont cessé de régenter la théorie des arts, l'une des principales formes de la parodie a consisté « à introduire un sujet « vulgaire » dans un genre « noble » »³⁹.

C'est au cours du XX^e siècle que la parodie est devenue un mode de création et une forme de discours interne à l'art (métalangage). Sa principale fonction est d'interpréter une œuvre dans sa dimension historique, « institutionnelle » et de remettre en question ses codes propres et cela, en *reconstruisant littéralement l'œuvre ancienne par l'usage de nouveaux éléments* – tels les matériaux. En ce sens, la parodie est devenue une forme de recyclage de l'art ancien; le pouvoir du citateur parodiste réside dans sa capacité à *re-crée*r une nouvelle œuvre à partir d'un préexistant.

Eu égard aux œuvres du corpus, cette nouveauté réside dans le changement de



médium duquel découlent les transformations du style, du genre et du

Fig.-4a) motif. C'est précisément ce que l'on peut constater dans

l'installation *Mr et Mrs Andrews Without their Heads* de Yinka

Shonibare (Fig.-4a), ce dernier ayant transféré les motifs peints à



l'huile de l'œuvre source *Mr et Mrs Andrews* de Thomas Gainsborough

Fig.-4b)

³⁹ Georges Roque, « Entre majeur et mineur : la parodie », in ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 186.

(Fig.-4b) en de vrais accessoires. Cet artiste britannique a certes repris fidèlement les principaux détails de la toile citée, des armes aux tissus des vêtements des personnages⁴⁰, mais a changé les signes imagés en des objets réels. Or, l'effet parodique de l'installation de Shonibare découle non seulement de la transformation du médium, mais aussi de l'étêtement des personnages. Cet exemple, sur lequel nous reviendrons longuement dans la seconde partie de la thèse, démontre bien la nature parodique de la citation, dans la mesure où l'effet moqueur résulte de la *déviante* prise à l'égard de règles traditionnelles du portrait. Ici, la décapitation des personnages est une profanation du genre du portrait, dont le principe premier est de représenter (fidèlement) une identité qui soit reconnaissable.

Contrairement à la parodie, l'ironie n'est pas une « déviation », mais une « contradiction ». Selon le *Petit Robert*, l'ironie⁴¹ est une manière de se moquer en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre. En arts visuels, *l'ironie est une raillerie qui consiste à ne pas donner aux images leur valeur réelle, totale ou à évoquer le contraire de ce que l'on dit*. Selon le Groupe μ , « l'ironie trouve son fondement dans la relation d'*antinomie* existant entre deux signifiés »⁴². En tant qu'inversion sémantique, l'ironie fait partie de ce que Fontanier qualifie de « figures d'expression par opposition »⁴³. L'effet ironique provient donc spécifiquement de la contradiction entre deux énoncés, c'est-à-dire dans l'écart entre le signe et son référent.

⁴⁰ Les tissus sont des emblèmes de l'africanité dont la présence rappelle la colonisation britannique des terres en Afrique et de l'esclavage. Ce volet sera amplement élaboré dans l'analyse de l'œuvre.

⁴¹ *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 1370.

⁴² Groupe μ , « Ironie et iconique », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, Paris, vol. 9, Seuil, 1978, p. 427.

⁴³ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 143.

L'ironie est également « l'expression d'une agressivité, mais une agressivité détournée ou atténuée dans la mesure où [elle] manifeste toujours sa composante ludique »⁴⁴. En raison de son caractère dérisoire, grinçant, souvent péjoratif et provoquant, elle sert aux artistes citateurs de stratégie leur permettant de poser un jugement explicitement critique. L'ironie est une opération énonciative (méta)critique qui se présente sous les formes suivantes : un blâme porté à l'endroit de quelqu'un ou quelque chose; une prétention à l'erreur ou à l'ignorance de la part de l'ironiste; une analogie; une ambiguïté; une omission (volontaire) de la censure; une fausse déclaration; une contradiction interne; un faux raisonnement et finalement, mais tout aussi importante en regard du sujet de la thèse, une contradiction stylistique⁴⁵.

Toutes ces formes d'ironies ont pour principal objectif de constituer « des arguments exagérés qui outrepassent la conclusion attendue »⁴⁶. De ce fait, l'ironie en tant qu'exagération se rapproche de l'hyperbole qui est « une figure de style qui consiste à mettre en relief une idée au moyen d'une expression qui la dépasse »⁴⁷ et qui « augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle a d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire »⁴⁸.

L'image citationnelle ironique, contrairement à l'image parodique, est donc une inversion exagérée, une forme de dénonciation concernant l'art du passé qui se veut persuasive, dont le but est de poser un regard critique sur la tradition artistique occidentale. Elle se loge entre l'enthousiasme et le scepticisme à l'égard de la

⁴⁴ Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 442.

⁴⁵ Voir Beda Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, vol. 9, no 36, 1978, p. 385-398.

⁴⁶ Marlena Braester, « Du « signe iconique » à l'énoncé ironique », *Semiotica*, vol. 1-2, 1987, p. 82.

⁴⁷ *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 1263.

⁴⁸ Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 123.

discipline artistique; elle est un jeu, sérieux, auquel d'adonnent les citateurs. Elle est *une figure de dérision* au sein de laquelle s'opère « un *déplacement de l'accent d'intensité*, un *déplacement de l'assomption énonciative* »⁴⁹ qui laisse la voie libre à un autre régime d'énonciation, à savoir l'autocritique, une « autocritique de l'artiste dirigée contre lui-même (autodestruction) qui doit lui éviter trop de confiance, d'assurance, d'estime de soi dans l'autocréation »⁵⁰.

En ayant recours à l'ironie, l'artiste citeur jette un doute sur certaines certitudes de l'histoire de l'art (les règles et les normes), leur valeur et leur crédibilité.



Fig.-7a)

De ce fait, l'image citationnelle ironique est une provocation visant à déstandardiser les discours artistiques conventionnels au profit d'expressions libres, hétérogènes et en renouvellement perceptuel. Par exemple, dans son œuvre *Untitled # 205* (Fig.-7a), Cindy Sherman « re-fait » une image cliché⁵¹: le nu féminin. Dans cette photographie, l'artiste se met en scène et travestit les atouts du modèle dans l'œuvre citée de Raphaël (Fig.-7b) dont le traitement vise à rehausser la « beauté » du personnage féminin. Ainsi, Sherman ironise l'idée du « beau idéal ».



Fig.-7b)

Quoique l'ironie occupe une place prépondérante dans l'art citationnel contemporain, elle n'est pas une caractéristique spécifique de la postmodernité. Déjà au XVIII^e siècle, elle s'insérait régulièrement dans les productions artistiques, mais aussi dans les créations littéraires et philosophiques. Sa présence s'accrût au cours du XX^e siècle, entre autres chez les artistes dadaïstes et, plus tard, au sein du Pop art. Le recours à l'esthétique ironique s'est considérablement intensifié au cours des

⁴⁹ Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 123.

⁵⁰ Martin Désilets, « L'ironie : conscience lucide et rempart contre le désenchantement », *ETC Montréal*, no 51, septembre 2000, p. 7.

⁵¹ Un cliché est une « idée ou expression toute faite trop souvent utilisée ». *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 448.

dernières décennies du XX^e siècle, particulièrement chez les artistes citateurs. Le moyen le plus efficace qu'ils ont trouvé pour arriver à leurs fins est de puiser leurs sources au sein d'images propres aux métiers d'art, parasitant de la sorte le grand art en s'appropriant des manières de faire et des codes esthétiques – historiquement - discrédités par les académies des beaux-arts. Par l'intermédiaire de cette déterritorialisation de l'art avec un grand A, les artistes citateurs ont ouvert le champ de l'art contemporain à de nouveaux langages, tels ceux de la culture de masse, en même temps qu'ils ont élargi le cercle de spectateurs auxquels ils s'adressent, rejoignant alors à la fois l'élite culturelle et la société en général.

Ce constat pose la question du type de récepteurs auxquels s'adressent les images citationnelles et cela, qu'elles soient parodiques ou ironiques. Les regardants ont la tâche de décoder les éléments parodiques et/ou ironiques de l'image citante en fonction de leur bagage de connaissances. À ce propos, Denis Vernant⁵² pose l'hypothèse que l'acte de citer est le propre de la communication humaine et, conséquemment, possède une dimension culturelle. Se référant au philosophe J.L. Austin, l'auteur voit la citation comme acte de discours et postule que toute énonciation est produite par un destinataire vis-à-vis d'un destinataire dans des circonstances données. Vernant postule que cet acte « possède une signification *locutoire*, une force *illocutoire* et vise un effet *perlocutoire* »⁵³ sur le récepteur. Aussi est-il essentiel de considérer l'ancrage socioculturel dont il a été question plus haut.

En résumé, les signes parodiques ou ironiques sont changeants en raison du fait qu'ils sont soumis à la mouvance des interprétations des différents membres d'une société particulière, à une époque et un lieu particuliers. Ces « manipulations » ne sont pas étrangères à la mobilité - formelle et iconique - dont parle Pierre

⁵² Denis Vernant, « Pour une analyse de l'acte de citer : les métadiscursifs », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2005, p. 179-194.

⁵³ *Ibid.*, p. 185.

Fresnault-Deruelle alors qu'il définit le concept d'« *icono-logique* » et sur lequel nous reviendrons plus loin. Mais ces manipulations qui sont à la source du discours parodique ou ironique des œuvres de citation interpellent surtout la mémoire qui participe au jugement esthétique.

2.3.2 La mémoire et le jugement esthétique

La transformation formelle et sémantique que l'acte citationnel fait subir à un motif source à l'intérieur d'une nouvelle œuvre qui appartient à un nouvel espace-temps, encourage une réflexion sur les traditions et les théories artistiques conventionnelles. Mais cette ouverture au débat autocritique que sous-tend la citation ne peut pas avoir lieu sans l'implication de la mémoire (mémoire de soi et mémoire collective), autant du côté de l'artiste citeur que de celui du récepteur et cela, parce qu'elle fait intervenir des contenus culturels antérieurs. L'objectif de la présente étude n'est pas de faire une présentation exhaustive et une relecture approfondie des théoriciens ayant traité de la question de la mémoire en arts visuels, puisque d'autres chercheurs s'y sont longuement arrêtés, notamment Nycole Paquin⁵⁴. Le but visé est d'abord de mettre en lumière certains éléments définitionnels et relatifs au fonctionnement de la mémoire qui participent de manière explicite à la préhension des œuvres de citation contemporaines, puis de témoigner du rôle prépondérant joué par la mémoire dans le jugement esthétique.

⁵⁴ Nycole Paquin, *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal/Paris, XYZ /Presses universitaires de Vincennes, 1997, 281 p.

Le jugement est une faculté de faire un choix qui fait suite à une comparaison entre au moins deux éléments d'une même catégorie, mais qui « s'articule sur un fond de vie où se sont entrelacées des traces de sensations et de connaissances »⁵⁵. Juger signifie alors sélectionner certains souvenirs – qui constituent l'histoire propre d'un individu -, qui servent de balises à un objectif spécifique et localisé. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la mémoire n'est pas une banque visuelle dans laquelle des informations seraient engrammées en permanence, comme c'est le cas pour un ordinateur. La performance de la mémoire humaine repose plutôt sur sa capacité à se modifier au fur et à mesure que le sujet fait de nouvelles expériences, ce qui lui permet d'acquérir de nouveaux savoirs, de confirmer ou d'infirmer, de transformer ou de corriger ceux qu'il a déjà intégrés et, surtout, de « ressentir » ces activités⁵⁶.

En arts visuels, la mémoire permet à l'artiste de fixer ses souvenirs (ceux de motifs préexistants) au sein d'une création plastique, de construire une œuvre en fonction de ses propres réminiscences qu'il réactualise à l'intérieur d'une nouvelle image ou d'un nouvel objet. Qui plus est, le processus de remémoration est celui qui permet au récepteur de reconstituer certains repères symboliques doxiques lorsqu'il perçoit cette nouvelle œuvre. Bien entendu, le jugement d'une œuvre diffère selon chaque individu en raison de ses propres expériences.

Pour la définir de façon extrêmement simplifiée, la *mémoire de soi* est celle où se logent les expériences de vie « accumulées » correspondant à la mémoire à long terme. Lors de la réception d'une information (une œuvre d'art par exemple), la mémoire à court terme et la mémoire à long terme agissent simultanément. Ainsi, les connaissances antérieures servent de support et resurgissent lors de l'acquisition de

⁵⁵ Nycole Paquin, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁶ *Ibid.*

nouvelles données, alors que les nouvelles données perçues *de visu* modifient les acquis antérieurs, et de ces ingérences résulte un appariement.

On a vu plus haut que l'affiliation entre le « Je » privé et le « Je » social est un fait incontournable. La mémoire collective, la *doxa*, sert d'assise à la mémoire individuelle et ce, parce que la mémoire personnelle convertit ce qui est collectif en données privées. Or, pour le créateur, comme pour le récepteur, le jugement, quel qu'il soit, positif ou négatif, est toujours double. Il évalue à la fois la cible cognitive selon ses propres propensions « et » la manière dont elle est perçue par la *doxa*, et c'est de cette façon qu'il peut en arriver à un jugement critique. En d'autres mots, il est lui-même médiateur entre l'image et la *doxa*. Quant à l'artiste citateur, c'est par le biais de son œuvre citante qu'il *remodèle* les savoirs partagés et les rend accessibles dans un contexte particulier qui commande de la part du récepteur quatre opérations quasi simultanées⁵⁷ : 1) la perception et le décodage de l'image citante; 2) la détection de l'image citante; c) le rappel de l'image citée; 4) la reconnaissance de l'écart entre l'image citante et l'image citée.

C'est là que réside le pouvoir de l'artiste citateur qui rend caduque la flèche du Temps, en ce sens qu'il s'approprie le temps même comme matériau. Dans le même ordre d'idées, Françoise Le Gris écrit :

⁵⁷ Nycole Paquin, *op. cit.*, p. 116-117.

« Les œuvres [de citation] contemporaines sont créées en prenant compte comme prétexte cette mémoire constituée mais, par détournement et réactualisation, elles produisent un nouveau regard, une nouvelle perception, qui peut se comprendre aussi comme construction d'une nouvelle mémoire. Ainsi, par appropriation et recontextualisation, les œuvres contribuent à donner une dynamique à des fragments d'une culture qui, par l'effet du temps, ont tendance à figer/fixer un processus évolutif »⁵⁸.

Ce sont toutes ces opérations mnésiques qui supportent le jugement favorable ou défavorable porté sur l'image de citation. Comme on l'a vu plus haut, si le jugement intervient nécessairement en relation avec la *doxa* sans être toutefois noyé dans son cadre, la reconnaissance de la citation subsume des stratégies de reformation et d'écart non seulement à l'image citée, mais aux codes qui ont prévalu à sa mise en forme et à ceux qui chapeautent son nouveau contexte. C'est en ce sens que, particulièrement dans le cas d'un changement de médium, la citation peut être comprise comme instance paradoxale. Elle dérange, oblige à de nouveaux ajustements, même dans le contexte actuel, du fait même des manipulations du modèle.

Si le passage du motif d'un médium à un autre a pour effet de surprendre, voire d'amuser, entre autres quand il s'agit d'un glissement des arts majeurs aux arts mineurs, par exemple de la « grande » peinture à la caricature, l'image citante se fait parodique. Le transport (reconnu) a pour conséquence de bousculer dans l'immédiat la mémoire individuelle et de remodeler à plus long terme la mémoire collective. C'est ainsi que la création, la reconnaissance et l'interprétation de la citation sont des actes corollaires à la fois individuels et collectifs, des actes d'appréciation par soi en

⁵⁸ Françoise Le Gris, *Mémoire et antimémoire*, Trois-Rivières, Le Sabord, 2000, p. 47.

regard des autres, des actes qui entretiennent la mobilité du concept même de la représentation.

En définitive, au sein de l'« *icono-logique* » que l'on abordera dans les pages suivantes, la citation doit être entendue comme processus *re-créateur*, comme coefficient du *renouvellement* continu des expressions artistiques annulant l'idée de la clôture de l'histoire de l'art et se distanciant du concept évolutionniste et progressif des arts. L'ancien ne doit pas être considéré comme un passé lointain inaccessible et figé, mais plutôt comme un tremplin forcément en devenir.

2.4 « *L'icono-logique* » de la mouvance

2.4.1 La mobilité des images et le schéma

Dans le même esprit que Georges Didi-Huberman, qui conseille d'envisager l'histoire de l'art « sous l'angle de sa mémoire, c'est-à-dire de ses manipulations du temps »⁵⁹, Pierre Fresnault-Deruelle soutient que l'objet d'art est « à prendre en considération comme la résultante de *survivances*, de *reprises* (peut-être aussi d'anticipations) qui font d'un motif ou d'un thème pictural le moment suspendu d'une pensée visuelle, toujours, peu ou prou, au travail »⁶⁰. L'auteur, sans toutefois parler de « citation », avance l'idée que les images ne cessent de se rapporter les unes aux autres pour parler d'elles-mêmes et que « toute représentation donnée fonctionne inévitablement par rapport à d'autres représentations virtuelles, dans la lignée desquelles l'image en question instaure, de fait, l'espace d'un système »⁶¹. L'œuvre

⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 17-18.

⁶⁰ Pierre Fresnault-Deruelle, « La fabrique de l'homme-machine ou l'esprit de l'escalier », *Visio*, vol. 7, nos 3-4, automne 2003, p. 218.

⁶¹ Pierre Fresnault-Deruelle, « Supplanter la parole », *L'éloquence des images*, Paris, PUF, 1993, p. 15.

doit alors être expérimentée comme une composition en abîme à travers laquelle elle s'objective et s'interroge.

Ce postulat renvoie au concept d'« *icono-logique* » qui stipule que les formes et figures de l'histoire de l'art ne cessent de réapparaître au sein de nouvelles représentations et qui, à travers ce cycle continu, sont constamment transformées. Pour le définir brièvement, l'« *icono-logique* » se situe dans l'intervalle entre l'iconographie, c'est-à-dire la méthode d'identification et de description des sujets, des thèmes, des symboles et des attributs de l'art, et l'iconologie qui, depuis le XX^e siècle, précisément depuis la parution de l'ouvrage *Essai d'iconologie* d'Erwin Panofsky⁶², désigne une méthode d'interprétation du contenu et des conditions de production des œuvres d'art. L'« *icono-logique* » est un véhicule d'interprétation de la signification « qu'un sujet ou qu'un symbole possède dans une œuvre en tant qu'expression d'une philosophie et d'une vision du monde »⁶³.

En fait, le concept d'« *icono-logique* » reconduit l'idée que toute image renvoie à un passé, à un « legs artistique »⁶⁴, c'est-à-dire à un ensemble de relations réglementant le fonctionnement d'une organisation, un processus d'*enchaînement de faits* qui constitue un système de signes avec les règles de leur emploi. Or, chaque représentation cherche à retourner à elle-même, à s'auto-évaluer, à s'inclure dans la norme ou à marquer son écart avec son alter ego, hissant de la sorte « le collage au rang d'opérateur sur sa propre nature »⁶⁵. Les images sont donc auto-réflexives et auto-réflexives, dans la mesure où elles se présentent sous la forme de récits historiques et tracent une sorte de généalogie active qui raconte l'histoire de l'art à contre-courant.

⁶² Erwin Panofsky, *Essai d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967 [1955], 296 p.

⁶³ Jan Bialostocki, « Iconologie », *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia, 1995, p. 886.

⁶⁴ Pierre Fresnault-Deruelle, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵ Pierre Fresnault-Deruelle, « L'image circonvenue », *Degrés*, no 34, été 1994, p. b-3.

Puisque les images (re)présentent un matériel iconographique décontextualisé, Fresnault-Deruelle note que les cadres de références socioculturelles sont essentiels à la saisie du potentiel sémantique de l'image. On l'a vu plus haut, chaque regard porté sur un objet fait intervenir une quantité notable de possibilités référentielles par lesquelles le regardant va entrer en processus d'interprétation. Ces potentialités sémantiques démontrent d'une part, que tout jugement porté sur les apparences ou le sens des choses est toujours fondé sur un ensemble d'horizons d'attentes (théoriques, idéologiques, sociologiques, etc.) et, d'autre part, que nous sommes tous habités par le besoin de faire signifier ce qui nous entoure dans des contextes de référence particuliers qui orientent nécessairement les valeurs et les concepts octroyés à un artefact.

Le concept de la mouvance avancée par Fresnault-Deruelle, à savoir la redite circulairement pliée sur elle-même, confirme l'existence d'un trafic d'image à image et trahit (dans le sens de dépasser) linéairement dans la doublure le modèle traditionnel voulant que toute œuvre soit unique; il faut reconnaître que toute représentation donne à voir les plis dans lesquels s'immiscent d'autres images débusquées. Le principe « *icono-logique* » est essentiel à l'étude de la citation, dans la mesure où il se rapproche du « fait citationnel », plus encore de la *mobilité citationnelle*, c'est-à-dire de la reprise dans l'espace et dans le temps (mobilité horizontale) d'un ou de motifs préexistants qui se « *transforment* » selon leurs déplacements structurels (mobilité verticale), dont nous reparlerons.

Pierre Fresnault-Deruelle a développé un autre concept qui se rapporte également à l'acte citationnel, à savoir le détournement d'images, qui consiste en un prélèvement « d'un iconogramme destiné à être recontextualisé « indûment » ailleurs,

au sein d'une image d'accueil »⁶⁶. Par sa définition même, le détournement d'images se rapproche de la définition de la citation telle que formulée par Antoine Compagnon⁶⁷ (en littérature) et René Payant⁶⁸ (en arts visuels), en ce sens où il est question d'images (ré)intégrées dans un système établi, par exemple, un texte ou une image dans une affiche publicitaire. Sur le plan de l'expression⁶⁹, le détournement d'images (tout comme la citation selon Compagnon et Payant) est une *action*, en ce sens où il consiste en un collage ou un montage effectué à partir d'un déjà-là, et il s'accompagne de manipulations résultant du déplacement qu'il sous-tend; l'image détournée altère l'image source.

Quoique distincts, le détournement d'image et l'acte citationnel ont certains points en commun. D'abord, le détournement d'images, tel que l'entend Fresnault-Deruelle, est une riposte. Il comprend donc une dimension hautement critique, ce qui, forcément, l'est également pour l'image citationnelle. Aussi, résultant du déplacement et du dépaysement, le détournement est producteur d'une « nouvelle iconographie » chargée d'un nouveau potentiel de sens et, en cela, se rapproche de l'acte de citation. Ce qui distingue la citation dont il est ici question du détournement d'images, c'est le fait qu'elle est avant tout une *manipulation*, une intervention à *partir* et non *sur* une image préexistante; elle ne fait pas que défigurer une image source en y ajoutant un élément étranger qui la déstabiliserait, elle la « re-crée » dans un autre médium.

⁶⁶ Pierre Fresnault-Deruelle, « Les images détournées », *Les images prises aux mots*, Paris, Ediling, 1989, p. 73.

⁶⁷ Antoine Compagnon, *op. cit.*, 414 p.

⁶⁸ René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, 682 p.

⁶⁹ La définition du plan de l'expression, tout comme celle du plan du contenu, seront largement explicitées au Chapitre 3.

2.4.2 La notion d'intersubjectivité

Si l'acte de citer est à la source de l'œuvre comme produit de la citation, cela signifie que la citation est à l'évidence un projet d'intention personnel (du citeur) engagé avec l'autre (cité). Bernard Vouilloux disait d'ailleurs qu'« il n'y a de citation que délibérée, intentionnelle : on ne cite jamais à son insu »⁷⁰. Aux dires de Jean-Marie Schaeffer, il existe un lien entre l'intentionnalité et l'intention, « parce que l'intention est une forme d'intentionnalité [...] et surtout parce que certains faits intentionnels ne sont tels que parce qu'ils sont intentionnels »⁷¹. L'intention est un but (l'intention de faire quelque chose), alors que l'intentionnalité est une relation de renvoi qui porte sur quelque chose d'autre; elle « est la propriété en vertu de laquelle toutes sortes d'états ou d'événements mentaux renvoient à ou concernent ou portent sur les objets et des états de choses du monde »⁷². De ce point de vue, la citation est intentionnelle parce qu'elle réfère (reproduit) à un objet ou un motif préexistant. Plus encore, elle est une intention d'*action*; citer signifie sélectionner, découper, déplacer et introduire ailleurs un avoir été là. Citer revient à « s'approprier la parole de l'autre et d'en faire usage de manière intéressée »⁷³.

Selon Bernard Vouilloux⁷⁴, il existe plusieurs fonctions à la citation, par exemple, servir d'argument d'autorité, signaler une convergence, appuyer une contre argumentation. Mais le recours à la citation peut également dépasser ce cadre épistémique, entre autres, lorsque l'artiste s'en sert pour faire état de son savoir, pour dénoncer, prendre ses distances, désapprouver, ironiser, critiquer certains concepts

⁷⁰ Bernard Vouilloux, « La citation et ses autres », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 49.

⁷¹ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, 1996, p. 66.

⁷² *Ibid.*, p. 77.

⁷³ Simon Harel, « Mettre l'autre en pièces. L'impossible citation chez V.S. Naipaul », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2005, p. 88.

⁷⁴ Bernard Vouilloux, *op. cit.*, p. 39.

propres à sa discipline. De ce fait, la citation acquière son effet de sens dans le métalangage. Si l'activité citationnelle en arts visuels porte sur les actes spécifiques à un domaine particulier, l'art, le citeur invoque le passé artistique, ce fond commun d'images au sein duquel il puise son inspiration, d'une part, pour s'y inscrire et, d'autre part, pour intégrer les autres artistes antérieurs dans sa propre histoire.

Pour reprendre les mots de Françoise Armengaud, dans la citation s'opère une « construction simultanée et réciproque des intertextualités et des intersubjectivités »⁷⁵. En ce sens, chaque œuvre de citation est un tissage « inter-imagier », constitué de fragments issus d'une production individuelle, d'un style, d'un courant artistique, etc., qui génère et renouvelle les créations artistiques. À travers ce « bricolage » d'images, pour reprendre le terme de René Payant⁷⁶, le citeur signale la présence d'autres discours dans son œuvre, ceux-ci étant à la fois des corps étrangers et une portion de lui-même; cet autre que l'artiste porte en lui et à partir duquel il se définit. Autrement dit, l'artiste citeur cite *avec* autrui⁷⁷. Fondamentalement, l'activité citationnelle implique l'altérité, en ce qu'elle est un moyen de se comprendre soi-même, de jauger la place que l'on occupe dans une communauté par le détour de la compréhension de l'autre.

Cependant, si l'image citationnelle est le résultat d'une incorporation de l'autre (d'une image ou une portion d'image lui appartenant), elle présume également une distanciation de la part de l'artiste citeur face à l'artiste cité, puisque chacun possède son propre style. Elle est un moyen de mettre en relief la singularité de l'autre, en même temps qu'elle est un faire du « Je » citeur qui ne renonce aucunement à sa propre identité. Cela revient à dire que la citation est une affirmation

⁷⁵ Françoise Armengaud, « Devoir citer. Citation talmudique et citation poétique », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 24.

⁷⁶ René Payant, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁷ Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, « Présentation », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2005, p. 8.

du « soi » créateur en plein contrôle, en plein pouvoir sur l'autre, les autres, l'artiste cité, comme le récepteur, ce dernier devant s'accommoder de ce qu'il perçoit, même si les déplacements d'images et les transferts de médiums bousculent ses horizons d'attente fondés sur ses connaissances des arts.

À travers ces manipulations est mis en lumière ce que Jacques Fontanille nomme un « degré de présence »⁷⁸, c'est-à-dire le degré de distanciation que l'image citante prend vis-à-vis l'image source qu'elle cite. Le degré de présence concerne spécifiquement la dimension rhétorique. Toute figure comporte deux contenus qui se livrent concurrence – deux versions d'un même thème, deux matériaux différents, deux univers sémantiques, etc. -, et leur coexistence en une seule œuvre (de citation) acquiert son potentiel signifiant lorsque les instances en jeu n'ont pas le même « mode d'existence ». C'est ainsi que s'exprime le discours critique de l'image de citation.

⁷⁸ Jacques Fontanille, *op. cit.*

CHAPITRE III LE MODÈLE D'ANALYSE ET SES ASSISES FORMELLES ET THÉMATIQUES

3.1 La catégorisation du corpus

3.1.1 La hiérarchie du majeur et du mineur

Tel que mentionné antérieurement, en utilisant des médiums différents de ceux de l'image citée, mais en reprenant parfois le style ou le genre, les images de citation sont des œuvres « hybrides » et, de ce fait, font échec à la définition traditionnelle de l'œuvre d'art. Elles renversent de manière critique la hiérarchie des arts majeurs et des arts mineurs, renversement sur lequel repose leur discours métalinguistique.

Rappelons que la définition prototypique de l'œuvre d'art a été déterminée en fonction d'une « matrice de propriétés » formulée selon la fonction, l'intention et l'attention esthétique portée à un objet¹. Traditionnellement, on supposait que la détermination du statut de l'art reposait sur l'application correcte de certains concepts, certaines règles et normes. André Félibien, qui a installé ce système rigide concernant la définition de l'art, écrivait dans la préface de ses *Conférences* de l'année 1667, que la peinture « instruit agréablement les ignorants et satisfait les personnes les plus habiles »². Dans ce contexte, l'amateur issu de la classe populaire était séduit par l'imitation, par l'illusionnisme, par « l'effet de vrai », alors que le connaisseur avait la possibilité (le pouvoir ?) d'appréhender l'œuvre de façon plus poussée.

¹ Jean-Marie Schaeffer, « La notion commune d'oeuvre d'art (bis) », *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, 1996, p. 111.

² André Félibien des Avaux, « Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture », Paris, Frederic Leonard, 1667, n. p. in BESTERMAN, Théodore (éd.), *The Printed Sources of Western Art*, Portland, Oregon, Collegium Graphicum, 1972, 144 p.

Le jugement sur la peinture était devenu un élément clé caractérisant l'identité sociale¹.

Vers le milieu du XIX^e siècle, une rupture s'est opérée à l'égard des systèmes de normes traditionnelles, tant du côté de la production des œuvres que de leur réception. Aujourd'hui, les valeurs artistiques ne sont plus déterminées en fonction d'une définition préalable, mais sont justifiées par le discours critique des membres du monde de l'art en-deçà même du milieu académique, c'est-à-dire par les critiques, les artistes, les collectionneurs, etc. Pour être en mesure de bien saisir ces distinctions définitionnelles, un retour sur la hiérarchie du majeur et du mineur en arts visuels s'impose.

La différence entre art majeur et art mineur est au fondement même de la cote dépréciative associée aux arts mineurs. Elle est au cœur de la division des arts visuels érigée en système. Selon Georges Roque, « les modes majeur et mineur font appel à des catégories cognitives qui structurent leur fonction hiérarchique »². Le majeur étant associé au « grand » et le mineur au « petit »³. La hiérarchie prendrait sa source dans la métaphore biologique de l'« incarnation » des traits : le grand art serait celui qui aurait « grandi » et atteint sa maturité⁴, alors que le mineur en serait encore à un stade immature. Cette manière de comprendre les genres et les arts en général trouve son équivalence dans les hiérarchies sociales (rang élevé et statut inférieur).

¹ René Démoris, « La hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », in ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 60.

² Georges Roque, « Introduction » in ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 9.

³ Ceci n'est pas sans rappeler la conception historique du progrès de l'art qui, selon Vasari, provient de la structure biologique, du cycle naturel des choses, soit la pousse, la maturité et décadence. Vasari a ordonné l'histoire de l'art selon un rythme fondé sur le cycle de la nature : l'enfance, la jeunesse, la maturité – et la décadence (*maniera moderna*). En procédant de la sorte, et sans nécessairement en être conscient, il a consacré la scission entre l'art majeur et les arts mineurs. Germain Bazin, « Le père fondateur », *Histoire de l'Histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 38-51.

⁴ Georges Roque, *op. cit.*, p. 9.

Toujours selon Roque, il n'existe pas en français d'équivalent à l'expression « *high art* »; on dit plutôt « art avec un grand A » ou l'« art » tout court. C'est donc à l'art au singulier que s'opposent *les arts mineurs* – le pluriel étant vu comme un diminutif. L'équivalent français de l'art mineur désigne les arts « décoratifs », terme qui apparaît aux yeux de Roque comme étant une catégorie « fourre-tout comprenant des formes artistiques hétérogènes : arts populaires, arts de masse, arts folkloriques, artisanat, art régional, arts primitifs, arts « ethniques »⁵.

Étienne Gilson avait déjà avancé l'idée selon laquelle les beaux-arts (les arts majeurs) se définissent traditionnellement comme étant un art (au singulier) du beau qui inclut la connaissance de règles d'application, dont la fin est de produire des beautés vouées à la contemplation, des œuvres-témoins qui ne se prêtent pas au dénombrement⁶. Les beaux-arts reposeraient sur un mode de connaissance rationnelle, d'où l'expression « arts savants ». Les arts majeurs relèveraient de l'« invention », à savoir de la maîtrise des règles de la composition, des proportions et du coloris, virtuosité sollicitant et engageant une activité conceptuelle permettant au peintre de se hisser au rang social élevé où figurent les intellectuels et les scientifiques.

Au contraire, les arts mineurs se particulariseraient en fonction de leur ustensilité et de leur relation étroite au monde. Par contre, il faut rappeler que « le français *art* continue le latin *ars*, qui lui-même équivaut au mot grec *technè*⁷. Ce rappel implique, qu'à priori, toute technique est un art, une règle d'opération permettant de bien faire quelque chose. Selon cette perspective, les « métiers d'art » (liés aux arts mineurs) relèveraient d'un savoir-faire et leur but serait de produire des objets.

⁵ Georges Roque, *op. cit.*, p. 8.

⁶ Étienne Gilson, *Matières et formes, Poétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Librairie philosophique, J. Vrin, 1964, p. 26.

⁷ *Ibid.*

D'un point de vue cette fois franchement marxiste, David Novitz⁸ s'est penché sur ce qu'il considère comme étant les paradoxes de la dichotomie du majeur et du mineur dans la pratique artistique contemporaine. À la différence de Roque, Novitz n'utilise jamais le terme « *low art* » qui, à ses yeux, reconduit une connotation péjorative. Il privilégie le terme « *popular art* », et justifie ce choix terminologique pour préciser que les arts populaires sont au fondement même de l'héritage culturel et du prestige d'une nation; les reconnaître comme appartenant à la catégorie du « *low art* » signifierait s'adonner à de l'auto-dénigrement.

Novitz soutient que la distinction entre les arts majeurs et les arts populaires ne repose pas sur les caractéristiques intrinsèques des objets, car ce qui les distingue n'est pas le médium comme tel, mais l'attitude de la société à leur endroit⁹. Il croit que l'acceptation ou le rejet des productions artistiques quelles qu'elles soient, découlent de choix effectués par des gens qui occupent des positions élevées (l'institution, l'élite culturelle ou la bourgeoisie) leur permettant de poser un tel jugement. Ainsi, la façon de penser l'art socialement serait à l'origine de la hiérarchie du majeur et du mineur. L'auteur affirme que ce public privilégié a contrôlé le savoir et l'art qu'il a adapté et soumis à ses goûts et ses intérêts et, ce faisant, a exercé une grande influence sur la production individuelle des artistes. On n'a qu'à penser aux régimes académiques ou aux commanditaires qui ont favorisé le maintien de catégories hiérarchiques.

⁸ David Novitz, « High and Popular Art. The Place of Art in Society », *The Boundaries of Art*, Philadelphie, Temple University Press, 1984, p. 20-36.

⁹ Pour le démontrer, Novitz fournit quelques exemples. Premièrement, la simplicité ne serait pas ce qui détermine le statut supérieur ou inférieur d'une œuvre, la preuve étant que l'art minimal, par exemple, est considéré comme un art majeur. Deuxièmement, les arts populaires n'auraient pas seulement pour but de divertir, d'amuser et d'éveiller des sentiments familiers. Ils peuvent également avoir une « fonction », par exemple, la dévotion. Troisièmement, les arts populaires, contrairement aux beaux-arts, résulteraient d'un travail individuel seraient le résultat d'un travail collectif, ce qui n'est toutefois pas le cas, entre autres, d'une production cinématographique et qui appartient cependant à la catégorie de l'art majeur. *Ibid.*, p. 29.

L'importance des hypothèses de Novitz repose sur sa proposition quant à l'avènement du besoin de distinguer les objets de la culture (masse) populaire et les arts majeurs (peinture et sculpture) au XIX^e siècle¹⁰. Il explique qu'à cette époque, suivant l'avènement de l'industrialisation qui occasionna une refonte de la société, la primauté fut accordée à la valeur économique qui, selon le public privilégié évoqué plus haut, annula toute « véritable » créativité. Or, l'artiste refusant de créer pour répondre à des exigences sociales préfère travailler pour lui-même dans un esprit purement artistique. Dès lors, les arts visuels sont devenus une pratique introvertie, expérimentale, hermétique, voire incompréhensible pour le public en général. Ne se sentant plus concernée par les œuvres de l'art officiel, la classe moyenne s'est tournée vers des formes d'art populaires (cinéma, magazines, télévision, music hall, etc.) dans lesquelles elle a pu se reconnaître. Le désir de distinguer les arts majeurs des arts populaires a accentué et renforcé la division traditionnelle des classes sociales (capitalistes)¹¹.

Du point de vue de Guy Scarpetta¹², il n'existerait pas de distinction nette ni d'affrontement entre le majeur et le mineur. Il s'agirait davantage de deux registres sociologiques qui s'entremêlent, sans toutefois s'équivaloir. Il note d'ailleurs que c'est parce que l'on reconnaît la hiérarchie majeur/mineur qu'elle influence le jugement esthétique. Pour le démontrer, l'auteur dresse une typologie d'attitudes face à cette hiérarchisation : a) l'attitude académique, qui refuse le mineur au nom de la prédominance du majeur; b) l'attitude « barbare », soit celle adoptée par des artistes qui revendiquent leur inculture; c) l'attitude du nivellement, qui affirme que le majeur et le mineur se valent; d) l'attitude de la libre transgression, qui reconnaît la hiérarchie – donc les critères respectifs du majeur et du mineur - et la transgresse intentionnellement.

¹⁰ David Novitz, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹² Guy Scarpetta, « Majeur et mineur », *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 76-88.

Selon l'auteur, ce qui importe d'analyser, c'est le passage de l'un à l'autre, le traitement du majeur *à travers* le mineur (et vice versa) et ce, pour mieux en cerner les modalités (reniement, minorisation, confrontation, profanation, etc.), mais aussi pour être en mesure d'évaluer l'inégalité des valeurs culturelles. Par exemple, le majeur peut « traiter » la culture de masse pour mieux la comprendre et s'influencer de son pouvoir. Inversement, le recours au mineur par le majeur peut signifier l'acceptation de la culture de masse. Selon cette perspective, Scarpetta en conclut qu'il n'y a pas (il n'y aurait jamais eu d'ailleurs) de subordination du mineur au majeur, ni d'une quelconque exclusion du mineur. Il s'agit plutôt de deux univers ou deux registres sociologiques qui s'interpellent l'un et l'autre, qui assument leur « impureté » l'un *dans* l'autre, qui transgressent réciproquement la hiérarchie pour *s'en jouer*, en d'autres termes, qui se répondent mutuellement comme opérateurs de sens.

Parmi les auteurs qui ont abordé la question de la hiérarchie des arts, il semble néanmoins qu'il y ait consensus à l'effet que, d'une part, l'art n'est jamais produit isolément de la société, d'autre part, que la primauté du majeur est un fait social. Des facteurs politiques, idéologiques, économiques et technologiques affectent tout autant la production des œuvres de l'art majeur que celle des arts mineurs ou populaires, de même que le jugement esthétique. De l'avis de l'anthropologue Raymond Firth¹³, tout objet est déterminé dans son rapport au social. La sensibilité esthétique varie selon les cultures et les œuvres sont empreintes d'une « conscience sociale », rituelle, économique. En ce sens, et dans l'optique de Jean-Marie Schaeffer¹⁴, la dichotomie entre l'art majeur et les arts mineurs est elle-même une production sociale, puisque nous héritons des classifications culturelles par le biais de notre apprentissage social.

¹³ Raymond Firth, *Anthropology Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 17.

¹⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », in ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 258.

Dans le même ordre d'idées, Howard Becker¹⁵ s'est interrogé sur l'organisation sociale des mondes de l'art et a réfléchi sur la reconnaissance des structures qui touchent la diffusion des connaissances qui relèvent de l'organisation sociale. Selon lui, la reconnaissance et la pérennité historique de la hiérarchie des arts majeurs et des arts mineurs découle des manières de faire et de penser diffusées dans la culture occidentale. À ce propos, Becker écrit : « Les conventions procurent à tous les participants aux mondes de l'art les bases d'une action collective appropriée à la production des œuvres caractéristiques de ces mondes »¹⁶.

Si l'on s'en remet aux œuvres de citation, leur objectif n'est pas de renier la hiérarchie du majeur et du mineur dans l'art, mais plutôt de réfléchir, quelquefois de critiquer les hiérarchies esthétiques qui, depuis l'époque classique, ont déterminé les critères de classement. En raison de leur nature « paradoxale », les images citationnelles du présent corpus disloquent et décloisonnent les cadres normatifs traditionnels, engageant ainsi une réflexion à propos des concepts qui répondent à ce système de valeurs historique et institutionnalisé.

De l'avis de Dominique Château, dans la majorité des cas, l'innovation dans le choix des médiums a pour but « de renverser l'ordre habituel : au lieu de chercher à comprendre le nouveau sur la base de l'ancien, il faut chercher à comprendre l'ancien sur la base du nouveau »¹⁷. Dans le même ordre d'idées, Leslie Graves¹⁸ postule que l'avancement, voire l'émancipation de la pratique artistique n'a été possible que par les *transgressions* de la classification hiérarchique des médiums.

¹⁵ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 64-88.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷ Dominique Château, « Le postulat du majeur et l'ontologie de l'œuvre d'art », in ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 287.

¹⁸ Leslie Graves, « Transgressive Tradition and Art Definition », *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 56, no 1, 1998, p. 39-48.

En citant des motifs ou des images appartenant à l'art majeur, mais dans des médiums ne répondant pas nécessairement aux critères du « haut » dans l'optique traditionnelle, les œuvres font fi des notions conjointes d'unicité et de maturité. Elles abordent le clivage en faisant parfois usage de médiums appartenant aux arts dits de masse auxquels elles insufflent un nouvel élan du fait d'y introduire des motifs habituellement réservés aux arts plus traditionnels, souvent plus historiques.

Selon Bernard Ramé¹⁹, l'hybridité des genres résultant de la pluralité, parfois même de l'amalgame des modes d'expression au sein d'une même œuvre, serait le nouveau « modèle » de l'art contemporain cherchant à contrer la complexité du monde actuel, à la fois éclaté, hétérogène et fragmentaire. De ce point de vue, l'œuvre d'art acquiert une fonction sociale qui est celle de proposer une nouvelle approche globale du réel, « de proposer une nouvelle relation au monde : un nouveau système de médiation et de représentation entre le monde et nous »²⁰. Il est vrai que chaque œuvre présente quelque chose d'inédit, se distanciant ainsi sur le plan structurel vis-à-vis un préexistant et, par le fait même, enseigne quelque chose de nouveau au public élargi auquel elle s'adresse²¹.

Parce qu'elles réitèrent des sujets de présentation faisant partie de la catégorie du majeur, ces œuvres de citation rappellent que « la qualité de la perception dépend du capital culturel du spectateur »²². En principe, les codes de représentation et de présentation déterminent le public « ciblé » qui serait en mesure de reconnaître, premièrement qu'il y a citation; deuxièmement et simultanément la source citée. Le

¹⁹ Bernard Ramé, « L'effacement des genres : une propédeutique au syncrétisme », *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, no 17, 1994, p. 243-252.

²⁰ *Ibid.*, p. 245.

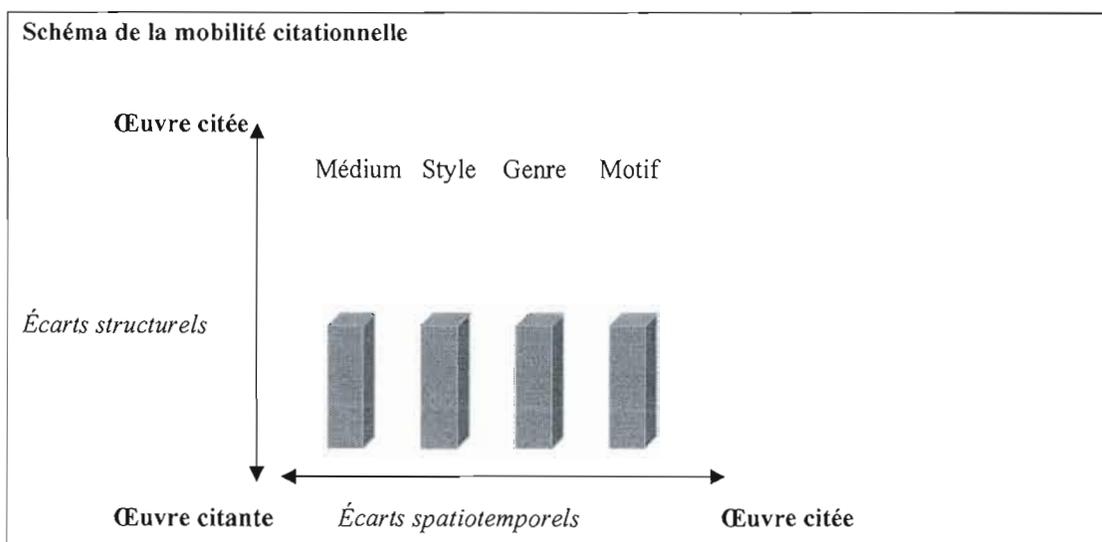
²¹ Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 86.

²² Svetlana T. Machlina, « Les influences mutuelles des arts », *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, no 17, 1994, p. 136.

schéma de la mobilité citationnelle dont il va être question dans les pages qui suivent tient compte de toutes ces instances.

3.1.2 Le système de la mobilité

Citer signifie s'appropriier un préexistant, et de cette appropriation s'ensuit des modifications considérables apportées à la source citée. Ce réaménagement ou ce bricolage citationnel – au sens de « bris » et de « collage » pour reprendre les mots de René Payant²³ – s'effectue selon deux principales instances de mobilité, la *mobilité horizontale* et la *mobilité verticale*, sur lesquelles repose le « travail » de citation, et qui ont servi de repères à l'édification du *schéma de la mobilité citationnelle* (voir ci-dessous).



²³ René Payant, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 64.

Concernant la *mobilité horizontale*, rappelons que l'acte de citation sous-tend le « déplacement » d'un motif préexistant qui est « déménagé » dans l'espace et dans le temps pour réapparaître dans un nouveau contexte d'insertion, créant de la sorte un intervalle spatiotemporel entre l'œuvre source et l'œuvre citante. C'est précisément dans cet *écart spatiotemporel* que réside le nœud de la mobilité horizontale à travers laquelle se manifeste de façon tangible la distanciation d'expression entre deux époques (espaces doxiques) et deux lieux (espaces géographiques) distincts, desquels émerge le potentiel de sens de l'image citante. Il faut aussi considérer « anachroniquement » l'intervalle existant entre le temps de la production et celui de la réception, espace-temps au sein duquel résident les différents regards posés sur les œuvres à différents moments de l'histoire, et qui ont influencé notre manière de les comprendre. Selon Daniel Arasse, tous les regards posés sur les œuvres auraient été teintés par la *doxa*²⁴. Mais il faut le redire, l'œuvre contemporaine de citation fait échec aux *doxas* (il y en a plusieurs et elles ont fluctué à travers l'histoire) et elle oblige à jeter sur elles un regard rétrospectif.

Ce mouvement d'aller-retour s'appuie sur des comparaisons d'ordre structurel sur l'axe de la *mobilité verticale*. La ré-énonciation implique des transmutations d'expression et de contenu qui mettent en relief les composantes internes de l'œuvre qui correspondent aux quatre facteurs de mobilité : sur le plan de l'expression, le *médium* et le *style*; sur le plan du contenu, le *genre* et le *motif*. La considération de ces facteurs dans l'interprétation de l'image citationnelle vise ici à mettre en lumière les *écarts structurels* entre l'image source et l'image citante. Ces distanciations peuvent être évaluées selon des variations d'intensité (fortes ou faibles) formelles et iconiques entre les deux images. Les écarts spatiotemporels et les écarts structurels montrent que le citeur fait preuve d'une grande liberté; son recul face au motif cité est le lieu où réside son « pouvoir ». C'est cette liberté créatrice qui devrait ressortir du schéma

²⁴ Daniel Arasse, « Heurs et malheurs de l'anachronisme », *Histoires de peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p. 119-231.

de la mobilité citationnelle qu'il faut comprendre comme méthode adaptée à chacun des cas.

Quelques précisions terminologiques doivent cependant être apportées quant à la mobilité verticale (structurelle). D'abord, le mot « réalisme » ou « réaliste » est ici utilisé pour désigner une représentation dont la figuration est nette, par opposition à une représentation schématisée. Il fallait aussi trouver des termes descriptifs adéquats et justes pour souligner les écarts stylistiques et aborder la question sous deux aspects d'expression : celui de la *facture*, la *texture* qui ne sont pas des synonymes, quels que soient le médium et le traitement formel (figuratif-réaliste, schématisé, abstrait). Le terme *facture* désigne « travail » plus ou moins transparent des matières (par exemple, facture à grands coups de pinceau et spontanée ou facture retenue et contrôlée); le mot *texture* réfère plutôt à « l'apparence de surface » (par exemple, une texture lisse ou empâtée). L'une ou l'autre des instances participent bien entendu au style de chacun. De plus, afin de fournir en quelques mots le plus d'informations normatives sur le type de prélèvement (complet ou partiel) des motifs, il s'avérait nécessaire d'employer le terme « image » pour indiquer une reprise complète ou quasi complète de l'image citée et le terme « motif » pour noter un prélèvement partiel.

3.2 Les facteurs formels et thématiques de la mobilité

3.2.1 Facteurs formels : le médium et le style

3.2.1.1 Le médium

3.2.1.1.1 Les particularités du médium

Le médium est la porte d'entrée à l'œuvre. Il peut être stable ou mouvant, bidimensionnel ou tridimensionnel, fait main ou mécaniquement réalisé, permanent ou éphémère. Son identification, qui est en premier lieu de l'ordre de la perception, oriente le meilleur point de vue à emprunter, devant, alentour, au-dessus ou au-dessous du subjectile et, forcément, de la représentation interne. Dans le présent corpus, la sélection des œuvres citantes avait pour objectif de dresser un éventail représentatif de diverses variables de cet ordre, en tenant compte de leur différence avec le médium des œuvres citées. (Voir Annexe I).

Certaines œuvres rejoignent des habitudes de présentation courantes depuis fort longtemps dans le champ des arts visuels proprement dits, c'est certainement le cas de la peinture, du dessin, de la gravure, de la sculpture, de l'installation, de la photographie et même de la cinématographie reconnue comme « 7^e art » et qui chevauche la catégorie des modes dits plus populaires, dont le dessin satirique, la bande dessinée, la vidéographie télévisuelle, l'illustration commerciale, la caricature, la publicité, les arts décoratifs, dont la poterie, et le design de mode qui lui, depuis les dernières décennies, a été gradué au rang du « majeur » par la tenue d'expositions magistrales des grands couturiers dans des institutions muséales prestigieuses²⁵. Le

²⁵ Par exemple, l'exposition itinérante des créations d'Yves Saint-Laurent présentée, entre autres, au Musée des beaux-arts de Montréal en 2008.

but de la thèse n'est pas d'élaborer les circonstances qui prévalent à de tels réajustements, mais plutôt à retracer les fondements d'une longue tradition de hiérarchisation des médiums et d'examiner dans cette optique la portée critique des œuvres citantes.

3.2.1.1.2 La hiérarchie traditionnelle des médiums

Le terme français « matière » vient du latin *materia* ou *materies* qui signifie « bois d'œuvre », matériau de construction prêt à être utilisé²⁶. Il s'agit donc d'un matériau préparé à être configuré, à être transformé, à acquérir une forme particulière. Ce rappel étymologique met en relief l'opposition entre la « matière » et la « forme » entendue comme maîtrise de la technique qui est à l'origine même de la hiérarchie traditionnelle des médiums. En effet, la *matière* correspond aux propriétés physiques d'un médium, alors que la *forme* (ou technique) correspond à la manière d'employer la matière (facture et texture), aux procédés provenus de l'usage et de l'expérience de la matière, des savoirs accumulés qui sont à l'origine des savants traités à l'intérieur desquels sont transmises les règles et les normes conventionnelles.

La hiérarchie des médiums est une classification générale des « activités » conceptuelles (la pensée cultivée reposant sur la connaissance des différentes matières) consistant à configurer, à mettre en oeuvre la matière. Tel que l'écrit Jean-Marie Schaeffer²⁷, la classification descriptive relevant les qualités intrinsèques de l'objet a mené à la classification évaluative des objets déterminée selon leurs qualités formelles, mais aussi sur la reconnaissance du mérite (le savoir-faire et les connaissances encyclopédiques des artistes), c'est-à-dire sur les qualités extrinsèques des œuvres.

²⁶ Jean Cuisenier (dir.), *Matière et figure*, Paris, La Documentation Française, 1991, p. 7.

²⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, 2000, p. 261.

Depuis le XVI^e siècle, les académies des beaux-arts se sont évertuées à élaborer un ensemble de connaissances et un savoir-faire reposant sur des principes et des activités visant une forme de domination de la nature, en l'idéalisant en fonction de lois mathématiques. Au cours de la Renaissance, les peintres et les sculpteurs ont tenté de perfectionner leur habileté à dessiner, composer et créer, d'une part, en imitant la nature, d'autre part, en s'inspirant des Grecs pour qui les mathématiques étaient la plus haute activité intellectuelle, sans toutefois étendre les lois des mathématiques à l'art qui demeurait à leurs yeux un travail exclusivement manuel²⁸.

Léonard de Vinci avait introduit la question des différents médiums artistiques dans son *Trattato della pittura*²⁹, plus précisément dans le *Paragone* écrit entre 1492 et 1499 à Milan lors d'un séjour chez Ludovic Sforza, mécène des arts³⁰. Selon de Vinci, la peinture en tant que science a incontestablement préséance sur les autres pratiques artistiques, parce qu'elle relève d'une activité conceptuelle³¹ (les principes du savoir et des lois de la connaissance); elle est d'abord une activité de l'esprit avant d'être une activité manuelle. C'est d'ailleurs pourquoi aux yeux de l'artiste italien la sculpture était secondaire par rapport à la peinture en raison de sa matérialité objective.

Toujours pour de Vinci, la peinture repose sur deux autres instances de savoir : a) la vérité, en lien avec les mathématiques et l'expérimentation résultant de l'observation; b) l'activité sensorielle servant de médiateur entre l'activité graphique qui requière une interprétation scientifique, et la représentation mentale. Mais la peinture n'est pas seulement une *scienza* parce qu'elle embrasse toutes les autres

²⁸ Kathy M'Closkey, « Toward a Language of Craft », *Making and Mataphor: A discussion of Meaning in Contemporary Craft*, Hull, Institute for Contemporary Craft, 1992, p. 60.

²⁹ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, André Chastel (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 2003, 223 p.

³⁰ André Chastel, *Léonard ou les sciences de la peinture*, Milan, Liana Levi, 2002, p. 64.

³¹ André Chastel, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 54.

formes ou matières, elle n'est pas seulement une imitation de l'esprit divin par sa capacité créatrice, elle est indispensable aux limites internes du savoir³². C'est la « science » de la peinture qui rendrait noble la réalisation de l'idée³³.

Ces réflexions de Léonard de Vinci ont largement influencé le régime académique qui se mettait progressivement en place. Vers 1550, les peintres et les sculpteurs quittèrent graduellement la guilde³⁴ et se joignirent aux académies des beaux-arts nouvellement formées, entre autres l'Accademia del Disegno (1561) par Giorgio Vasari et ensuite l'Accademia di San Luca. C'est à ce moment là que s'établit une hiérarchisation des pratiques, plus précisément une classification hiérarchique rigide des *médiums*, qui confirma la position exaltée de la peinture³⁵. Cette supériorité se cristallisa lors de l'avènement de l'Académie française de peinture et de sculpture au XVII^e siècle (1648).

Par contre, Jean Cuisenier³⁶ rappelle qu'il existait déjà une classification des qualités (valeurs) intrinsèques des matières utilisées par les artisans, tout aussi empirique que celle de l'Académie. Cette catégorisation répondait à un usage précis : ordonner les matières (végétales, animales, minérales et fabriquées), afin de déterminer leur appartenance à une classe donnée à partir de laquelle étaient décidés leurs tarifs douaniers. Ainsi fut élaboré un lexique des matières caractérisées par leur préparation, leur destination, leur usage au quotidien (pratique) ou leur vocation à

³² André Chastel, *op. cit.*, 2002, p. 58-59.

³³ Pour justifier ses propos, de Vinci s'adonna à une étude comparative entre la peinture et la sculpture. Selon lui, la sculpture relevait d'un travail mécanique qui demandait un effort physique, alors que le peintre créait ses œuvres à la suite d'un travail mental. Puis, la sculpture était assujettie à la lumière, le clair-obscur se produisant par lui-même sans l'intervention de l'artiste, alors que la lumière et son ombre étaient contenus dans la peinture. D'ailleurs, pour Léonard les connaissances de l'ombre et de la lumière étaient d'ailleurs nécessaires à l'apparition de la beauté, c'est-à-dire à la finalité de la peinture.

³⁴ Au Moyen Âge, la guilde était une corporation d'artisans, une association qui procurait à ses adhérents des conditions de commerce particulières. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 1201.

³⁵ Jean Cuisenier (dir.), *op. cit.*, p. 76-77.

³⁶ *Ibid.*

l'univers des sens (qualités sensibles, dont la couleur par exemple) et dont les tarifs étaient alors plus élevés.

Néanmoins, du point de vue de l'Académie française, la *peinture* et les *arts du dessin* occupaient le plus haut rang de la hiérarchie, et leur primauté relevait de différents facteurs : premièrement, les deux modes étaient considérés comme des activités foncièrement intellectuelles; deuxièmement, ils étaient détachés des usages quotidiens; troisièmement, leur exécution exigeait un grand savoir-faire technique; quatrièmement, ils ne nécessitaient aucun outillage lourd. Aux dires de Nathalie Heinich, le privilège des arts du dessin et de la peinture dérivait également de leur défonctionnalisation et de leur dématérialisation³⁷. Quant à la gravure, en tant qu'auxiliaire à la peinture, elle servait principalement à reproduire des tableaux peints et a ainsi contribué à la diffusion des beaux-arts. Mais sa position demeura toujours inférieure à la peinture en raison de sa reproductibilité³⁸.

L'objectif de l'institution académique était de prodiguer un art du dessin normalisé, autocontrôlé et théorique, un art intellectualisé visant la standardisation des normes d'exercice. C'est à l'Académie royale de peinture et de sculpture que s'est fondée une véritable théorie de l'art inspirée de la théorie moderne de l'art italien. Elle fut constituée de règles descriptives présentées et argumentées lors de conférences³⁹ (instituées sous Colbert) par des peintres « soucieux de préserver l'autonomie de l'art, et de se définir un territoire »⁴⁰. Elles suscitaient des débats animés entre les artistes qui visaient à construire une connaissance rationnelle de la

³⁷ Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, p. 39.

³⁸ C'est d'ailleurs pourquoi elle fut tardivement admise à l'Académie, soit durant la seconde partie du XVII^e siècle. *Ibid.*, p. 47.

³⁹ Christina Michel, « Les conférences académiques. Enjeux théoriques et pratiques », *Revue d'esthétique*, vol. 97, nos 31-31, 1997, p. 71-82.

⁴⁰ René Démoris, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *Revue d'esthétique*, vol. 97, nos 31-32, 1997, p. 39.

peinture, à mieux connaître la nature de la peinture et de la sculpture par le biais d'un vocabulaire partagé. Elles n'étaient pas destinées à la publication et les écrits étaient plutôt des comptes-rendus des séances. C'est ainsi que l'art devint cultivé et prestigieux et que les œuvres furent exposées dans les Salons⁴¹ réservés aux académiciens et aux connaisseurs éclairés.

Pour faire partie de la grande peinture, l'œuvre devait répondre à certaines exigences, dont l'« effet de vrai », lequel révélait la capacité de l'artiste à reproduire, voire à idéaliser la nature, à faire preuve d'imagination, d'ingéniosité, d'inventivité personnelle; le peintre est un « créateur » qui ne copie pas et n'emprunte pas ses idées aux autres. André Félibien⁴² écrivait à ce propos : « La toile est une représentation du monde, mais aussi une représentation d'une représentation mentale, liée ici à l'homme en tant que tel dans sa capacité de peindre plus qu'à une individualité particulière »⁴³.

L'évaluation de la peinture reposait également sur le principe d'ordonnance ou l'art de la composition, effet global du tableau obtenu par le rapport des parties du tableau au tout. Ce « tout-ensemble », tel que défini par Roger de Piles⁴⁴, devait témoigner de la capacité d'invention du peintre. L'imitation de la nature ne relève pas de l'habileté artisanale, mais de la disposition et de l'effet produit sur le spectateur. Le peintre parfait, selon Félibien, ferait preuve des qualités suivantes : « grandes dispositions, savoir historien, « génie du peintre », d'un côté, et, de l'autre, le bien-peindre, la « force de l'art », les couleurs »⁴⁵.

⁴¹ Le Salon demeura longtemps (jusqu'au milieu du XIX^e siècle) le seul lieu où les artistes pouvaient exposer, vendre leurs œuvres ou recevoir des commandes. Le Salon était régi par les académiciens, donc favorisait, voire assurait le maintien des normes académiques. Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 [1985], p. 9.

⁴² André Félibien des Avoaux, *op. cit.*

⁴³ René Démoris, *loc. cit.*, p. 38.

⁴⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture*, Paris, Gallimard, 1989, 241 p.

⁴⁵ René Démoris, *loc. cit.*, p. 47.

Quant à la *sculpture*, elle était apparentée à la peinture, parce que les peintres et les sculpteurs avaient une formation semblable basée sur le dessin. Par contre, le sculpteur était contraint d'utiliser des outils mécaniques, et cet apport physique rendait tangible le rapport de la sculpture avec les « métiers d'art », ce qui contribua d'ailleurs à dévaloriser pour un temps la sculpture par rapport à la peinture.

Malgré sa secondarité en regard de la peinture, la sculpture, grâce à sa fonction éducative, occupa une place prépondérante au sein des académies des beaux-arts en participant à l'établissement et à la diffusion des critères esthétiques, devenant de la sorte un lieu actif de tradition et de création. D'ailleurs, dès 1666, l'Académie d'art à Rome fut instituée sous le règne de Louis XIV⁴⁶. Elle avait pour but de permettre aux académiciens de copier sur place les statues antiques qui servaient non seulement d'exercice académique, mais incarnaient les modèles les plus célèbres de l'art. Symbolisant la perfection idéale et intemporelle de l'art, les sculptures antiques et leurs copies (gravées, peintes ou sculptées) ont servi de cadre de référence à l'établissement des règles et des normes en vue d'atteindre une incomparable excellence, cela pour les artistes, peintres, graveurs et sculpteurs.

La hiérarchisation des médiums qui vient d'être esquissée eut une répercussion directe chez les artistes académiciens, mais son influence rayonna au-delà de l'institution académique et se répandit sur la pratique artistique dans sa globalité (entre les XVI^e et XVII^e siècles). Elle aboutit à un reclassement généralisé des activités artistiques. On l'a dit, l'Académie des beaux-arts imposa une idéologie artistique s'appuyant sur le savoir de l'érudition et la noblesse du médium; elle reposait sur l'esthétique classique, le beau idéal et l'Antiquité. Conséquemment, la primauté accordée à la beauté (imitation de la nature) fut édiflée en canon qui ne

⁴⁶ Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Paris, Hachette, 1999, p. 50.

pouvait s'exprimer autrement que par des œuvres picturales ou sculptées témoignant d'une pratique savante et intellectualisée et non pas par des objets « utiles »⁴⁷.

Ce faisant, la hiérarchie traditionnelle des médiums instaurée et imposée par l'institution académique contribua à la discrimination entre l'« art » majeur et les « métiers d'art » dont nous parlions plus haut. Plus encore, la qualité sensible des objets et la « scientificité » de l'art, en plus d'avoir donné naissance aux premières réflexions approfondies sur la dignité des arts plastiques, sur la détermination hiérarchique des objets reposant sur la *matière* ouvrée, fut à l'origine de la distinction entre les termes « artiste » et « artisans ».

De l'Antiquité au Moyen Âge, le statut de l'artiste, tel qu'entendu au sens moderne du terme, n'était pas encore établi. À l'époque médiévale, les peintres et les sculpteurs relevaient des « arts mécaniques » et étaient considérés comme des gens de qualité inférieure, donc situés au bas de l'échelle sociale. Leur pratique relevait des métiers, c'est-à-dire d'un travail manuel effectué contre paiement au sein d'une corporation qui régulaient les systèmes de reproduction d'un savoir-faire (de l'apprenti à l'artisan autonome) qui, conséquemment, laissait peu de place à l'innovation, mais ouvrait en revanche les portes du marché.

⁴⁷ Selon Margaret A. Boden, la différenciation existant entre les beaux-arts et les métiers d'art résiderait dans le fait que ces derniers suscitent d'abord un apport physiologique chez le récepteur, qu'ils renvoient à des activités liées à la vie quotidienne et à la domesticité. À l'inverse, l'art libéral interpellerait d'abord l'intellect. Il est d'abord voué à la contemplation et a pour objectif de libérer l'esprit des réalités quotidiennes. Cependant, certains de ces repères définitionnels de l'art et des métiers d'art sont parfois ambigus, par exemple l'expression « fait à la main ». Qui plus est, certaines œuvres du grand art possèdent elles aussi une fonction particulière, entre autres les tableaux d'histoire et les portraits, dont la visée était de commémorer des événements grandioses ou des personnalités exceptionnelles. Margaret A. Boden, « Crafts, Perception, and the Possibilities of the Body », *British Journal of Aesthetics*, vol. 40, no 3, juillet 2000, p. 289-301.

Les artisans devaient utiliser les méthodes adéquates apprises en ateliers, être habiles dans leurs gestes, posséder un savoir-faire exemplaire pour réaliser un objet. Leur rôle était de transmettre des « recettes »; les modèles étaient appris par imitation, rarement théorisés. Les expérimentations ou les variations du modèle étant présentées dans des manuels à l'intérieur desquels étaient montrés les principes généraux ou des conseils pratiques. Les métiers d'art relevaient de l'union entre l'homme et l'outil; l'acte créateur de l'artisan était répétitif, mécanique et les créations demeuraient anonymes. Étant donné que la qualité première de l'objet que produisait l'artisan était sa fonctionnalité, contrairement à l'artiste libéral, il ne pouvait pas mettre à l'œuvre ses propres standards esthétiques.

C'est au XVIII^e siècle qu'apparaît pour la première fois le mot « artiste »⁴⁸. Inversement aux artisans, les artistes libéraux possédaient (en Europe) une position privilégiée en raison de leur habileté à dessiner, à composer et à créer (*designare*). Ce privilège est en outre à l'origine de l'émancipation des artistes peintres et sculpteurs à la Renaissance qui, conscients de leur talent, furent appelés à travailler pour des commanditaires de prestige (princes, papes, aristocrates, bourgeois), ce qui contribua à leur ascension sociale et entraîna une valorisation de l'identité et une transformation générale du statut de l'artiste⁴⁹.

Cette position élevée fut exaltée lors de la création des premières académies⁵⁰ qui permirent aux artistes de revendiquer leur appartenance aux arts libéraux et non plus aux arts mécaniques qui impliquaient une commercialisation des produits. Les praticiens, dont le but était de servir la nation et de collaborer au progrès des arts, avaient maintenant autorité sur leur clientèle vis-à-vis laquelle ils n'entretenaient plus

⁴⁸ Nathalie Heinich, *op. cit.*, 2005, p. 29.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁰ Les premières académies furent créées sur le modèle de l'*Akademia* de Platon. Elles virent le jour en Italie d'abord et apparurent ensuite en France au XVII^e siècle et dans la plupart des grandes villes européennes jusqu'au XVIII^e siècle. Nathalie Heinich, *op. cit.*, 1993, p. 64.

nécessairement un rapport marchand, mais une relation de service⁵¹. Ils étaient maintenant des « professionnels » qui, en théorie, possédaient le même rang social que les avocats, les physiciens et les professeurs d'université⁵².

C'est ainsi que l'Académie des beaux-arts a contribué à creuser le fossé entre l'artiste libéral et l'artisan, chacun étant de plus en plus éloigné de l'autre et isolé en raison des pratiques respectives. La place occupée par les artistes dans la société s'est transformée au fil du temps, de même que leur statut (conditions de travail, statut juridique, encadrement institutionnel, catégorie d'appartenance, fortune, mode de vie, accès à la notoriété⁵³) en fonction de la signification (symbolique) accordée au mot « artiste ».

3.2.1.1.3 La portée critique du médium dans les œuvres citationnelles contemporaines.

Non seulement rejettent-ils en bloc les conventions académiques quant à la hiérarchie des médiums, les citeurs contemporains n'hésitent pas dans certains cas à utiliser plusieurs médiums pour une seule représentation. Pour reprendre les mots de Geneviève Clancy, ils « s'écartent de la question du dépassement des contradictions, et cherchent des ensembles qui maintiennent dans une coprésence les contraintes sans tenter de la nouer par l'arbitraire d'un leurre de résolution »⁵⁴.

⁵¹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, 2005, p. 24-25. Cette reclassification eut plusieurs conséquences : a) l'anoblissement de l'art et l'ascension sociale individuelle des artistes ; b) la présence de plus en plus systématique des signatures (l'auteur étant aussi important que son œuvre) ; c) l'apparition des biographies d'artistes.

⁵² Donald Posner, « Concerning the 'Mechanical' Parts of Painting and the Artistic Culture of the Seventeenth-Century France », *The Art Bulletin*, vol. LXXV, no 4, décembre 1993, p. 585.

⁵³ Nathalie Heinich, *op. cit.*, 2005, p. 9.

⁵⁴ Geneviève Clancy et Philippe Tancelin, « Effacement des genres... Quel genre d'effacements... », *L'effacement des genres dans les lettres et les arts*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, no 17, 1994, p. 217.

L'hybridité des médiums favorise l'invention, ouvre la voie à l'inédit et réintroduit, du point de vue de Bernard Ramé⁵⁵, le rôle visionnaire de l'artiste similaire à celui de ses prédécesseurs de l'époque classique. Il faut admettre qu'une image source peut être citée différemment à plusieurs occasions dans l'espace et dans le temps selon les propensions individuelles des divers citateurs, et son potentiel de re-signification s'en trouve décuplé.

Toutes les œuvres citantes du corpus n'opèrent pas des transferts dans des médiums absolument inédits par rapport aux coutumes. Ce qui importe, c'est la manière dont les citateurs pervertissent le médium de la source citée. Bien que la question des médiums populaires ait été soulignée à quelques reprises dans les pages précédentes, certains facteurs méritent d'être approfondis à leur égard en rappelant les propos de Richard Shusterman : « Même à l'intérieur d'une même époque culturelle donnée, une même œuvre peut fonctionner soit comme populaire, soit comme art élevé, suivant la façon dont elle est interprétée par son public »⁵⁶. Jean-Marie Schaeffer abonde dans ce sens quand il suggère que la valeur de l'œuvre ne relève pas « du domaine artistique, mais de l'analyse de la relation qui nous lie à elle »⁵⁷. Toujours selon Schaeffer, l'image citationnelle « populaire » « peut se révéler non seulement intellectuellement stimulante, mais éminemment critique à l'égard des tendances sociales existantes »⁵⁸.

⁵⁵ Bernard Ramé, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁶ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minit, 1992, p. 138.

⁵⁷ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, 1996, p. 111.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 148.



Fig.-15a)

L'œuvre de citation qui emprunte les médiums de l'art populaire, s'approprie les signes d'une iconographie qui touche au corps social dans son entièreté et évoque toutes sortes de préoccupations para-artistiques. C'est le cas de l'image publicitaire photographique *La Cène de Girbaud* (Fig.-15a) des designers de mode français Marithé Bachellerie et François Girbaud. Ironiquement, elle est une citation de la peinture murale (art majeur) *La Dernière Cène* de Léonard de Vinci (Fig.-15b), celui-là même à qui revient la paternité de la classification hiérarchique des médiums.



Fig.-15b)

Par ailleurs, elle cite un tableau d'histoire représentant le moment marquant et fondateur du christianisme, l'eucharistie, mais par la « féminisation » des apôtres. Mais l'image renvoie également à un autre « événement » populaire, à savoir la parution du roman *Da Vinci Code*⁵⁹ de l'écrivain américain Dan Brown, qui a occasionné des vagues et ébranlé les bases de cette tradition religieuse en évoquant l'idée que Jésus-Christ n'était pas le fil de Dieu, mais bien un homme qui aurait été marié à Marie-Madeleine (symbolisée par le Saint Graal dans la fresque de de Vinci), laquelle aurait donné naissance à un enfant, secret que l'Opus Dei aurait cherché à tout prix à cacher. La coïncidence temporelle de l'apparition de l'affiche et du roman n'est d'ailleurs pas étrangère au jugement négatif que l'on a porté sur l'image publicitaire.

On voit que la coexistence de plusieurs variantes (médium, sujet de représentation, etc.) engage, dans les mots de Machlina, une « nouvelle conception du caractère relatif de tous les éléments auparavant stable »⁶⁰. C'est là que repose d'ailleurs le discours parodique et ironique sous-jacent à l'activité citationnelle :

⁵⁹ Dan Brown, *Da Vinci Code*, Paris, J.C. Lattes, 2004 (2003), 574 p.

⁶⁰ Svetlana T. Machlina, *loc. cit.*, p. 135. Stabilité à comprendre parfois au sens littéral du terme, tel qu'il en est le cas d'ailleurs de la fresque de Léonard de Vinci évoquée ci-dessus.

puiser à même la culture, rapatrier des images lourdes de symbolique et les réactualiser sous d'autres formes. Le remaniement est d'autant plus conséquent si le médium ou le support (on y reviendra) occupe un espace public ou emprunte un mode de transmission popularisé par les habitudes contextuelles.

3.2.1.2 Le style

3.2.1.2.1 Les particularités du style

Le mot « style » a d'abord reçu le nom *maniera*. La signification du mot et au concept esthétique fut développée au XVI^e siècle par Giorgio Vasari⁶¹. Conformément au modèle évolutionniste sur lequel repose sa conception du développement chronologique de l'histoire de l'art, Vasari définit trois grandes « manières » qui caractérisaient le style des artistes de la Renaissance⁶²: la glorieuse manière antique, la vieille manière grecque ou gothique et la manière moderne qui renouait avec l'Antiquité au point de s'y confondre⁶³. Vasari définit également la « *maniera moderna* » qui, elle, qualifie le style des artistes dont les œuvres font preuve de perfection dans le rendu des formes. Cette manière se manifeste sous

⁶¹ Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, in CHASTEL, André (éd.), Paris, Berger-Levrault, 1981 [1550], n. p. Dans cet ouvrage, Vasari présente les récits biographiques des grands artistes italiens, et à travers eux, leur style individuel qu'il divise en trois stades : l'enfance, la jeunesse, qui correspond à sa formation professionnelle et la maturité, qui consacre son excellence et sa renommée.

⁶² Sans nécessairement en être conscient, Vasari a consacré la scission entre l'art majeur et les arts mineurs. En effet, la « manière » désigne une facture personnelle. Étant donné que le travail créateur de l'artisan se limitait à la maîtrise d'un savoir-faire mécanique et répétitif, la production ne pouvait faire état de traits symptomatiques. Germain Bazin, *Dictionnaire des styles*, Paris, Aimery Somogy, 1987, p. 5.

⁶³ Dans la deuxième édition des *Vies* publiée en 1568, Vasari raffine les particularités typiques de la manière moderne en la divisant en quatre catégories distinctes et évolutives : l'émancipation représentée par Giotto, la maturité manifeste dans la production de Masaccio, la perfection, dont faisait état l'œuvre de Michel-Ange et, la manière contemporaine, cette ultime étape étant celle de l'imitation, celle-là même que pratiquèrent les contemporains de Michel-Ange. *Ibid.*, p. 5.

diverses formes : la manière fière (supposément typique du XV^e siècle), la manière gracieuse, qui correspond au style de Léonard de Vinci, la grande manière, qui qualifie le style de Michel-Ange, la manière moyenne ou modérée, qui désigne la touche personnelle de Raphaël et, finalement, la manière extravagante, dont Véronèse et Titien seraient les modèles.

Plus tard, au XVII^e siècle, la « *maniera moderna* » ou le « Beau idéal »⁶⁴, devint le principe majeur institutionnalisé et érigé en dogme par les académies des beaux-arts. Le « grand style » désignait alors la qualité suprême d'un artiste qui avait atteint le sommet de l'excellence qui était déterminée par l'invention et la conception dans la mise en forme des idées⁶⁵. On considérait « grand » l'artiste qui, comme les artistes Grecs, savait subordonner la nature à son idée, autrement dit, celui qui était assez habile pour « imposer » sa manière à la nature⁶⁶.

Dans la foulée de ce principe académique, et suite aux premières fouilles archéologiques, Johann Joachim Winckelmann⁶⁷ a formulé une taxinomie stylistique de l'art antique et de l'art classique. Il a été le premier à analyser l'époque, les styles et leurs différences, mais a aussi revendiqué la cohérence interne de l'art par un principe de synthèse fondé sur l'identification de séquences d'œuvres à partir des

⁶⁴ Carol Doyon, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire !*, Laval, Trois, 1991, p. 123.

⁶⁵ Pour gravir les échelons dans la hiérarchie du prestige, l'artiste devait répondre aux trois caractéristiques fondamentales de la peinture : l'invention, le dessin et le coloris. Nathalie Heinich, *op. cit.*, 1993, p. 60-91.

⁶⁶ Germain Bazin, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture ; suivi de Lettre à propos des Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture et Explication des Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, trad. Marianne Charrière), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991 [1755], 157 p. Le concept de style renvoie à la naissance de l'histoire de l'art comme discipline moderne qui a classé les styles selon les différentes régions, c'est-à-dire en fonction de leur situation géographique; chaque style étant représentatif d'une manière de faire partagée collectivement et façonnée selon certaines qualités générales qui influencent le jugement de goût typique d'un siècle, d'un pays, d'une région, d'une école.

leurs variations morphologiques. L'examen des liens existant entre les périodes historiques et la forme a facilité l'identification d'époques et de courants⁶⁸.

À partir de 1850, « le « style » employé dans le sens de valeur transcendante fut battu en brèche, tant par les romantiques que par les impressionnistes, car il n'était plus que l'expression momifiée de ce Beau idéal que les académies s'efforçaient de maintenir comme évolution⁶⁹. À partir de ce moment, l'art s'est progressivement libéré de l'esthétique normative institutionnalisée au profit d'une esthétique ouverte aux interprétations et dérivant d'expériences internes individuelles toujours plus complexes.

Conscient de ces changements, Heinrich Wölfflin⁷⁰, à la fin du XIX^e siècle, a procédé à une réévaluation et à une modification des méthodes d'analyse des œuvres d'art en mettant en lumière les développements synchroniques du style et de la culture d'un contexte particulier. Ce qui l'a conduit à affirmer que « l'appareil de l'expression n'est pas le même pour toutes les époques »⁷¹, que la représentation du réel se structure de manières différentes et transforme ainsi la physionomie des images. C'est d'ailleurs cette mouvance dans l'espace et dans le temps que met en relief la citation en tant que re-production d'un motif préexistant dans un nouvel espace-temps, et qui est au cœur même du concept d'« *icono-logique* ».

⁶⁸ Édouard Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003, 288 p.

⁶⁹ Germain Bazin, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁰ En procédant à l'analyse stylistique des œuvres du XVI^e et XVII^e siècle, il a démontré que le langage formel change dans l'espace et dans le temps en fonctions de nouveaux attraits optiques qui apparaissent à certains moments et à certains endroits. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux en histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, Librairie Plon, 1966 [1915], 284 p.

⁷¹ Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 47.

D'un point de vue méthodologique, selon le sociologue Paul Zucker⁷² qui s'est justement penché sur le développement et la transformation du style en arts visuels, cinq facteurs généraux peuvent servir de repères à l'analyse comparative des transformations stylistiques : premièrement, la *période*, car les productions artistiques d'une même époque possèdent des formes typiques communes dont la classification était déterminée en fonction des différences géographiques et nationales; deuxièmement, le *pays*, celui-ci qui faisant état de comportements sociaux nationaux, tels les styles d'expression hollandais, français, anglais, etc.; troisièmement, le volet *sociopolitique* où certaines institutions et écoles étaient ou sont encore sous la tutelle de l'État et des commanditaires fortunés; quatrièmement, les *mouvements religieux*, la variation stylistique étant représentative des idéologies spirituelles sur lesquelles les sociétés s'appuient pour comprendre le monde; cinquièmement, les *matières* et les *techniques*, puisque les innovations et les découvertes ont introduit dans le monde des arts de nouveaux outils de créations ayant donné lieu à de nouvelles possibilités plastiques.

Depuis le XX^e siècle, la définition du « style » est polysémique⁷³, étant donné que ce terme renvoie à un trait symptomatique qui caractérise la « manière » propre à un artiste, mais aussi à une composition de qualités communes spécifiques à la production d'un groupe d'individus, d'une école, d'un courant artistique spécifique à un lieu et à un temps donnés⁷⁴. Le « style » se détermine à priori sur la base de particularités formelles, c'est-à-dire « comment » l'œuvre est

⁷² Paul Zucker, *Styles in Painting. A Comparative Study*, New York, Viking Press, 1950, 338 p.

⁷³ C'est la raison pour laquelle l'étude du style des images citationnelles s'avère parfois difficile, dans la mesure où le style emprunté est « détaché » de son contexte initial et, du coup, en acquiert un autre : celui de sa réapparition. Il est donc question de « renouvellement stylistique » résultant du nouveau contexte d'émergence des motifs cités, mais aussi de leurs nouvelles conditions matérielles. Aussi doit-on analyser le style des images citationnelles du corpus en tant que possibilités visuelles nouvelles créées à partir de motifs anciens.

⁷⁴ Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 35.

produite, les aspects de la composition et les techniques utilisées⁷⁵. C'est pourquoi le style est lié à la forme de l'expression; chaque forme (médium, ligne, couleur, texture, rendu, etc.) étant chargée de sens expressif. Ces caractéristiques formelles expressives sont celles à partir desquelles se forge et se détermine le style individuel, c'est-à-dire la *facture* particulière d'une production singulière. Cependant, l'artiste forge son style personnel sous l'influence, même implicite, d'un style collectif, d'un langage visuel partagé entendu comme phénomène global particulier à une société donnée à un moment précis de son histoire. Le style est donc ni plus ni moins « une somme de caractères spécifiques résultant de facteurs multiples, liés à des phénomènes d'ordre sociologique, culturel et artistique »⁷⁶.

Par ailleurs, le style renvoie à ce qui est représenté, c'est-à-dire au type de figuration. Par exemple, une œuvre peut être de style naturaliste. Si elle est une image qui imite fidèlement la nature, on dira qu'elle est de style réaliste. Si elle est plutôt schématisée ou abstraite, elle met l'accent sur les propriétés de composition, parfois sur la matière elle-même à des degrés variables. De l'avis de Nelson Goodman, « certains aspects notables du style sont vraiment plus des aspects de la matière que des manières de dire »⁷⁷; les diverses façons de représenter un même sujet font aussi partie du style. « Parfois le style *est* le sujet. [...] Le sujet peut influencer le style, mais certaines [...] différences de style reviennent entièrement à des différences dans ce qui est dit »⁷⁸. Le choix de traiter une figure, un objet, un thème, etc. selon une perspective particulière fait partie du « caractère » de l'image, du mode, de l'attitude

⁷⁵ Tel que l'a écrit l'historien de l'art Meyer Schapiro, l'étude du style constitue souvent une « recherche de correspondances cachées que l'on explique à l'aide d'un principe organisateur déterminant à la fois le caractère des parties et la disposition de l'ensemble ». *Ibid.*, p. 45.

⁷⁶ Jan Bialostocki, *Style et iconographie*, Paris, Gérard Monfort, 1996, p. 10.

⁷⁷ Nelson Goodman, « Le statut du style », *Manières de faire des mondes*, Paris, Jacqueline Chambon, 1978, p. 37.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

ou du ton choisi (émotif, historique, parodique, ironique, etc.) par un artiste pour s'exprimer, pour manifester *sa* présence et prendre *sa* place dans l'histoire de l'art⁷⁹.

3.2.1.2.2 La catégorisation des styles

L'étude du style suppose l'organisation de catégories artificielles nécessaires au repérage d'attributs communs et de traits figuratifs similaires⁸⁰. Cela laisse entendre qu'il faut connaître les styles pour être en mesure de les reconnaître. Cette question de l'apprentissage (du repérage et du jugement) des styles est au cœur du travail du sociologue David O'Hara⁸¹, selon qui la (re-)connaissance du style ne se fait pas par induction, mais par discrimination des différences et des affinités⁸² entre différentes œuvres⁸³, différents groupes d'artistes au sein d'une période particulière⁸⁴.

⁷⁹ Le texte de Jan Bialostocki est particulièrement éclairant à ce sujet. L'auteur dresse un aperçu historique du concept de style dans la littérature, la musique et les arts en référence au concept de mode, c'est-à-dire aux moyens utilisés et à la forme de la représentation délibérément choisis par un artiste et qui procure à l'œuvre son « caractère ». Cet exercice permet à l'auteur de déterminer ce qui caractérise le style élevé (ou majeur) du style mineur (ou populaire). Jan Bialostocki, *op. cit.*, p. 15-17.

⁸⁰ À ce sujet, lire Woo-Kyoung Ahn et Douglas L. Medin, « A Two-Stage Model of Category Construction », *Cognitive Science*, vol. 16, 1992, p. 81-121.

⁸¹ David O'Hara, « Concept learning in artistic style », *Bulletin of British Psychology Society*, vol. 70, 1979, p. 231-242 et « A question of style », *Bulletin of British Psychology Society*, vol. 31, 1978, p. 123-124.

⁸² Du point de vue des sciences cognitives, Stevan Harnard écrit que le sujet percevant établit des catégories en fonction de ses expériences antérieures. Cet auteur soutient que le phénomène de perception suggestive se fait par apprentissage de similarités. Steven Harnard, « Category induction and representation », *Categorical Perception. The Groundwork of Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 535-563.

⁸³ Dans le même ordre d'idées, Eleanor Rosch et Carolyn B. Mervis indiquent que parmi les principes structuraux qui façonnent le prototype se trouve la ressemblance de famille. Les auteures déterminent trois types de catégories sémantiques qui collaborent au jugement de la similarité: catégorie dominante à l'intérieur de laquelle le degré de ressemblance de famille repose sur la similarité des items de la catégorie et correspond au style général; une catégorie de base où les items d'un même groupe sont maximisés, c'est-à-dire faisant état de plusieurs traits communs; une catégorie artificielle où un attribut est commun à tous les items. Eleanor Rosch et Carolyn B. Mervis, *Categorical Perception. The Groundwork of Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 573-603.

⁸⁴ Dans son texte, O'Hara cite les résultats de certaines études qui ont démontré que chez les enfants de 11 ans et moins, la couleur et la texture servent de repères discriminatoires pour cibler un style.

De son côté, Richard Wolheim⁸⁵ affirme que le catalogage du style est une entreprise impossible en raison de la pluralité des variables stylistiques dont font état les œuvres dans l'espace et dans le temps. Cherchant à éviter le problème de catégorisation descriptive, il propose plutôt de procéder par catégorisation évaluative en distinguant ce qui relève du style « individuel »⁸⁶ du style « général » (style universel - historique ou période stylistique - et le style d'une école).

Les travaux de O'Hara et de Wolheim, entre autres, démontrent que le processus de catégorisation du style est primordial, dans la mesure où, pour que la citation stylistique puisse être décelée comme telle, le regardant doit déterminer quelles sont les ressemblances et les dissemblances factuelles entre l'œuvre citante et l'œuvre citée. Pour ce faire, il doit procéder à une analyse comparative de leurs propriétés formelles respectives pour évaluer les écarts et les rapprochements qui vont lui permettre de déterminer, par exemple, le type de discours tenu par l'artiste citant à l'endroit d'une source citée, autrement dit le ton (hommage, parodique, ironique, etc.) qu'il adopte par rapport à l'œuvre préexistante. En ce sens, les œuvres citationnelles contribuent au raffinement progressif des catégories par l'apprentissage de nouvelles connaissances découlant de l'analyse comparative qu'elle implique. Suivant cette analyse se créent de nouvelles catégories cognitives⁸⁷.

Durant cette période de développement de l'enfant les données formelles ont primauté sur les données thématiques. David O'Hara, *loc. cit.*

⁸⁵ Richard Wolheim, « *Pictorial Style: Two Views* », in LANG, Berel (éd.), *The Concept of Style*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1979, p. 129-145.

⁸⁶ Selon Wolheim, le style individuel relève des propensions naturelles, du talent et de la formation de l'artiste qui modèlent ses méthodes de travail et s'instaurent en système de règles et de normes propres au travail d'un créateur. *Ibid.*, p. 131.

⁸⁷ Cependant, il ne faut omettre le fait que la catégorisation stylistique se fait en fonction des apprentissages qui sous-tendent une série d'attentes (institutionnalisées) et qui peuvent différer d'un espace-temps et d'un individu (artiste comme récepteur) à l'autre.

À la lueur de ces constatations et de l'ambiguïté inhérente au concept de style, il nous a fallu déterminer des barèmes, des schèmes pour l'analyse stylistique des images citationnelles, lesquels se divisent en trois grandes catégories : a) les facteurs d'expressivité stylistique (ou les modalités stylistiques); b) le type de représentation; c) le statut du style. La première catégorie correspond aux **facteurs d'expressivité stylistiques** (ou les modalités stylistiques). À l'intérieur de cette catégorie sont inclus le dessin, la couleur et la facture. Chacun de ces facteurs est scindé en deux sous-catégories. En ce qui a trait au dessin, on retrouve: a) le *dessin descriptif*, qui s'identifie à la forme, que l'on reconnaît à son trait fin, net, mince et continu; b) le *dessin « factuel »* (ou arbitraire), soit un dessin qui s'éloigne d'une représentation en simulacre de l'objet, que l'on reconnaît à son trait segmenté, hachuré, brisé et relativement large. En ce qui concerne la couleur, on retrouve : a) la *couleur descriptive* qui imite celle de la nature et des objets réels; la couleur arbitraire qui se distancie des teintes naturelles, résistant ainsi à la vraisemblance des figures et des formes. En ce qui a trait à la facture, on retrouve : a) la *facture lisse* ; b) la *facture inégale*, donc une surface rugueuse, crevassée ou empâtée.

La deuxième catégorie concerne le **type de représentation** et elle peut être divisée en trois sous-groupes : a) la figuration naturaliste; b) la figuration réaliste ou schématisée; c) la figuration caricaturale. La *figuration naturaliste*⁸⁸ correspond à une image dans laquelle l'objet et sa représentation sont identiques. Pour ce faire, le dessin demeure essentiel. Il est mis au service de la clarté objective de la forme, le contour fixe l'apparence des choses et les lumières, les ombres et les couleurs sont contenues dans les limites visibles. Dans ce mode de représentation, la silhouette des motifs principaux est bien définie. La *figuration réaliste ou schématisée*, contrairement à la figuration naturaliste, donne à voir les choses comme elles « apparaissent ». Peu importe le médium, la primauté accordée au dessin tend à

⁸⁸ Certaines similitudes peuvent être faites entre la figuration naturaliste et le style linéaire, tel que définit par Heinrich Wölfflin. Heinrich Wölfflin, *op. cit.*

s'estomper et les couleurs (arbitraires) ne reprennent pas nécessairement celles des objets réels⁸⁹. Au lieu de reproduire les objets en simulacre, le style réaliste les suggère; il transforme le réel alors soumis à l'imaginaire du créateur et à son propre langage plastique. Tout se passe comme si le réel « prêtait » sa forme plutôt que s'imposait, tel qu'il en est le cas pour la figuration naturaliste.

Troisièmement, la *figuration caricaturale* est un style qui fusionne minutie et humour. Spécifiquement, le style caricatural se caractérise par une liberté marquée vis-à-vis le réel représenté qui se traduit par l'exagération, la disproportion (burlesque) ou la déformation (cocasse) des traits; cette liberté expressive accuse la distanciation prise à l'égard des objets réels et participe au discours humoristique sous-jacent à l'image. Conséquemment, le style caricatural s'écarte manifestement de la tradition classique de l'art conçu comme miroir du monde au profit du « caractère » stylistique dont nous parlions plus haut. D'ailleurs, dans l'image caricaturale, le souci n'est justement pas d'être naturaliste ni réaliste. Les événements d'actualité, les personnages ou les personnalités publiques que cible généralement le caricaturiste, sont remaniés selon les traits symptomatiques de son travail, sont modelés « à sa manière », assurant ainsi une constance rythmique et une cohérence formelle qui caractérise les traits stylistiques popularisés.

La troisième catégorie correspond au **statut du style**, à savoir le style majeur et le style mineur. Le style majeur correspond à la « *maniera moderna* » évoquée plus haut, c'est-à-dire une forme expressive subtile, raffinée dans des œuvres représentant, par exemple, les hommes plus beaux qu'ils ne le sont réellement (Beau idéal), ou en imaginant les exploits des personnages de haut rang et qui, en raison de leur dignité, ont un droit exclusif aux médiums nobles. Inversement, le style mineur fait état

⁸⁹ Le dessin est alors moins franc, libérant les formes de leur isolement (forme ouverte). Les objets apparaissent davantage comme des taches, ce qui octroie du mouvement, une vibrance aux formes. Les ombres et les lumières sont traitées comme des éléments autonomes et procurent aux images une profondeur qui ne résulte plus d'une structure « perspectiviste ».

d'écart vis-à-vis le réel, notamment en remodelant ou « défigurant » la figure humaine dans des œuvres où sont décrites les réalités quotidiennes, la vie simple et les sujets champêtres⁹⁰.

Ici, une précision s'impose. Étant donné la variété stylistique des œuvres du corpus, qui en elle-même est élément significatif quant à la portée critique des images citationnelles, les catégories définies précédemment ne sont pas fixes. Certes, elles serviront de repères de base, mais en raison de la complexité des images du corpus, il devient parfois difficile de trancher clairement. Prenons l'exemple de la caricature. Il s'agit avant tout d'un dessin au trait, car la ligne est conservée par souci de lisibilité et, de ce fait, elle se rapproche de la figuration naturaliste. Par contre, dans la majorité des cas de caricatures, les couleurs sont arbitraires. Les amalgames catégoriels du corpus sont d'ailleurs à l'image des arts actuels.

⁹⁰ Jan Bialostocki, *op. cit.*, p. 15-17.

3.2.1.2.3 La portée critique du style dans les œuvres citationnelles contemporaines

Les styles des images citationnelles sont des points de repère, des phénomènes – formels et thématiques - observables qui ne répondent plus nécessairement à des normes rigides, donc qui ne sont plus soumis aux catégories qui mobilisaient traditionnellement le jugement du goût. Du point de vue de la sémiotique des arts visuels, Norman Bryson⁹¹, qui s'objecte fortement à des études axées sur le style qui ne peut mettre en lumière l'individualité des artistes, c'est dans ce type d'écarts que réside la richesse sémantique de toutes les œuvres.

Nonobstant la justesse de la position de Bryson, il faut reconnaître que par l'activité citationnelle, l'artiste met de l'avant ses connaissances en histoire de l'art, tout autant qu'il s'octroie le pouvoir de changer les choses, les perceptions, et parfois d'ouvrir le champ de l'art au large public selon le médium d'accueil. Par exemple, parce que certaines œuvres du corpus sont créées dans un médium « populaire » (caricature, dessin d'animation, bande dessinée, télévision, etc.), elles prouvent en quelque sorte que l'accès à la grande culture (et à son appréciation) n'est plus limité aux classes sociales élevées, ni à un public d'initiés. Ces œuvres sollicitent l'intérêt d'un public averti, mais également d'un public non initié aux arts. Conséquemment, elles se distancient de la « *maniera moderna* » qui a longtemps régenté les règles, les normes, les canons esthétiques des beaux-arts. C'est la société dans son ensemble qui est ici visée dans ses goûts et dans ce qui la caractérise, à savoir l'effervescence, la nouveauté, les avancées technologiques, la consommation, la rapidité, etc., qui influencent et contribuent au renouvellement du jugement esthétique.

⁹¹ Norman Bryson, « Conclusion: Style or Sign ? », *Word and Image. French Painting of Ancien Regime*, Londres, Cambridge University Press, 1981, p. 239-253.



Fig.-6a)

On l'a dit plus haut, l'emploi de médiums non conventionnels a permis à chaque artiste citateur d'imposer « sa manière » de faire, sa facture personnelle, son style de représentation. L'œuvre (installation hydroponique) *Les Glaneuses de Millet* (Fig.-6a) de Sylvie Fraser en est un bon exemple, dans la mesure où le style plutôt réaliste de Jean-François Millet (*Les Glaneuses*, Fig.-6b) a été transfiguré avec ironie par une touche en virgules qui s'accroît au fur et à mesure de la croissance naturelle des semences.



Fig.-6b)

En définitive, emprunter un style signifie s'adonner à de l'introjection, en même temps que de révéler les contrastes, les variétés et les diversités des identités. Les relations inattendues que propose l'artiste citant entre deux styles (l'ancien et le sien) mettent en relief la distanciation prise par rapport au cité et posent la question de la possibilité et de la pertinence du point de vue stable et normatif que sous-tendent les modèles historiques traditionnels qui, tel qu'on le verra dans ce qui suit, ne se limitent pas aux facteurs formels, soit le médium et le style, mais également aux facteurs de contenu, soit le genre et les motifs.

3.2.2 Les facteurs de contenu : le genre et le motif

3.2.2.1 Le genre

3.2.2.1.1 Les particularités du genre

Comme pour celle du style, la définition du terme « genre » en arts visuels est plurielle. Traditionnellement, le genre signifie un thème de figuration, le sujet de l'image. Il relève donc du plan contenu et non du plan de l'expression. Au tournant du XX^e siècle, alors qu'apparaissent de nouvelles formes de créations, par exemple l'installation, survint un changement du statut du genre : le thème devient la matière elle-même⁹². C'est le cas de l'œuvre de Fraser, qui allie de la sorte le plan de l'expression au plan du contenu. Puisque les images citationnelles du présent corpus ne délaissent pas la figuration, elles évoquent par le contenu et souvent par la forme les genres traditionnels à des degrés divers. C'est par le médium qu'elles articulent un discours critique sur la hiérarchie des genres.

3.2.2.1.2 La hiérarchie traditionnelle des genres

C'est au XVI^e siècle que naît le terme « genre ». Il est utilisé pour la première fois par le peintre anglais Edward Norgate⁹³. Auparavant, on employait le mot « sujet » pour désigner le thème d'une image. Le besoin de valoriser certains thèmes de figuration repose sur la question du plaisir qui détermina les critères de jugement selon des échelles humanistes et académiques. Toutefois, l'idée d'une classification

⁹² Geneviève Clancy et Philippe Tancelin, *loc. cit.*, p. 216.

⁹³ Daniel Arasse, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in ROQUE, Georges (dir.) *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 33.

par type de représentation était déjà présente chez Pline l'Ancien⁹⁴ au I^{er} siècle av. J.-C., et elle sera reprise par Leon Battista Alberti⁹⁵ au XV^e siècle. Sans s'adonner à une répartition comparative, Pline l'Ancien différencie certains sujets de peinture en prônant, par exemple, l'utilisation du grand format pour les œuvres traitant de sujets historiques, mythologiques et religieux. De son côté, Alberti accorde clairement préséance à la peinture d'histoire, d'une part, parce qu'elle se rapproche de la poésie et, de ce fait, se doit de respecter des règles de clarté, de dignité et de décorum, d'autre part, parce que la peinture historique fait preuve d'une capacité d'expression supérieure (témoin de la grandeur intellectuelle de l'artiste) par rapport aux autres genres et implique un très haut niveau de contrôle et de clarté.

La valorisation de la dignité intellectuelle de la représentation historique, qui ne peut s'exprimer que dans des sujets « nobles » ou des genres « majeurs », a été récupérée et institutionnalisée par l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVI^e siècle⁹⁶ qui statuait que seuls les grands artistes sachant imiter les « belles » actions et les gestes des grands hommes, pouvaient peindre les grands sujets. Dès son instauration en 1648, l'Académie promulgue la règle voulant que chaque artiste se distingue selon le genre qu'il pratique, et cette réglementation met en relief un besoin d'instaurer un système de relations entre les genres artistiques⁹⁷. Il est important de souligner que la hiérarchie des genres recoupe également celle des médiums, dont il fut question précédemment. La supériorité du médium peinture est liée à la possibilité de représenter la grande histoire, au détriment du bloc sculpté qui est aux prises avec les contraintes physiques du médium.

⁹⁴ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Gallimard, Trad. Hubert Zehnacker, 1999, p. 83-85.

⁹⁵ Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula, 1992, 269 p.

⁹⁶ Jeanne Laurent, *À propos de l'École des Beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1987, p. 1.

⁹⁷ Thomas Kirchner, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue d'esthétique*, vol. 97, nos 31-32, 1997, p. 196.

Les principaux préceptes qui conditionnent l'ordre hiérarchique des genres ont été précisés dans la préface des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*⁹⁸ rédigée par André Félibien des Avaux et publiée en 1667⁹⁹. Félibien est le premier à établir « un système de relations entre différentes activités artistiques »¹⁰⁰, c'est-à-dire à dresser une classification hiérarchique du statut et de la dignité intellectuelle de certains genres qui se présentait initialement comme suit : 1) les compositions allégoriques (représentant les vertus des grands hommes et la religion); 2) la peinture d'histoire (mises en scène de sujets historiques ou littéraires, illustrant un propos narratif); 3) le portrait; 4) la représentation d'animaux (qui devint au XVIII^e siècle la scène de genre; 5) le paysage; 6) la nature morte. Au moment de la réforme de l'Académie en 1673, les compositions allégoriques seront combinées au genre de la peinture d'histoire (les actions du roi ou les sujets sociopolitiques et historiques seront transposés en allégories ou en sujets mythologiques).

Il faut noter que, pour Félibien, la distinction des genres repose sur deux principes fondamentaux : premièrement, sur la *qualité d'expression*, c'est-à-dire sur la façon dont l'artiste maîtrise les degrés de difficulté dans la représentation de certains sujets picturaux (la peinture narrative); deuxièmement, sur le *sujet* des tableaux, dont la dignité est largement tirée de la Genèse : (dans l'ordre) les hommes, les animaux, les paysage et les objets inanimés¹⁰¹.

⁹⁸ André Félibien des Avaux, « Conférence de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1667 », in BESTERMAN, Theodore (éd.), *The Printed Sources of Western Art*, Portland, Oregon, Collegium Graphicum, 1972, n.p.

⁹⁹ Les conférences ne portaient que sur les tableaux d'histoire.

¹⁰⁰ Thomas Kirchner, *loc. cit.*, p. 187.

¹⁰¹ *Ibid.*

Tel que le rappelle Georges Roque, cette classification hiérarchique des sujets de représentation avait pour but de « fonder en droit les mérites du genre « noble », la peinture d'histoire et l'allégorie »¹⁰², mais aussi de reformuler le goût du public, d'inciter les gens à s'intéresser à des œuvres sur lesquelles il est possible de tenir un discours et non pas seulement d'en apprécier le savoir-faire technique. La finalité de la hiérarchie des genres est donc politique, mais elle a également été une « riposte du monde de l'Académie face à une autre hiérarchie, déjà fortement présente dans le marché de la peinture au XVI^e siècle, et qui valorise les genres « mineurs » (paysage, nature morte, etc.) appréciés par les amateurs éclairés et achetés par les collectionneurs »¹⁰³.

Au bout du compte, la hiérarchie des genres est en relation étroite avec la hiérarchie sociale et en cohésion avec l'administration royale. Originellement, les genres majeurs, c'est-à-dire la peinture d'histoire, le portrait et le paysage « habité » (lorsqu'il sert d'arrière-plan à un épisode historique ou à un portrait), sont réservés à la personne du roi ou aux aristocrates. Rappelons que le projet initial de la pratique artistique à cette époque est de célébrer le roi (Louis XIV), ainsi que d'élaborer un art qui soit digne de son règne; les actions du monarque sont paraphrasées dans les œuvres et transférées en idéaux et en modèles dans l'histoire.

Les genres mineurs eux, c'est-à-dire la scène de genre et la nature morte, sont privilégiés par les bourgeois et la classe populaire, parce qu'ils représentent des sujets « bas », des thèmes liés à la vie quotidienne. Ce découpage classificatoire des genres a largement contribué à déterminer le rapport (cognitif) à l'art selon les différentes classes de la société et, par conséquent, a influencé le jugement esthétique (des différentes classes sociales) vis-à-vis chacun des genres qu'il importe maintenant de

¹⁰² Georges Roque, « Introduction », in ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 15.

¹⁰³ *Ibid.*

définir avec précision, puisque chacun d'eux se retrouve dans le corpus ici analysé et que nous aurons à revenir sur ces concepts en analyse de cas.

Le tableau d'histoire

On l'a dit plus haut, dans la hiérarchie conventionnelle des genres, le tableau d'histoire est le plus prestigieux. Ayant pour assise la thèse d'Aristote à propos de la fonction principale de l'art, à savoir représenter le plus fidèlement possible l'action humaine – l'homme étant le sommet de la création divine –, son pouvoir découle de sa charge exclusive à représenter les grands hommes (parfois sous formes allégoriques ou mythologiques) afin de les immortaliser par l'art. Le tableau d'histoire est donc une imitation d'une action passée, la représentation d'événements déterminants de l'histoire de l'Antiquité, de la Bible¹⁰⁴, de l'histoire religieuse et du pouvoir royal. Il ne doit représenter qu'un seul sujet. Plusieurs figures peuvent y être greffées, mais elles doivent toutes avoir un quelconque rapport avec le héros de l'événement¹⁰⁵.

Le genre historique « ouvre sur le paradigme de l'espace social public exemplaire et l'ostentation du temps historique »¹⁰⁶. Il adopte généralement la forme déclarative et valorise l'immobilisation du regard au profit de l'histoire (fable, événement particulier ou allégorie) racontée. Son principal objectif est d'accuser la théâtralité d'un événement passé. S'il s'est imposé par rapport aux autres genres c'est que, par-delà le prestige et sa connaissance du thème, le peintre doit répondre à

¹⁰⁴ Les images cultuelles (usage dévotionnel) furent créditées pour leur pouvoir de médiation, parce que la représentation dirigeait le regard sur la scène représentée plutôt que sur ses valeurs esthétiques. La valeur symbolique avait primauté sur la « beauté ».

¹⁰⁵ Le peintre devait suivre les règles de la grande littérature, à savoir, l'unité de lieu, de temps et d'action.

¹⁰⁶ Nycole Paquin, « Sémiotiques des « genres ». Une théorie de la réception », *Horizons philosophiques*, Montréal, Sémiotique 2, 1991, p. 134.

plusieurs exigences techniques et esthétiques¹⁰⁷. Le tableau d'histoire présente des caractéristiques formelles particulières témoins de l'habileté technique du peintre, à savoir l'« invention »¹⁰⁸, la mise en scène du sujet, le sens de la composition¹⁰⁹, la technique du dessin perspectif et anatomique, le savoir-faire dans l'application des coloris et du clair-obscur.

Le portrait traditionnel

Selon la thèse de la circonscription de l'ombre, c'est-à-dire de l'homme fixant les contours de son ombre portée telle que décrite par Platon et reprise par Plinie l'Ancien, l'origine de la peinture se confond à celle du portrait, en ce sens que tous deux consistent à tracer la forme humaine par le biais de lignes contours. Le portrait est la représentation d'une personne considérée pour elle-même, une œuvre composée autour d'une figure et « celle-ci doit encore s'organiser autour de son regard autour de sa vision ou de sa voyance »¹¹⁰; il doit accorder toute l'importance au sujet humain représenté. « La vocation du portrait, comme celle de n'importe quel autre dispositif symbolique, est avant tout de renvoyer à l'homme une image de lui-même, c'est-à-dire un reflet où il se reconnaisse mais aussi où il se désire »¹¹¹. Il est « une

¹⁰⁷ « Un autre fondement du privilège accordé à la peinture d'histoire était son adéquation non seulement aux valeurs savantes mais aussi aux valeurs picturales ». Natahlie Heinich, *op. cit.*, 1993, p. 81.

¹⁰⁸ Le grand peintre devait exprimer la beauté des figures et la noblesse des « ajustements » de manière grandiose. Il devait représenter en parfait simulacre les expressions, les variétés des attitudes aux personnes figurées. Les actions et les expressions des personnages devaient être simples, naturelles, judicieusement choisies pour souligner la majesté de l'événement.

¹⁰⁹ Le créateur devait également éviter la surcharge dans la composition pour ne pas créer de confusion chez le spectateur. Autrement dit, il devait synthétiser les principaux faits de l'histoire racontée.

¹¹⁰ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 18.

¹¹¹ Dominique Breme, « Fards et codes du grand siècle », *Beaux-Arts Magazine*, no 158, juillet 1997, p. 53.

spéculation (du latin *speculum*, miroir) au double sens de réflexion physique (reflet spéculaire) et de réflexion intellectuelle, sur l'aspect et la nature de l'être »¹¹².

Le principe du portrait est d'ailleurs celui de constituer une image d'identité qui soit reconnaissable. Plus que la seule représentation figurative d'un sujet, le portrait devient un moyen de connaissance de la vie intérieure du portraituré, de la destinée du personnage représenté, de l'histoire au sein de laquelle s'inscrit le modèle, c'est-à-dire de son contexte individuel et social. Les personnages, dont la dignité et la fonction sociale sont susceptibles de captiver la postérité, ont vu dans le portrait un moyen d'honorer et promouvoir leur personne. Les portraits peints et sculptés sont destinés à une culture savante et renchérissent le statut élevé des personnages qu'ils représentent.

Selon ces préceptes, sur le plan conceptuel, le portrait peint ou sculpté est considéré comme étant plus modeste que le tableau d'histoire, puisque sa composition est moins chargée, moins complexe. La véritable richesse du portrait repose non seulement sur la justesse de l'observation et de la représentation vraisemblable des traits du visage, mais également sur les ingénieux mélanges de couleurs, des clairs-obscur, du dessin, de la justesse des expressions et des mouvements naturels des modèles¹¹³.

La sculpture a été un médium privilégié pour traiter ce genre et cela, depuis les Grecs. Les portraits sculptés grecs avaient plusieurs objectifs, entre autres celui de commémorer des personnalités influentes qui méritaient une reconnaissance publique, de gratifier un citoyen ayant agi pour le bien public et de préserver la ressemblance

¹¹² Dominique Breme, *loc. cit.*, p. 53.

¹¹³ En tant que représentation fidèle d'un sujet, le genre du portrait renvoie à l'idée de la ressemblance. La pratique et la théorie de ce genre sont depuis toujours obsédées par le rapport de fidélité – généralement - obligé entre le portrait et son modèle, le rôle premier du portrait étant celui de permettre d'identifier le portraituré.

des sujets pour la postérité, les traits du visage servant d'indications relatif au tempérament du modèle¹¹⁴.

L'idée que le portrait devait reproduire la véritable physionomie du sujet fut une invention de IV^e siècle av. J.-C.¹¹⁵. Depuis la période romaine, en passant par la Renaissance, jusqu'à l'avènement de l'Académie de peinture et de sculpture de France, les portraits sculptés ont poursuivi le même objectif : représenter le plus fidèlement possible le sujet représenté et mettre en valeur une personnalité distincte¹¹⁶. En immortalisant les hommes influents, la sculpture incarnait la mémoire publique et privée. Du point de vue de l'Académie, le portrait sculpté doit s'appuyer sur la sculpture antique qui, selon elle, est la référence d'une perfection à perpétuer¹¹⁷. Durant tout le XVII^e siècle, c'est sur le modèle d'une « grammaire stylistique » empruntée à l'Antiquité que va s'appuyer le modèle de perfection – physique et morale - humaine¹¹⁸.

Le sculpteur doit traiter avec attention et imagination chaque partie du bloc et représenter soigneusement et le plus fidèlement possible les textures propres de la peau, des cheveux et des vêtements du modèle. Peut-être davantage que dans le

¹¹⁴ Le portrait témoigne d'un degré de vitalité et de présence compte tenu que les Grecs préférèrent représenter les personnalités du temps de leur vivant. Le goût pour l'extrême réalisme dans le portrait sculpté est manifeste dans l'art romain. Durant la période byzantine, les portraits sont des hauts-reliefs ou des portraits gravés sur des stèles. Puis, au XII^e siècle apparaissent les bustes reliquaires symbolisant la résurrection des êtres au travers du Christ. Martin Kemp et Marina Wallace, *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body Form Leonardo to Now*, Berkley, University of California Press, Hayward Gallery, 2000, 232 p.

¹¹⁵ John Boardman, *La sculpture classique du second classicisme*, New York, Thames & Hudson, 1998, p. 103.

¹¹⁶ Jane Schuyler, *Florentine Busts : Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York, Garland Publishing, 1976, 315 p.

¹¹⁷ En sculpture, la connaissance des nus en ronde-bosse et des reliefs de la statuaire antique ont été des éléments décisifs dans la formation des artistes dès le XV^e siècle et se trouvèrent renouvelés par les règles académiques.

¹¹⁸ Philippe Cros, *L'avenir à reculons. L'influence de l'Antiquité sur l'art*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2000, p. 6-7.

portrait peint, le portrait sculpté¹¹⁹, fait de bronze, de marbre, de pierre ou même de bois, incarne « matériellement » l'aspect commémoratif lié à ce genre, la mémoire d'une vie exemplaire à imiter et à estimer se trouvant intégrée à même la dureté, la solidité et la durabilité du médium. Par là, le portrait (peint ou sculpté) rejoint la représentation de la « belle nature » instituée par le tableau d'histoire et universalisé dans l'esthétique académique, sans toutefois répondre aux valeurs intellectuelles du « grand genre », à l'idéologie artistique fondée sur le savoir de l'érudition et la noblesse de l'histoire.

L'autoportrait

Bien qu'il n'ait pas fait partie de la hiérarchie traditionnelle « officielle » et qu'il ait été associé au genre du portrait, l'autoportrait est une forme d'expression artistique à travers laquelle s'affirme une identité physique et psychologique particulière: celle de l'artiste. Le créateur est le sujet privilégié de l'image (facture et motif de l'oeuvre), il « habite » son oeuvre, tant par la forme d'expression que par le contenu. L'artiste s'y représente par et pour lui-même.

D'un point de vue historique, l'autoportrait, d'abord frontal, acquiert une certaine autonomie générique à partir du XV^e siècle grâce à l'évolution de la technique verrière. Des miroirs plus grands et plus plats permettent alors aux artistes de nouvelles possibilités de vérifier l'exactitude de leur propre image¹²⁰. Le traitement des surfaces polies atteint un haut niveau de perfectionnement à Venise au

¹¹⁹ Les portraits sculptés, en pied ou en buste, avec ou sans pilier, accroissent l'effet de vraisemblance recherché dans le genre du portrait. Plus encore, lorsqu'ils sont de grandeur nature, ils placent le spectateur en position de vis-à-vis. S'ils sont placés sur un socle, ils dominent le regardant, augmentant ainsi leur « effet de présence » et amplifiant de la sorte la supériorité du modèle.

¹²⁰ À cette époque, les progrès de la miroiterie ont permis de mettre en lumière de nouvelles caractéristiques de la spécularité, à savoir la mise à distance, l'altérité et la ressemblance.

XVI^e siècle. C'est au XVII^e siècle à travers l'Europe qu'advient le véritable développement de l'autoportrait¹²¹. La pratique a été encouragée par diverses académies européennes d'art et, tel le portrait, elle a occupé un rang élevé sur l'échelle des genres.

Le paysage

D'abord perçu comme manifestation de la présence et de la beauté divine au cours du Moyen Âge, le « genre » du paysage est apparu durant la Renaissance. À cette époque il ne s'agissait pas encore de paysages autonomes, mais d'« ornements » symboliques mises en scène, tels des décors de théâtre qui n'avaient rien à voir avec les paysages réels, les éléments du paysage ne servant qu'à situer l'action¹²². Avec l'avènement de la perspective linéaire au XV^e siècle¹²³, le

¹²¹ La pratique de l'autoportrait culmina avec la formation des collections d'autoportraits appartenant au Cardinal Leopoldo de Médicis à Uffizi (Florence) et fut en partie motivée par de nouvelles impulsions intellectuelles, culturelles, économiques et religieuses. Avant le XVIII^e siècle, peu de documents existent concernant la destinée mercantile des autoportraits. Il semble qu'ils ne visaient pas à séduire le public large. Ils étaient davantage le fruit d'une réflexion intérieure, d'un dialogue entre l'artiste et son image. Il fallut attendre la fin de 1730 pour que soit créé un réel marché de l'autoportrait à travers l'Europe. D'ailleurs, entre 1731 et 1762, deux volumes intitulés *Musaeum Florentinum*, qui rassemblaient les autoportraits de la collection Uffizi, furent publiés et attestaient au passage de l'engouement collectif pour ce type d'œuvres. Xanthe Brooke, *Face to Face : Three Centuries of Artists' Self-Portraiture*, Liverpool, National Museum and Galleries on Merseyside, 1995, p. 27.

¹²² Aux XVI^e et XVII^e siècles, le paysage s'affirme comme une branche majeure de l'art pictural, trouvant dans la nature une source d'inspiration. En fait, les premières représentations picturales du paysage datent du XVI^e siècle et sont contemporaines de l'émergence du concept d'un espace anthropocentrique. Au XVIII^e siècle, les peintres, et surtout les graveurs, commencent à tenir compte de la variété des paysages réels. C'est au XIX^e siècle qu'a lieu la libération du tableau de paysage des contraintes de l'académisme. C'est le Romantisme qui, avec sa théorie du paysage comme « état de l'âme » mettra l'accent sur l'aspect subjectif, partial, égocentrique, de notre expérience de l'espace. Durant la première moitié du XIX^e siècle, la photographie s'impose comme le moyen privilégié pour représenter les paysages; ce médium produisant un véritable changement de la vision du monde. À la fin XIX^e siècle, les artistes peignent dans des paysages réels. Il s'agit alors du plus grand remaniement de l'imagerie depuis la Renaissance. Le déplacement de l'intérêt pour les paysages réels traduit une transformation de la sensibilité et une rupture avec les règles picturales traditionnelles. Voir Roger Brunet (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Paris, Champ Vallon, 1995, 463 p.

paysage en tant qu'espace dans la représentation, ouvert sur le lointain, participa à la mise en œuvre de ce « nouveau » réalisme visuel et ce n'est que progressivement qu'il obtint son statut autonome¹²⁴.

À la jonction entre les genres majeurs et les genres mineurs, le paysage se situe au centre de la hiérarchie traditionnelle des genres. Cette position est déterminée relativement au fait qu'il ne représente pas de personnalités étatiques ou bourgeoises, ni des scènes authentifiées par un texte. Mais il répond, en partie, à la théorie artistique classique qui valorise la dignité intellectuelle, dans la mesure où, dans la peinture de paysage, les artistes s'approprient « artistiquement » les espaces naturels. Conséquemment, on parle du paysage en termes d'harmonie, de beauté et d'équilibre qui sont des concepts rattachés aux genres majeurs. Pour magnifier la nature, le peintre de paysages doit faire preuve d'« inventivité », d'une habileté technique dans la mise en scène du sujet, dans l'application des coloris et du clair-obscur et spécialement dans la technique du dessin perspectif¹²⁵.

¹²³ Max J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still-Life. Their Origin and Development*, New York, Schocken Books, 1965, 285 p.

¹²⁴ Le paysage fut admis comme genre en 1816 à l'Académie de France à Rome. Nathalie Heinich, *op. cit.*, 1993, p. 87.

¹²⁵ L'artiste paysager avait moins de contraintes sur les plans techniques et inventifs que le peintre d'histoire ou le portraitiste aux prises avec les contraintes de la vraisemblance. En fait, le paysage ne représente par la nature, mais *une* nature et le peintre de paysage pouvait toujours modifier la nature à sa guise.

La scène de genre

La scène de genre est le seul genre à ne pas avoir été mentionné par Félibien. Cette omission volontaire s'explique par le fait que, depuis Aristote, la « scène de genre »¹²⁶, en plus d'être associée à la vie et aux tâches quotidiennes, est synonyme de comédie¹²⁷. Elle représente le familier et convoque les notions d'espace culturel intériorisé et privé. La banalité des lieux et des actes accomplis par les personnages figurés n'exige pas du spectateur qu'il possède de larges connaissances pour être en mesure de décoder les objets, les figures et les contenus représentés. En d'autres mots, les œuvres représentant des scènes de genre, des sujets moralement et esthétiquement peu valorisés, n'auraient pas suffisamment interpellé l'intellect¹²⁸, d'où leur dévalorisation aux yeux des académiciens. Qui plus est, certains des supports utilisés pour ce type de représentations (éventails, gravure, images coloriés) sont considérés par l'Académie comme étant « vulgaires » et exigent davantage de savoir-faire technique, voire « mécanique » que de véritables habiletés supérieures d'expression. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles il fallut attendre

¹²⁶ Les premiers balbutiements du genre surviennent au Moyen Âge entre les XV^e et XVI^e siècles. Il s'agit alors d'une interprétation profane de scènes bibliques. L'âge d'or de ce genre a lieu durant le XVII^e siècle. Les représentations - plus « humanistes » - dépeignent une vision subjective des éléments et des activités liés au quotidien, des conditions environnementales, bref des réalités contextuelles qui n'avaient plus rien à voir avec les contraintes rigides imposées par les commanditaires étatiques ou ecclésiastiques. C'est aussi le moment où l'art tend à se nationaliser et à faire la promotion de cette nationalité. Durant le XVIII^e siècle, les thèmes à l'honneur sont la somptuosité, le charme et le libertinage, de même que les thèmes de la galanterie, de l'amour, de la frivolité érotique, de la danse, de la musique, du théâtre et des fêtes galantes. Le siècle suivant est celui du sérieux, de la démocratie, de la science, de la tragédie et de l'idéalisme dogmatique. Suivant l'avènement du mouvement impressionniste, la scène de genre devient de plus en plus « populaire ». Elle sert de prétexte à la représentation des données du visible et à la stylisation de la société. Nathalie Heinrich, *op. cit.*, 1993, p. 89.

¹²⁷ Barry Wind, *Genre in the Age of the Baroque. A Resource Guide*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1991, p. xiv.

¹²⁸ « Par la vulgarité de leurs sujets, qui ne transcendent aucun texte – ni littéraire, ni historique, ni biblique –, les scènes de la vie quotidienne tirent la peinture de genre vers le bas de la hiérarchie ». Nathalie Heinrich, *op. cit.*, 1993, p. 89.

l'année 1791 pour que le genre soit admis par l'Académie royale de peinture et de sculpture¹²⁹.

La nature morte

La nature morte en peinture est une représentation de choses inanimées dans un espace intérieur restreint, une mise en image d'objets usuels issus du quotidien. En plus de porter sur les rapports de l'homme avec le monde matériel, elle reconduit des concepts reliés à l'espace/temps sur lesquels se sont d'ailleurs basés les académiciens pour « convertir » la représentation d'objets en données conceptuelles. En raison de son rapprochement tangible avec les objets décoratifs, le genre « nature morte »¹³⁰ n'est admis par l'Académie qu'au XVIII^e siècle. Cependant, il occupe le plus bas degré de la hiérarchie, puisqu'il n'exige aucune prédisposition cultivée et son appréciation est immédiate. Les principaux thèmes traités dans la nature morte sont regroupés en sept grandes classes : les fleurs et les fruits; les buffets et les desserts; les tables rustiques et les provisions de la cuisine; les objets familiers (faisant état d'un mode de vie particulier); les trophées de chasse ou de pêches; les trophées militaires (les instruments guerriers symbolisant la pompe, le faste et la gloire); les attributs des arts et des sciences.

Au XV^e siècle, ce genre a été codifié et divisé en deux grandes catégories¹³¹ : la *vanitas* et la *voluptas*. La *vanitas* est un type de nature morte qui reconduit l'idée du passage du temps, encourage une réflexion sur la brièveté et la fragilité de la vie, sur la précarité de la condition humaine individuelle. Ces concepts reliés à la

¹²⁹ Le premier peintre de genre à être officiellement admis à l'Académie est Jean-Baptiste Greuze en 1769. Barry Wind, *op. cit.*, p. xv.

¹³⁰ La nature morte est seul genre à avoir été autorisé aux femmes au sein de cette Institution. Charles Sterling, *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1985, p. 78.

¹³¹ *Ibid.*, p. 75-76.

conscience de la finitude de soi prennent forme à travers des motifs récurrents, tels que les instruments relatifs au passage du temps (sablier, horloge, montre), le crâne humain, les fruits et légumes en putréfaction, les fleurs fanées. Sous l'égide de l'Église, ce type de représentation est voué à une mission précise : le perfectionnement des mœurs. Cette thèse est aussi défendue par les humanistes qui s'opposent aux standards de consommation de la bourgeoisie commerciale. La *vanitas* soulève aussi des questions morales, tel le sentiment de culpabilité suivant le plaisir que les choses nous procurent¹³². Fréquemment la nature morte évoque la mort éventuelle des choses et de soi, on la qualifie alors de *memento mori*.

À l'opposé, la *voluptas* réfère à la permanence, la stabilité et, par extension, à la prolongation de soi. Elle est un souhait de durabilité et de conservation du pouvoir des hommes sur leurs accomplissements et leurs biens, des pièces de monnaie y sont couramment représentées, ainsi que du faste et de l'aisance qu'elle fixe dans le temps par la représentation de victuailles copieuses, de fleurs en plein épanouissement, de trophées de chasse, de pêche et de trophées militaires. Elle propose sur la mise en valeur de trois principaux concepts : le désir, le plaisir et la subjectivité.

À partir de la fin du XIX^e siècle, les artistes ont favorisé de manière récurrente les thèmes plus près de la vie quotidienne, représentant des figures et des objets tirés de l'univers familial, conjuguant ainsi leurs ambitions artistiques aux réalités et aux horizons d'attente plus modestes de la société générale. Tel qu'on va le voir dans les analyses de cas, cela est particulièrement manifeste dans les œuvres de citation contemporaines du présent corpus.

¹³² Parmi les objets qu'elle représente mentionnons le crâne humain, les instruments mesurant le temps, les chandelles consumées, les fleurs fanées, les pelures de fruits en putréfaction, les insectes (symboles de rédemption), les instruments de musique.

3.2.2.1.3 La portée critique du genre dans les œuvres de citation contemporaines

L'époque contemporaine a vu naître de nouveaux modes d'expression d'une grande diversité, lesquels offrent aux créateurs un large éventail de possibilités d'expérimentations plastiques. Cette ouverture, on l'a déjà dit, a contribué au décloisonnement hiérarchique des médiums et des styles, mais elle a aussi permis aux artistes citateurs de sortir des cadres thématiques traditionnels, non pas en reniant les genres conventionnels, mais en les réaménageant.

Les artistes-citateurs ont transféré les sujets de représentation « classiques » au sein de médiums spécifiques à l'époque actuelle et cette décontextualisation sur le plan de l'expression se répercute sur le plan du contenu et engageant une interaction entre les temporalités. Dans le même ordre d'idées, Thomas Crow a tenté de démontrer, s'appuyant sur le concept de « *pastoral* »¹³³, que les valeurs intellectuelles et morales véhiculées dans les grands genres sont encore largement répandues dans les arts d'avant-garde, mais sont symbolisées sous de nouvelles formes, actualisées et conformes aux nouvelles réalités. Crow émet l'hypothèse que les artistes de l'art actuel récupèrent les objets et les événements de *leur* contexte sociohistorique pour illustrer des idées nobles (héroïques) et des événements de l'histoire récente.

Corrélativement à leur nouvelle condition matérielle, les images citationnelles s'affranchissent des principes normatifs véhiculés par les hiérarchies conventionnelles, particulièrement le principe du « majeur » qui est à l'origine de la valorisation (et de la discrimination) de certains sujets dans la pratique des arts. Explorant de nouveaux thèmes, surtout ceux de la culture populaire, et même à travers des médiums appartenant par coutume à la catégorie des expressions

¹³³ Thomas Crow, « The Simple Life : Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art », *October*, vol. 63, hiver 1993, p. 41-67.

artistiques, les artistes citateurs ont élargi les frontières rigides de la taxinomie conventionnelle.

Aussi a-t-on vu apparaître de nouveaux thèmes dans certaines œuvres citantes contemporaines, des sujets, pour la plupart, populaires, modestes, issus de l'environnement familial¹³⁴. Historiquement, la « bonne » lecture menant à la « bonne » compréhension des œuvres nécessitait un niveau d'érudition semblable à celui que convoquait le tableau d'histoire¹³⁵. Les genres majeurs s'adressaient à priori à un public averti qui possédait le savoir historique et artistique nécessaire au décodage des sujets représentés. Selon Howard Becker¹³⁶, le spectateur non averti a encore tendance à vouloir retrouver dans les arts « majeurs » ce qui les caractérise comme majeurs, à savoir les règles, les normes, les conventions artistiques.

En réintroduisant les grands genres dans des images créées, par exemple, à partir de médiums populaires, entre autres ceux des arts de masse, certains citateurs « désacralisent » plus explicitement ces mêmes genres en les adaptant, en les amalgamant et en les harmonisant au langage commun. De ce fait, parce qu'ils s'adressent à tous, ils contribuent à la socialisation, à l'ouverture des genres vers un large public, autrement dit à leur « généralisation ». Déplacés de leur contexte traditionnel, les genres participent à la réconciliation des arts traditionnels et ceux de la culture populaire. Cela est d'autant plus prégnant lorsque les images de citation

¹³⁴ Crow écrit également que lorsque les artistes contemporains ne trouvent rien de leur environnement quotidien qui puisse servir de prétexte à de telles représentations, ils vont puiser dans l'art du passé, permettant aux protagonistes héroïques d'autrefois de demeurer vivants. Thomas Crow, *loc. cit.*

¹³⁵ Les opinions divergent toutefois sur ce rapprochement entre les genres majeurs et les arts mineurs. Si l'on s'en remet au point de vue de Thomas Crow, le recours au regard élitiste à travers les œuvres contemporaines citationnelles a largement contribué à maintenir la hiérarchie des genres. L'hypothèse de Crow est celle-ci : nonobstant le fait que ces images puissent être conçues à partir de matériaux populaires, le regardant idéal demeure celui qui détient « le » regard spécialisé, celui dont le savoir permet l'évaluation et le traitement du motif ou du thème re-présentés dans un médium distinct de l'original. *Ibid.*

¹³⁶ Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 72.

citent des œuvres représentant un sujet dit « majeur », mais le transforment en genre « mineur ».

3.2.2.2 Le motif

3.2.2.2.1 La typologie des motifs

Le motif est une figure ou un thème de représentation que l'artiste citeur puise virtuellement au sein d'une image préexistante, qu'il « déplace » et insère dans une nouvelle image. Le motif est le témoin de l'intervention citationnelle, l'« empreinte » de l'acte de déplacement à l'origine de la mobilité citationnelle. Étant donné la pluralité de ces confrontations, il est essentiel de bien définir les deux principaux types de motifs déterminés selon les images du corpus de la thèse.

Premièrement, l'expression **mimétisme d'expression** renvoie au « traitement » expressif d'un motif cité, à la facture et à la texture qui caractérise un style individuel ou collectif qui n'a pas de valeur iconographique ou symbolique comme tel et est seulement destiné à des effets formels¹³⁷. Le style se rapproche ainsi de la notion d'*effet de pan*¹³⁸ définie par Georges Didi-Huberman. Le traitement expressif fait ressortir la manière de l'artiste citeur qui « recouvre » le motif cité dans un style particulier plus ou moins relié aux grands courants *formels* (par exemple, l'impressionnisme) ou *thématiques* (par exemple, le surréalisme) qui ne sont pas du même ordre sémantique.

¹³⁷ Daniel Arasse, *op. cit.*, p 281.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 313.

Deuxièmement, le terme **motif cité** renvoie ici à une représentation entière ou partielle issue d'une œuvre préexistante. À lui seul, le motif vient du grec *icon* ou *icono* (*eikôn*) signifiant « image », dans le sens courant d'une représentation figurative. En ce sens, les motifs sont des icônes qui réfèrent à des concepts récurrents dans l'histoire de l'art, tels que le nu féminin ou les personnages mythologiques, historiques ou religieux.

Le motif en tant que représentation d'un objet ou d'une partie d'objet se



manifeste sous plusieurs formes. Premièrement, il peut s'agir d'une *image complète*, c'est-à-dire une œuvre

Fig.-8a)

antérieure reprise dans son intégralité, tel qu'il en est le cas de l'œuvre de Vik Muniz (Fig.-8a) qui reprend entièrement le tableau de Caspar Friedrich (Fig.-8b). Deuxièmement, le motif



Fig. 5a)

Fig.-5b)

peut être une *reprise partielle* de l'œuvre citée et dont l'œuvre *Wedding Feast* de Nomi Kaplan (Fig.-5a) est un bon exemple, puisque seuls quelques motifs du tableau *Le Repas de Noces* de Bruegel (Fig.-5b) ont été repris.

Troisièmement, il peut s'agir d'*un seul motif* extrait d'une image source, dont,



Fig.-16a)

Fig.-16b)

par exemple, l'œuvre *Picasso Chair* de Ramona Audley (Fig.-16a) qui reprend le motif central du tableau *Le rêve* de Picasso (Fig.-16b). Quatrièmement, le motif peut se présenter sous la

forme d'un *amalgame de plusieurs motifs* puisés à même la production globale d'un artiste. Il peut s'agir de figures, d'objets, de la palette de couleurs, de la facture, de thèmes de prédilection, tel qu'il en est le cas du film *Girl With a Pearl*



Fig. 9a)

Fig. 9b)

Earring de Peter Webber (Fig.-9a, fragment du film) qui renvoie à « l'ensemble de l'œuvre » de Jan Vermeer, plus spécifiquement à l'univers pictural du peintre hollandais.

Cinquièmement, le motif peut prendre la forme d'un *amalgame de plusieurs motifs appartenant à plusieurs œuvres* qui évoquent un courant artistique, une



Fig.-18a)



Fig.-18b)

manière de faire ou une école. Il en est ainsi du manteau de Jean-Charles de Castelbajac (Fig.-18a) qui reprend l'icône du nu féminin de l'œuvre *La*

Source de Ingres (Fig.-18b).

Bien qu'il soit protéiforme, le motif cité est toujours une re-production. L'artiste citateur se montre donc toujours le maître de la situation en plein pouvoir sur son œuvre. En fait, la forme qu'acquière le motif cité dans l'image de citation détermine le *ton* du discours métalinguistique tenu par le citateur, ton qui s'exprime généralement sous deux principales formes : 1) le motif cité en simulacre; 2) le motif remanié.

3.2.2.2.2 Le motif cité en simulacre

L'expression « en simulacre » est ici préférée à l'expression « à l'identique », parce que, comme l'a expliqué avec justesse Fernande Saint-Martin¹³⁹, en arts visuels il est impossible de répéter l'identique, d'autant que toute œuvre de citation est une re-création. L'extraction et le déplacement d'un motif source sont en fait « virtuels ». Le motif cité est donc nécessairement « re-produit » par le citateur. Dans le présent corpus, cette re-création se manifeste d'emblée par le changement de médium. Il y a

¹³⁹ Fernande Saint-Martin, « Sur l'impossible retour du même », *Protée*, vol. 23, no.3, automne 1995, p. 13-19.

donc forcément une transformation matérielle entre les deux images, le motif cité n'ayant pas la même consistance matérielle que celle du motif source retiré de son contexte formel d'origine.

La reprise en simulacre d'un motif dans les oeuvres citationnelles renvoie au concept d'imitation, plus spécifiquement au concept de la *mimêsis* sur lequel repose la conception occidentale de l'art comprise comme représentation des choses par le moyen de signes visuels. L'artiste qui cite un motif (complet ou partiel) sans modification majeure réactualise les grands préceptes théoriques classiques de sa discipline auxquels il s'affilie, mais il les déplace tout de même par les changements structurels, mêmes minimes, au sein de la mobilité citationnelle (horizontale).

Le motif cité en simulacre, s'il est soutiré d'un tableau de maître, rappelle également la convention tacite statuant que l'imitation des maîtres anciens est une étape essentielle du processus d'apprentissage traditionnels institutionnalisés des arts.



On l'a vu plus haut, depuis l'avènement de l'Académie royale de peinture

Fig.-13a) et de sculpture au XVII^e siècle, la copie des maîtres anciens

avait pour but d'introduire et de

confronter les jeunes peintres à un certain idéal, en plus de

maintenir la tradition de l'imitation. Il y a donc, encore une fois,

une affiliation de l'artiste citeur à la tradition car, stylistiquement,

il satisfait les règles et les normes les plus importantes de la

tradition artistique occidentale, comme c'est le cas de l'illustration commerciale

Triple Self-Portrait de Norman Rockwell (Fig.-13a). Pour le citeur, citer un maître

ancien (Fig.-13b-1 et Fig.-13b-2) c'est admettre, d'une part, qu'il possède quelque

chose de particulier dont il veut s'imprégner, d'autre part, qu'il se retrouve dans

l'autre en se re-présentant.



Fig.-13 b-1) et
Fig.-13b-2)

Sur le plan du contenu, il faut ajouter qu'une image citée en simulacre implique que le sujet de l'image de citation demeure le même que celui de l'œuvre



Fig.-11a)

originale. Mais le « sujet » ne sera pas décodé ou lu de la même manière selon le contexte de sa réapparition, ce qui peut entraîner un changement de genre. Par exemple, hormis le fait qu'il s'agisse d'une bande dessinée, donc une image qui ne s'adresse pas au même public que celui de l'œuvre citée, l'image de Morris (Fig.-11a) reprend en

parfait simulacre le tableau d'histoire *Aiding a Comrade* (Fig.-11b) de Frederic Remington. Par contre, dans l'image citationnelle, ce motif



Fig.-11b)

n'est plus autonome et fait partie d'un ensemble imagé qui, lui, représente dans sa globalité une « scène de genre ».

3.2.2.2.3 Le motif remanié

Le réemploi d'un motif occasionne forcément des décalages formels et thématiques qui mettent l'accent sur les possibilités d'altération de ce motif. Les déviances, les écarts pris par rapport au modèle cité sont ni plus ni moins des témoins de l'acte d'affirmation de soi de la part de l'artiste citeur; il met en lumière son « degré de présence ». Comme l'a écrit Jocelyne Lupien, « plutôt que de mettre en évidence la figure de l'autre, la citation, tel un repoussoir, place celui qui cite en avant-plan de la représentation »¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 162.

Sur le plan de l'expression, le remaniement du motif dérive à priori du changement de médium. Mais il peut également découler de transformations formelles (dessin, couleurs, textures, des dimensions, passage du bidimensionnel au tridimensionnel etc.) qui opèrent des métamorphoses stylistiques et chargent le motif cité d'un nouveau potentiel expressif. C'est le cas notamment du dessin de David Levine (Fig.-10a) qui gonfle et « caricature » le visage du peintre Rembrandt. En grossissant la tête du maître ancien, le citateur octroie au motif une dimension ironique, puisque la déformation se fait « à l'image » du narcissisme sous-jacent à la pratique de l'autoportrait ou du « caractère » particulier du peintre hollandais (Fig.-10b).



Fig.-10a)



Fig.-10b)

Sur le plan du contenu, en tant que re-création, le motif cité n'est plus le « même ». Par exemple, dans la caricature *Le Régent* de Serge Chapleau (Fig.-14a) qui cite le portrait officiel de Louis XIV réalisé par Hyacinthe Rigault (Fig.-14b), les traits du monarque ont été remaniés pour représenter l'ancien premier ministre Jacques Parizeau. Par ailleurs, le remaniement du motif et sa « décontextualisation » occasionnent un renversement hiérarchique, car le citateur réitère un motif de l'art « majeur » dans un médium appartenant aux « arts mineurs ».



Fig.-14a)



Fig.-14b)

Les instances de mobilité du schéma de la mobilité citationnelle étant précisées, il s'agit maintenant de rendre les concepts théoriques opératoires par le biais d'analyses de cas à travers lesquelles sera étudiée en profondeur la diversité des remaniements opérés par les œuvres citationnelles du corpus et ce, tant sur le plan de l'expression que celui du contenu du contenu. D'un point de vue méthodologique, et afin de mettre en évidence les transformations formelles et iconiques que font subir les œuvres citantes aux œuvres citées, de même que le rapport « affiliation-rupture »

qu'entretiennent les œuvres citationnelles avec la tradition artistique, les œuvres du corpus sont présentées en respectant les catégories des médiums traditionnels qui incarnent les modèles conventionnels de l'histoire de l'art. L'ordre de présentation des chapitres tend ainsi à respecter, dans la mesure du possible, la classification hiérarchique traditionnelle des médiums.

Chacune des catégories de médiums inclut trois paires d'œuvres (citantes-citées). L'analyse de chaque couple d'images s'amorcera par une présentation des *éléments biographiques de l'artiste citateur* afin de situer sa production dans l'histoire de l'art et de relever les aspects singuliers qui caractérisent sa démarche artistique, pour ensuite enchaîner avec l'analyse proprement dite des images citationnelles en considérant les éléments du *plan de l'expression* (médium et style) et du *plan du contenu* (genre et motif(s)).

Par ailleurs, l'ordre de présentation des œuvres citationnelles dans chacun des blocs a été déterminé selon une logique particulière : la première œuvre de citation est produite dans un médium qui se rapproche sensiblement des médiums courants en art; la seconde est une œuvre qui traduit avec force la « rénovation » des médiums traditionnels; la troisième est une œuvre « hybride », dans la mesure où elle se rapproche à la fois des particularités du médium auquel elle est associée et celles de la catégorie médiumnique subséquente.

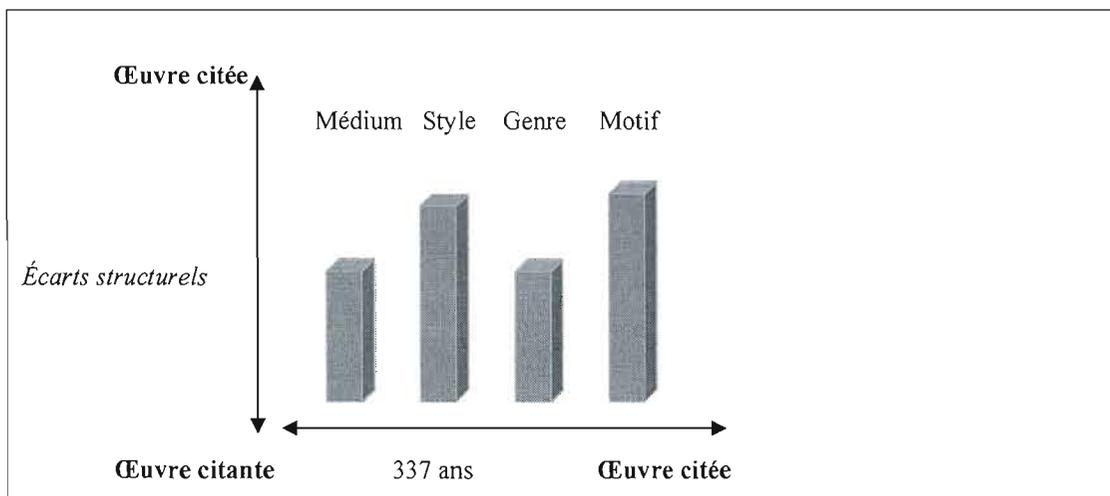
SECONDE PARTIE

CHAPITRE IV: LES MÉDIUMS COURANTS EN ARTS

4.1 Peinture et gravure

4.1.1 *Functional Family Triptych (Dad's version)* de Louise Stanley

1a - Louise Stanley <i>Functional Family Triptych</i> 1993 Gouache 104,1 X 66 cm	1b- Diego Vélasquez <i>Les Ménines</i> 1656 Huile sur toile 318 X 276 cm, Musée du Prado
---	---



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : plus de trois siècles séparent la gouache de l'artiste américaine Louise Stanley du tableau à l'huile du peintre espagnol Diego Vélasquez.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression

- Médium* : écart entre une gouache et une peinture à l'huile ; différence entre une texture mate et une texture lisse et luisante.
- Style* : écart entre un dessin factuel et un dessin descriptif ; écart entre des couleurs arbitraires et des couleurs descriptives ; écart entre une facture inégale et une facture lisse ; différence entre une représentation figurative caricaturale et une représentation figurative « naturaliste ».

Plan du contenu

- Genre* : écart entre une scène de genre du quotidien et l'atelier d'artiste et du tableau lui-même (autoportraits, portraits, scène de genre).
- Motifs* : motifs tirés du tableau de Vélasquez lui-même référentiel à d'autres tableaux du même peintre (portrait du roi Philippe IV, de la reine Marie-Anne d'Autriche, de l'infante Marie-Thérèse et du prince Baltasar Carlos).



1a
 Louise Stanley
*Functional Family Triptych (Dad's
 version)*
 1993
 Gouache
 104,1 X 66 cm



1b
 Diego Vélasquez
Les Ménines
 1656
 Huile sur toile
 318 X 276 cm
 Prado, Madrid

4.1.1.1 Présentation de l'artiste citeur

L'artiste peintre Louise Stanley est née à West Virginia, aux États-Unis en 1942. Elle a fait ses études au California College of Arts and Crafts.



Fig.-1a) Depuis 1982, elle enseigne au San Francisco Art Institute¹.

Ses œuvres de nature humoristique sont inspirées des grands maîtres de l'art traditionnel, dont Diego Vélasquez, tel qu'en témoigne son tableau *Functional Family Triptych (Dad's version)* (Fig.-1a) qui cite la toile *Les Ménines* (Fig.-1b).



Fig.-1b)

4.1.1.2 Plan de l'expression

L'image citante a été réalisée à la gouache, médium pouvant être appliqué en une seule couche, séchant très rapidement et conservant les traces de l'application des pigments comme « signature ». En cela, l'œuvre de Stanley se distancie du tableau de Vélasquez peint à l'huile, procédé pictural lent qui ne laisse transparaitre que l'image derrière laquelle s'efface le geste du peintre.

En outre, le champ de la représentation de l'œuvre de Stanley est compressé par rapport à celui de l'image citée, encourageant ainsi non seulement le récepteur à emprunter un point de vue rapproché, plus intime, donc plus susceptible de noter la touche de l'artiste, mais aussi à maintenir son regard à l'intérieur de l'image et de centrer son attention sur les personnages « enfermés » dans l'espace restreint, surtout sur le personnage masculin à l'avant-plan. La proximité des personnages affairés de l'image citante contraste avec le léger recul des personnages du tableau de Vélasquez dont les mouvements sont arrêtés. Le resserrement de l'espace perspectiviste de la

¹ <http://www.artist-at-large.com/mlstanley.htm>, consulté à l'automne 2008.

gouache a pour conséquence de renforcer l'effet de « familiarité » substitué à la solennité qui se dégage de l'œuvre citée.

Sur le plan stylistique, *Functional Family Triptych (Dad's version)* caricature la manière picturale du tableau cité, en ce que la superposition apparente des couches de pigments anime les zones de surface, crée des modelés plus grossiers et plus tactiles corrélativement aux personnages léchés et finement modelés des *Ménines*. De plus, dans l'œuvre de Stanley, les couleurs sont intensifiées par rapport à celles plus « naturalistes » de l'œuvre source, teintes vives, voire criardes, qui octroient à l'image un aspect « burlesque » qui rompt avec la dignité ostensible de la toile de Vélasquez².

4.1.1.3 Plan du contenu

Bien qu'elle réfère en primeur aux *Ménines* par la mise en scène générale, l'image citante est une condensation de portraits royaux réalisés par Vélasquez avant



Fig.-1d)

Les Ménines, soit ceux du roi Philippe IV (Fig.-1c), de la reine Marie-Anne d'Autriche (Fig.-1d) et de leurs

Fig.-1c)

enfants, l'infante Marie-Thérèse (Fig.-1e) et le



Fig.-1e)

Fig.-1f)

prince Baltasar Carlos (Fig.-1f). Aussi, distinctement du tableau cité qui est à la fois un autoportrait de l'artiste espagnol, un

² Les œuvres picturales de Stanley sont chargées d'humour et représentent généralement le côté plus sombre de l'humanité. Susan Matthews, « Studio Visit: M. Louise Stanley », *American Art Review*, octobre 2000, www.artiste-art-large.com/interviews, consulté à l'automne 2008.

« portrait de famille »³ et une scène de genre, l'œuvre de Stanley est un « bricolage » de portraits qui met de l'avant l'intimité familiale des personnages occupés à des tâches journalières banales, telles que regarder la télévision, laver la vaisselle et, en ce qui concerne les enfants, faire leurs devoirs. Cependant, vêtus d'habits d'apparat semblables à ceux que portent les personnages figurés dans le tableau de Vélasquez et entourés d'objets luxueux empruntés à l'époque de l'œuvre citée, les protagonistes dans l'image de Stanley paraissent costumés, voire « théâtralisés » conformément à leur accoutrement et à leurs activités respectives, référant ainsi de manière parodique à une société qui fait outrageusement étalage de ses biens.

Contrairement aux personnages des *Ménines* et des portraits cités qui posent pour le peintre, ceux du tableau citant se voient individuellement assigner un rôle qui reprend les grands clichés contemporains quant à la désignation des tâches



Fig.-1a)
(détail)

typiquement masculines et féminines au sein de la famille « idéale » nord américaine. Si la reprise du portrait de Marie-

Anne d'Autriche mutée en mère-ménagère est un déplacement du motif qui conserve l'attitude hautaine de la reine-mère tournée vers la gauche, elle est néanmoins une inversion en miroir d'un détail qui reconduit à lui seul le renversement du statut des deux femmes : Marie-Anne d'Autriche tient noblement un mouchoir de la main gauche, tandis que la reine au foyer tient un torchon de vaisselle de la main droite.

Autre déplacement touchant plus précisément la manipulation des *Ménines* : le motif de la reine-mère dans l'œuvre de Stanley obstrue partiellement une forme rectangulaire en fond de scène qui rappelle le miroir situé à l'arrière-plan du tableau cité dans lequel se refléchissent les pseudo-portraits de Philippe IV et de Marie-Anne d'Autriche, monarques jetant un regard souverain sur le tableau de Vélasquez. Or

³ Le titre original du tableau *Les Ménines* est *El cuadro de la Famillia* ou *Le Tableau de la Famille*. Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2000, p. 184.

dans son image, Stanley déplace ces illustres personnages de l'« autre côté du miroir » où ils sont montrés à voir comme de simples citoyens.

Ce rabattement est d'autant plus marquant considérant que le motif du père dans le tableau de Stanley n'est plus Philippe IV au regard hautain et austère



Fig.-1a)
(détail)

(Fig.-1c), mais un simple journalier tout attentif à l'écran de télévision (Fig.-1a). Le basculement des attitudes et des rôles

s'opère ici de plusieurs façons. Premièrement, le personnage cité est debout, alors que le motif citant est assis. Deuxièmement, dans l'œuvre citée, Philippe IV, tel que son rang le commande, pose royalement, tandis que le père-ouvrier dans l'œuvre citante fait fi du spectateur, mais aussi des autres membres de sa famille. Troisièmement, dans le tableau de Vélasquez, le roi ganté tient de la main

droite un document que l'on suppose correspondre à ses fonctions officielles, alors que dans la gouache, le père, déganté, porte une casquette bien contemporaine de notre époque et tient une cannette (de liqueur ?, de bière ?). Il en est de même pour les motifs des enfants,



Fig.-1a)
(détail)

lesquels, plutôt que de poser de manière solennelle et passive, sont absorbés à faire leurs devoirs et semblent indifférents à ce qui se passe autour d'eux.

De façon moins évidente, d'autres motifs de l'image citante opèrent des conversions percutantes, entre autres le motif du pendule (Fig.-1g) placé sur la table



Fig.-1g)

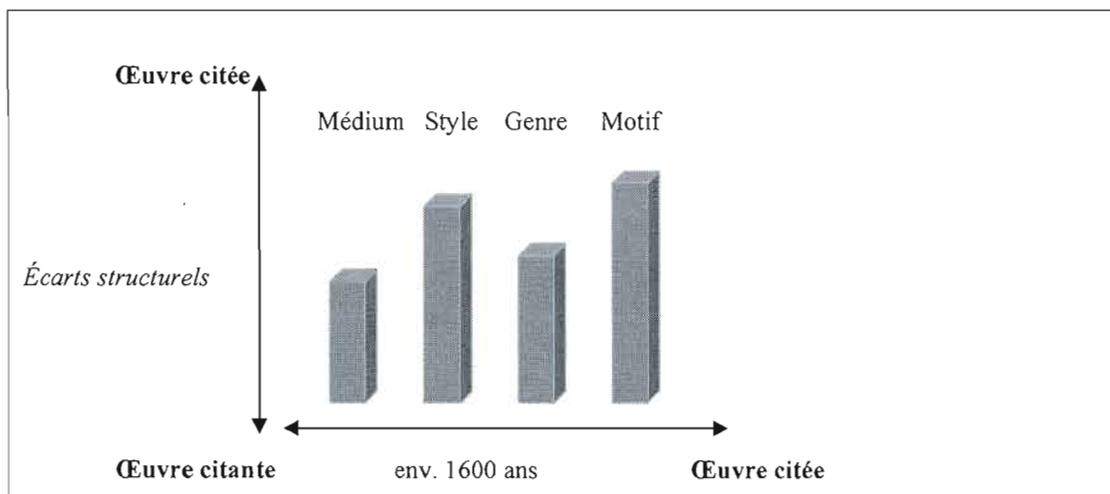
derrière la reine dans le portrait *La Reine Marie-Anne d'Autriche* de Vélasquez qui a été transformé en chandelier

(Fig.-1a). La fumée des chandelles se consumant guide le regard vers une ouverture au fond et à droite de l'image de Stanley, passage renvoyant à celui des *Ménines* où un personnage s'apprête à sortir (ou à entrer) de la scène. Dans sa gouache, Stanley supprime cet homme figuré dans l'œuvre de Vélasquez et le remplace par une bande de couleur jaune et grise en référence au geste même de peindre.

4.1.2 Peinture d'Anne Thibault

2a - Anne Thibault
Peinture
 1987
 Acrylique sur toile
 Peinture *in situ* et en direct
 Dimensions inconnues
 Galerie Dare-Dare, Montréal

2b - Anonyme
Portrait de jeune fille, dit de « Sapho »
 I^{er} siècle après J.-C.
 Fresque
 29 cm de diamètre
 Musée archéologique national, Naples



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : plus d'un millénaire sépare la toile à l'acrylique de l'artiste québécoise Anne Thibault de la fresque anonyme localisée à Herculanium.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression :

- a) *Médium* : écart entre une acrylique sur toile et une fresque ; différence entre une texture légèrement moirée et une texture craquelée par le temps.
- b) *Style* : écart entre un dessin factuel et un dessin plus descriptif ; écart entre une facture spontanée et une facture soignée ; différence entre une représentation schématisée et une représentation figurative.

Plan du contenu :

- c) *Genre* : portrait de femme dans les deux cas.
- d) *Motif* : reprise complète de l'image citée.



2a
 Anne Thibault
Peinture
 1987
 Acrylique sur toile
 Peinture *in situ* et en direct
 Dimensions inconnues
 Galerie Dare-Dare, Montréal



2b
 Anonyme
Portrait de jeune fille, dit de « Sapho »
 1^{er} siècle (Herculaneum) après J.-C.
 fresque
 29 cm de diamètre
 Musée d'archéologie, Naples

4.1.1.2 Présentation de l'artiste de l'artiste citateur



Fig. -2a)

L'artiste québécoise Anne Thibault détient un baccalauréat en histoire de l'art et une maîtrise en arts plastiques à l'Université du Québec à Montréal où elle enseigne comme chargée de cours. Depuis 1976, elle expose individuellement et participe régulièrement à des expositions de groupe⁴. Ses sujets sont fortement inspirés de l'histoire de l'art. Aussi, son travail plastique se caractérise, entre autres, par un remaniement de tableaux des maîtres anciens. C'est le cas de son œuvre *Peinture* (Fig.-2a) créée *in situ* lors d'un « peinturoton » à la galerie montréalaise Dare-Dare en 1987, et qui cite une fresque anonyme réalisée à Herculanium au 1^{er} siècle après J.-C. représentant Sapho (Fig.-2b).



Fig.-2b)

4.1.2.2 Plan de l'expression

Peinture a été réalisée à l'acrylique, une matière picturale qui sèche rapidement et peut être appliquée *a prima*, contrairement à la fresque qui commande un traitement minutieux de la surface, mais néanmoins un peu comme elle, en ce qu'elle exige une application ininterrompue des pigments⁵. Le choix de l'acrylique n'est certainement pas étranger au fait que l'artiste ait eu peu de temps pour réaliser la citation de mémoire devant le public. Chaque spectateur assistant à l'événement était non seulement témoin de la formation progressive du motif, mais aussi de la manière dont Thibault reconstituait la représentation de l'œuvre citée, dont elle n'avait de

⁴ Parallèlement à sa pratique artistique, Anne Thibault publie des textes dans différentes revues spécialisées en arts visuels.

⁵ Le peintre de fresque doit étendre hâtivement les pigments par couches successives et avec beaucoup d'habileté sur du mortier frais. Chaque portion peinte doit être exécutée en une seule journée et avant que l'enduit ne sèche. Une fois l'enduit sec, les pigments sont fixés pour toujours. Philippe Neuze, *Pompéi ou le bonheur de peindre*, Paris, Éditions De Boccard, 1990, 164 p.

toute évidence retenu qu'une image floue. Au cours de l'intervention, il s'agissait pour l'observateur de laisser « apparaître » une autre image à travers celle façonnée sur place.

Par ailleurs, distinctement de la fresque citée, dont la texture est craquelée par le temps, la facture tachiste de l'image citante, nonobstant le rappel des gerçures de la surface de l'image source, résulte de la rapidité d'exécution régie par les circonstances de création. Dans l'œuvre de Thibault, les marques de l'acte de peindre y sont inscrites à même la surface et sont visibles par le réseau de lignes segmentées et superposées. En conséquence de ce marquage stylistique, l'œuvre citante fait figure de trace mnésique, en ce qu'elle réfléchit un souvenir plutôt qu'un motif spécifique, d'autant que les teintes plutôt pâles étalées de manière saccadée donnent au personnage brouillé un aspect spectral.

À l'inverse du tableau cité où le personnage féminin est représenté par le détail et se détache clairement du plan du fond, dans l'image citante, la forme floue paraît amalgamée à l'espace de la représentation, de sorte que le personnage « peint » semble fondu dans la matière picturale, fusion de la figure à la substance d'ailleurs connotée dans le titre de l'œuvre : *Peinture*. De plus, l'artiste québécoise encercle le motif d'une forme ovale qu'elle insère à travers les plans de la représentation en substitution au contour circulaire du motif cité. Alors que dans l'œuvre citée la forme circulaire bordant le personnage féminin a une fonction indexicale, en ce qu'elle encourage le récepteur à concentrer son attention exclusive sur la dame figurée en plein centre de l'image, dans le tableau de Thibault, l'accumulation de traits pluridirectionnels et l'élongation de la figure sollicitent un regard dynamique et ascendant.

4.1.2.3 Plan du contenu

La fresque citée a été réalisée avant que les Académies n'imposent les grands principes de la hiérarchisation des sujets de représentation, par conséquent, il serait délicat de parler de citation de « genre ». Néanmoins, héritière d'une longue tradition, l'artiste québécoise se distancie des règles traditionnelles du portrait, notamment en ne restituant qu'un reflet imprécis du personnage féminin cité. Par contre, elle reprend certains détails de la source, entre autres le livre et le stylet, attributs historiquement associés à Sapho⁶, poétesse grecque qui vécut à la fin du VII^e siècle et au début du VI^e siècle avant J.-C. dans l'île de Lesbos et dont l'image citée serait un portrait⁷. Malgré la référence à un personnage antique, Thibault actualise le motif, notamment par la chevelure ébouriffée tout à fait contemporaine par contraste avec la coiffure soignée de Sapho, dont les cheveux sont retenus par un bandeau.

L'élément le plus important dans l'œuvre citante n'est pas la reprise du motif comme tel, mais l'effet « miroir », ne serait-ce que par le choix d'un modèle représentant frontalement un visage, comme s'il s'agissait d'une glace dans laquelle se réfléchit le personnage féminin. Cependant, plutôt que de restituer l'image en simulacre, comme c'est le cas d'un reflet dans un miroir, Thibault procède à la déformation du motif cité, esquissant les traits du visage et des mains, atténuant presque jusqu'à l'effacement non seulement les attributs iconographiques anciens associés au personnage figuré, mais aussi le regard perçant de Sapho.

⁶ Irène Aghion, Claire Barbillon et François Lissarrague, *Héros et dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, p. 261-263.

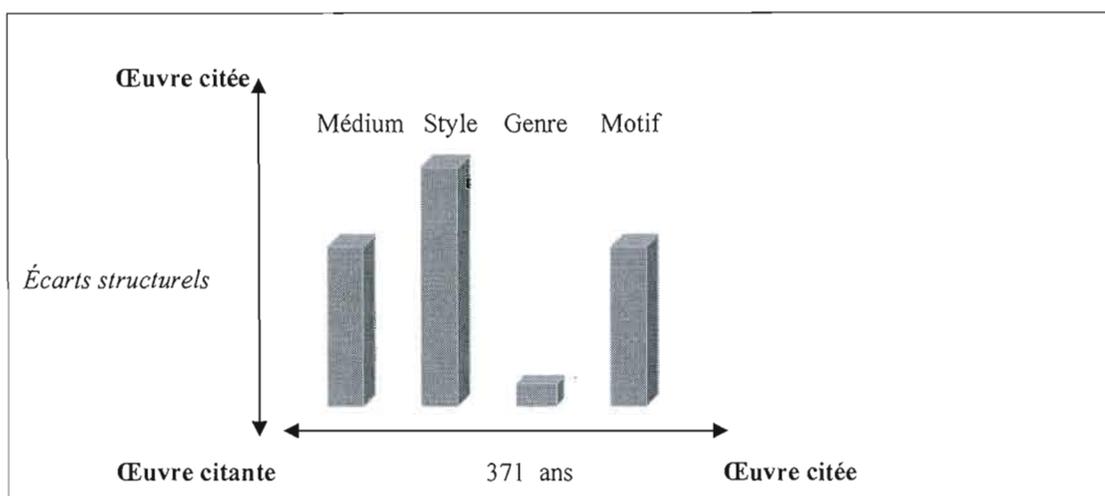
⁷ Les Grecs ne détenaient pas d'éléments précis concernant l'histoire de cette poétesse. La légende la plus répandue veut que Sapho, amoureuse de Phaon, ait été rejetée par lui et se soit suicidée en se jetant du haut du rocher de Leucade. *Ibid.*

Ce faisant, elle dissout le corps du modèle qui réapparaît sous la forme d'une tache complexe et, enfin, le relocalise en deçà du tableau lui-même, dans la mesure où la distorsion évidente des formes et l'omniprésence de la forme ovale renvoient beaucoup plus à la *réflexion* du motif qu'au motif proprement dit. Dans une certaine mesure, l'image serait en quelque sorte le reflet de la peintre, comme si Thibault, installée devant son tableau, y voyait apparaître sa propre réflexion, faisant ainsi « corps » avec la peinture, extension et double d'elle-même, autoportrait substitué au portrait de l'autre, d'autant que sa signature au bas à droite signale explicitement sa présence.

4.1.3 *Bosom Friends I* de Paul Wunderlich

3a - Paul Wunderlich
Bosom Friends I
 1965
 Lithographie noir et blanc
 65,5 X 50,5 cm
 Galerie Dieter Brusberg, Hanovre

3b - École de Fontainebleau
 (attribué à François Clouet)
*Portrait présumé de
 Gabrielle d'Estrée et sa soeur
 la duchesse de Villars*
 Vers 1594
 Huile sur toile
 96 X 120 cm, Louvre, Paris



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : presque quatre siècles séparent la lithographie du graveur allemand Paul Wunderlich du tableau à l'huile sur toile attribué à l'artiste français François Clouet (École de Fontainebleau).

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression :

- Médium* : écart entre une lithographie et une peinture à l'huile sur toile ; différence entre une texture d'impression lisse et une texture picturale léchée.
- Style* : distinction entre un dessin factuel et un dessin descriptif ; dissemblance entre une palette chromatique arbitraire et des teintes plus descriptives ; différence entre une technicité contrôlée et une facture picturale maîtrisée ; écart entre une représentation schématisée et une représentation figurative.

Plan du contenu :

- Genre* : double portrait de femmes dans les deux cas.
- Motif* : reprise presque complète de l'image citée.



3a
 Paul Wunderlich
Bosom Friends I
 Lithographie
 65,5 X 50,5 cm
 Galerie Dieter Brusberg, Hanovre



3b
 École de Fontainebleau
*Portrait présumé de Gabrielle d'Estrée et de sa sœur
 la duchesse de Villars*
 Vers 1594
 Huile sur toile
 96 X 120 cm
 Louvre, Paris

4.1.3.1 Présentation de l'artiste citateur



Fig.-3a)

L'artiste berlinois Paul Wunderlich est né en 1927 à Hambourg. Sa pratique artistique « surréaliste » est plurielle, oscillant entre la peinture à l'huile, la gouache et la lithographie. Sa démarche éclectique lui sert de prétexte pour revisiter et remodeler des tableaux de grands maîtres de l'art traditionnel, comme c'est le cas de sa lithographie intitulée *Bosom Friends I* (Fig.-3a) qui cite le *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrée et de sa sœur la duchesse de Villars* de l'École de Fontainebleau, œuvre attribuée au peintre François Clouet⁸ (Fig.-3b).



Fig.-3b)

4.1.3.2 Plan de l'expression

La lithographie de Wunderlich se différencie de l'œuvre citée par le médium, mais réfère indirectement au rôle prépondérant qu'a joué l'estampe au sein de l'École de Fontainebleau⁹, à une époque où prévalait une stricte hiérarchie des médiums. La gravure, bien que prisée, était jugée inférieure à la peinture en raison de son caractère reproductif qui imposait forcément l'usage de petits formats, sans compter que la « technique » était entre les mains des artisans. En choisissant un mode d'expression

⁸ Sylvie Bégin, *L'École de Fontainebleau. Le maniérisme à la cour de France*, Paris, Éditions d'art Gonthier-Segner, 1960, p. 214.

⁹ Le projet de Fontainebleau fut mis sur pied par François I^{er} qui désirait adapter l'art national français à la peinture italienne. En 1531, il engagea le peintre italien Florentin Rosso et l'année suivante, le peintre Primatice; chacun ayant sa propre équipe d'ouvriers et d'artistes qui provenaient de différents pays. En raison de la pluralité des origines des collaborateurs, un inventaire d'estampes servait à assurer une cohérence stylistique à ce vaste chantier et garantissait l'homogénéité de la production collective. Les reproductions gravées de tableaux contribuèrent pendant plusieurs décennies à la formation et à la transmission d'un vocabulaire visuel commun à tous les artistes ayant pris part à la décoration des maisons royales depuis François I^{er} jusqu'à Henri IV. Henri Zerner, *L'École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1969, p. vii.

jugé mineur pour représenter une œuvre entrée au panthéon des arts, Wunderlich ironise la hiérarchie conventionnée.

Alors que dans l'œuvre citée les tentures et la baignoire superposées aux personnages féminins cadrent de façon théâtrale une représentation reconnue comme étant une allégorie de l'amitié, dans la lithographie de Wunderlich, ces motifs de pourtour ont été remplacés par deux bandes grises sur lesquelles apparaissent les traces de la technicité du médium. Ainsi, le graveur montre la matière et rend présent son propre travail de mise en forme, contrairement au tableau cité où le geste du peintre est dissimulé sous un traitement pictural extrêmement léché. De plus, la présence de l'artiste est ostensible par sa signature calligraphiée apparaissant dans le coin inférieur droit de la gravure.

Aussi, distinctement du style maniériste de l'œuvre citée¹⁰, la manière de Wunderlich, caractérisée par les jeux d'encre¹¹ et une technique singulière de grattage et de raclage, est davantage surréaliste. Par ailleurs, les plans de profondeur du tableau cité, où apparaissent en fond de scène une femme cousant devant un foyer au-dessus duquel repose un tableau partiellement camouflé par un drapé, ont été substitués par un fond manifestement évidé devant lequel les personnages légèrement détournés vers l'espace du regardant (comme dans l'œuvre citée) conservent une certaine volumétrie toutefois atténuée par la planéité des plages multiformes et des lignes noires qui entachent de teintes grisâtres les chaires claires et lisses des motifs du tableau. Tenant compte que tout processus de gravure implique en premier lieu un

¹⁰ Le style de l'École de Fontainebleau a longtemps été qualifié (ou plutôt condamné) de maniériste, lequel se caractérise par l'allongement des formes et des figures, par son aspect décoratif, par la primauté donnée au dessin et par les compositions ornementales. Sur le plan iconique, l'École se particularise par le retour du nu, une prédilection marquée pour le genre profane, les thèmes associés à la mythologie païenne (dieux et héros, notamment Daine et Vénus), à la féminité dans un rapport nouveau entre la sensualité et sa sublimation.

¹¹ Wunderlich fait cuire ses encres pour obtenir des gris acides et gélatineux, ce qui lui permet de créer des teintes tout à fait uniques.

renversement de l’empreinte à reproduire, et que la localisation (gauche-droite) des motifs citants correspond ici à celle des motifs cités, l’œuvre de Wunderlich va à contre-courant des spécificités du médium et mime dans une certaine mesure le travail en direct de la peinture, malgré des différences importantes dans le traitement des figures dans les deux œuvres.

4.1.3.3 Plan du contenu

Déjà à l’époque de son exécution, la représentation citée semblait énigmatique : on se questionnait sur l’identité des deux personnages féminins et sur le sens de leur gestualité. De nombreuses interprétations ont été avancées, entre autres, l’idée que le personnage de droite représenterait la fiancée du roi Henri IV, Gabrielle d’Estrée qui a connu une fin étrange et tragique quelques jours avant son mariage avec le monarque. Quant au personnage de gauche, il représenterait sa sœur, la duchesse de Villars¹². Le pincement du mamelon symboliserait la maternité, tandis que la bague tenue par la future épouse et bien en vue à l’avant-plan renverrait à l’alliance matrimoniale. Loin de résoudre l’énigme du tableau et de ce qu’il symbolise, Wunderlich la brouille et la tord presque jusqu’à la dissolution en cumulant les métamorphoses. Il reprend le motif du double portrait historique des personnages, Gabrielle d’Estrée à droite et la duchesse de Villars à gauche, mais isole, décolore, décoiffe et défigure les deux personnages et les transforme en « pantins » ludiques.

¹² En raison de la mort subite de Gabrielle d’Estrée, on a longtemps soupçonné un complot de meurtre. De plus, l’identification de sa sœur, la duchesse de Villars, est elle aussi incertaine, compte tenu qu’elle n’est devenue duchesse qu’en 1624, soit vingt-cinq ans après la date supposée de la réalisation de ce tableau, 1594, date confirmée par le style et la coiffure des modèles. Pour en savoir davantage, consulter le roman historique très bien documenté de Wolfram Fleischauer, *La ligne pourpre*, Paris, JC Lattès, 2005, 454 p.

Qui plus est, l'image donne l'impression d'avoir été pliée en deux parties égales, puis dépliée, comme si, au cours de la procédure de décalcomanie, la main gauche de la duchesse de Villars s'était métamorphosée et dédoublée en motifs de chimères quelque peu différents l'un de l'autre, mais partageant un seul et même corps. Il s'ensuit que les formes substitutives pincent respectivement un mamelon des deux femmes amputées d'un de leurs bras, et condensent ainsi doublement le geste de la duchesse de Villars. Dans un effet de dédoublement en miroir déformé, les personnages de la lithographie, dont les traits du visage et leur emplacement dans la composition correspondent tout à fait à la mise en place du tableau cité, tiennent de leurs autres mains de bizarres excroissances en rappel de la bague de mariage tenue par la maîtresse du Roi¹³.

Par ailleurs, en choisissant de titrer son œuvre « *Bosom Friends I* », le lithographe paraphrase les mêmes retournements et les mêmes transferts tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme. Premièrement, il réfère à une expression populaire (*bosom friends*) qui peut être traduite par « amies intimes issues d'un même sein maternel ». Deuxièmement, en ajoutant le chiffre « *I* » au titre, il renforce le jumelage interne de l'image et réitère l'originalité de la primauté de son œuvre sur le tableau peint dont le statut de « modèle » est déjà mis en échec par les manipulations de tous ordres. Troisièmement, il reprend l'indication habituelle d'un prototype gravé : première image, premier tirage (dont il tirera cependant 70 exemplaires en couleur et en noir et blanc)¹⁴.

¹³ Sur l'effet de dédoublement dans les œuvres de Wunderlich qui donne naissance à des formes bizarroïdes pouvant se prêter à diverses interprétations imaginaires, voir Fritz J. Raddatz, *Paul Wunderlich. Lithographies et peintures*, Paris, Denoël, 1972, p. 126 p.

¹⁴ Dans les versions couleurs, les teintes ne correspondent pas à celles du tableau et la citation fonctionne de toute manière.

4.1.4 Stratégies et principaux concepts reliés aux changements de médium

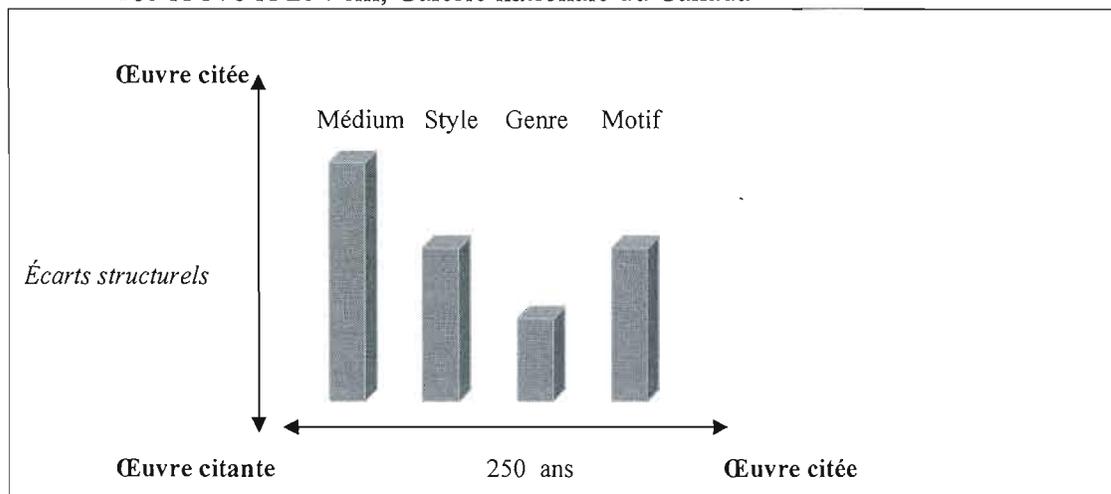
Selon les modes d'expression privilégiés par Stanley, Thibault et Wunderlich, les trois œuvres citantes sous-tendent des concepts spécifiques reliés au transfert de médium. Dans sa gouache, médium qui demande une application assez spontanée des pigments, Stanley opère un bricolage de plusieurs portraits des membres de la famille royale d'Espagne qu'elle condense en une même image. Elle convertit et adapte le rôle et le statut des personnages cités à l'image caricaturale de la famille nucléaire actuelle qui s'en trouve parodiée.

Dans son tableau peint *in situ* à l'aide de pigments d'acrylique qui sèchent relativement rapidement, Thibault reconstitue de mémoire et de manière schématique le motif cité dont elle ne restitue qu'un reflet flou, déforme et dissout dans la matière l'image de l'autre à laquelle elle substitue sa propre réflexion en tant que peintre. Dans sa lithographie, Wunderlich supprime certains détails de l'œuvre citée, entache et remodèle les personnages féminins et, reprenant leur position par rapport à l'œuvre citée, déjoue les caractéristiques propres au médium de reproduction, sa reproductivité, et pose son œuvre comme « première » représentation.

4.2 : SCULPTURE ET INSTALLATION

4.2.1 *Mr and Mrs Andrews without their Heads* de Yinka Shonibare

<p>4a - Yinka Shonibare <i>Mr and Mrs Andrews without their Heads</i> 1998 Installation Mannequins, costumes, chien, banc, fusil 165 X 570 X 254 cm, Galerie nationale du Canada</p>	<p>4b - Thomas Gainsborough <i>Mr and Mrs Andrews</i> 1748 Huile sur toile 69,8 X 119,4 cm National Gallery, Londres</p>
---	--



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : deux cent cinquante ans séparent l'installation de l'artiste britannique Yinka Shonibare du tableau à l'huile du peintre britannique Thomas Gainsborough.
2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :
Plan de l'expression :
 - a) *Médium* : écart entre une installation et une peinture à l'huile sur toile; différence entre la texture réelle des objets et une texture picturale lisse.
 - b) *Style* : correspondance relative entre une facture sculpturale contrôlée et une facture picturale soignée; différence entre une représentation figurative tronquée et une représentation réaliste.Plan du contenu :
 - c) *Genre* : écart entre deux « mannequins » étêtés et un portrait de couple bourgeois.
 - d) *Motif* : reprise partielle des motifs principaux de l'image citée.



4a

Yinka Shonibare
Mr and Mrs Andrew without their Head
 1998

Installation

Costumes sur armature, chien, mannequin, banc, arme
 165 X 570 X 254 cm
 Galerie nationale du Canada, Ottawa



4b

Thomas Gainsborough
Mr and Mrs Andrew
 1748

Huile sur toile
 69,8 X 119,4 cm
 National Gallery, Londres

4.2.1.1 Présentation de l'artiste citateur

L'artiste Yinka Shonibare naît à Londres en 1962. Il quitte l'Europe en 1965 pour s'installer avec sa famille au Nigéria. À l'âge de 17 ans, il revient dans sa ville



Fig.-4a)

natale pour y étudier les arts plastiques à la Byam Shaw School of Art et au Goldsmiths College de la London University. Sa pratique artistique pluridisciplinaire, alternant entre le multimédia, la peinture, la photographie et l'installation, est fortement inspirée d'une réflexion critique à propos de la construction des stéréotypes de l'ethnicité, des questions identitaires et du colonialisme, comme en témoigne son installation *Mr et Mrs Andrews without their Heads* (Fig.-4a) qui cite le tableau *Mr and Mrs Andrew* de Thomas Gainsborough (Fig.-4b).



Fig.-4b)

4.2.1.2 Plan de l'expression

Mr and Mrs Andrews without their Heads est une installation mettant en scène deux mannequins étêtés de taille humaine vêtus de costumes de style victorien, de même qu'un chien, un fusil et un banc. L'artiste les a installés sur une plate-forme posée à même le sol devant un immense panneau blanc, évacuant ainsi le paysage habité peint par Gainsborough et exposant les personnages en « vitrine » où les vêtements tiennent lieu de sujet. De cette manière, Shonibare rompt catégoriquement avec tous les canons de la statuaire occidentale.

En outre, contrairement au tableau cité où les figures lorgnent directement le regardant (*conversation piece*), les protagonistes étêtés de l'installation abrogent toute impression d'échange direct d'humain à humain avec le regardant, d'autant que l'avancement de la plate-forme dans l'espace et le léger débordement des pieds du mannequin féminin imposent une certaine distance à la scène. Néanmoins, l'appel à

la tactilité des tissus est très fort et le fond blanc invite à concentrer l'attention sur eux et sur la volumétrie des tous les composants grandeur nature sortis de nulle part, contrairement au tableau cité où le jeune couple de la gentry britannique peint par Gainsborough posant fièrement devant leur propriété terrienne à l'origine de leur fortune et de leur statut social élevé.

Dans l'installation, la suppression du fond de nature par rapport au tableau de Gainsborough est capitale, car elle retranche aux personnages cités leur identité socioculturelle initiale, sans compter que, dépourvus de leurs têtes, ils sont ici également dénués d'une identité propre au profit de leur tenue vestimentaire qui reconduit elle-même une autre identité beaucoup plus complexe. Shonibare « habille » les modèles de costumes répliquant les tenues typiques de l'Angleterre au XVIII^e siècle, mais remplace les vêtements anglais portés par les motifs sources par des étoffes de *batik*¹.

Cette substitution est importante, puisqu'elle sert d'ancrage à un discours éminemment politique à propos du colonialisme et des prétentions identitaires. C'est que le batik est une technique artisanale de décoration des tissus javanaise que les Anglais se sont appropriée pour confectionner des costumes de style *queen's english* qu'ils vendaient dans leurs colonies africaines. Mais il s'avère que les Africains se sont (re)appropriés ce « faux » batik anglais, et en ont fait leur emblème identitaire lors de la période d'indépendance des pays d'Afrique entre 1950 et 1960. Depuis,

¹ Le batik est une technique de décoration textile sur laquelle sont dessinés différents motifs à l'aide d'un styilet rempli de cire fondue servant à enduire les portions du tissu qui ne doivent pas être teintés. L'étoffe est ensuite plongée dans un bain de teinture afin de lui donner sa première teinte (certaines étoffes ont 7 ou 8 coloris). Une fois le tissu séché, on retire la cire en raclant la surface et on répète le procédé autant de fois qu'il faut pour obtenir la quantité de motifs désirés. Selon la quantité des coloris et des motifs, certains tissus exigent plusieurs mois de travail, ce qui justifie leur prix élevé. www.artisanat-africain.com, consulté à l'automne 2008.

cette forme de peinture sur textile est devenue un symbole d'africanité et les habits créés par batik sont aujourd'hui exportés en Occident à ce titre².

En utilisant ce tissu, signe d'africanité et lieu de mémoire des peuples africains sous le régime colonial pour créer des vêtements similaires à ceux que portent les *landlords*³ dans le tableau de Gainsborough, Shonibare renverse et parodie la hiérarchisation des classes sociales qui prévalait à l'époque de la réalisation de l'œuvre citée et réfléchit sur la facticité des emblèmes⁴. Par ailleurs, vu que dans son installation les costumes confondent les signes d'appartenance identitaire des riches colons anglais par leur style et ceux des Africains par la décoration textile, l'artiste citateur interroge également la notion de métissage culturel.

4.2.1.3 Plan du contenu

L'installation ne porte donc pas tant sur des individus en particulier, comme c'est le cas de l'œuvre citée, mais plutôt sur la question identitaire, particulièrement celle de la nation africaine dans son rapport avec son passé colonial sur lequel s'est construite la bourgeoisie anglaise portraiturée par Gainsborough⁵. Dans son œuvre, l'artiste citateur se penche sur la question des rapports entre les deux peuples, plus

²Barbera van Kooil, Jaap Guldemon, Gabriële Mackert et Kunsthalle Wien, *Yinka Shonibare. Double Dutch*, Rotterdam (Pays-Bas), catalogue de l'exposition présentée au Musée Boijmans Van Beuning, NAI Publishers, 2004, 144 p.

³ Christian Bonnet, *Le Royaume-Uni de 1837-1914. De l'époque victorienne à la Grande Guerre*, Paris, Nathan, 1997, p. 56.

⁴À ce sujet, lire Diana Nemiroff, *Traversées*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1998, 2 vol.

⁵ Le thème de la célébration de la propriété était cher à Thomas Gainsborough qui faisait indirectement la promotion de la société de propriétaires terriens (élevage et agriculture) alors confrontés à de nombreux défis résultant de l'exode rural et de la révolution industrielle de l'époque. Alain Jumeau, *L'Angleterre victorienne*, Paris, PUF, 2001, 234 p.

encore sur le biculturalisme, concept qui lui est cher, compte tenu de sa propre double appartenance culturelle anglaise et africaine⁶.

À tous les égards, l'installation de Shonibare est singulière par rapport aux autres cas du corpus, étant donné qu'elle va au-delà de l'image citée et établit une corrélation beaucoup plus politique, voire idéologique qu'artistique entre les deux œuvres. Elle nous envoie « ailleurs » par le médium, différent du celui du tableau cité, sa théâtralité explicite et son contenu non plus axé sur des personnes, mais sur l'appartenance ethnique et identitaire de personnages « absents »⁷.

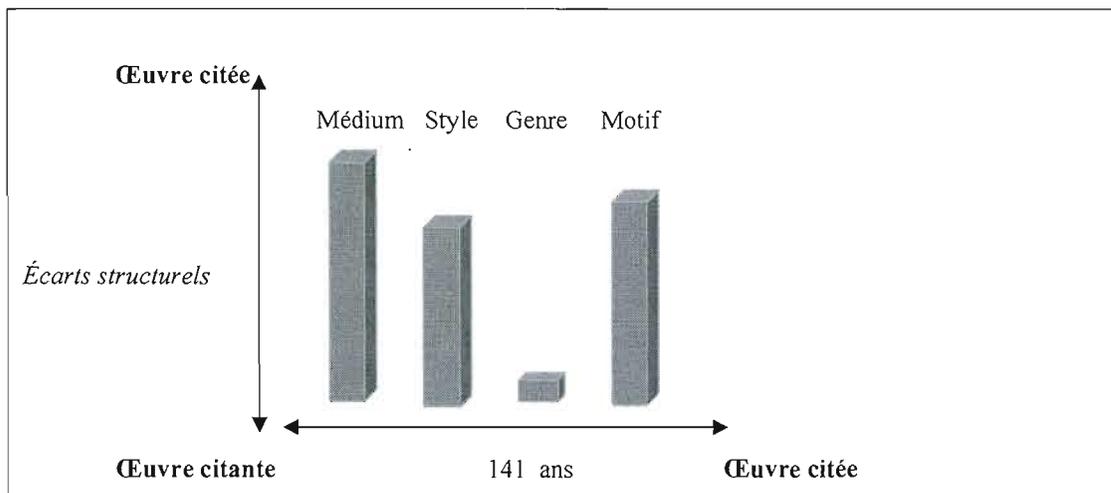
⁶ www.ngv.vic.gov.au/crossingborders/interview/yinka_interview.html, consulté à l'automne 2008.

⁷ À ce sujet, lire J. C. Flügel, *Le rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubien Montaigne, 1982, 243 p.

4.2.2. Les Glaneuses de Millet de Sylvie Fraser

5a - Sylvie Fraser
Les Glaneuses de Millet
 Série *Culture, œuvres récentes*
 Février 1998
 Installation hydroponique
 Galerie Occurrence, Montréal

5b - Jean-François Millet
Les Glaneuses
 1857
 Huile sur toile
 53,5 X 111 cm
 Musée d'Orsay, Paris



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : plus de cent quarante ans séparent l'installation hydroponique de l'artiste québécoise Sylvie Fraser du tableau à l'huile du peintre français Jean-François Millet.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression

- a) *Médium* : écart entre une installation hydroponique et une peinture à l'huile sur toile; différence entre une texture végétale se modifiant dans le temps et une texture picturale lisse.
- b) *Style* : écart entre une facture pressentie mais soumise à la nature et une facture picturale léchée; différence entre une figuration variable dans le temps et une figuration arrêtée.

Plan du contenu

- c) *Genre* : différence entre une scène de genre-paysage et une scène de genre *dans* un paysage.
- d) *Motif* : reprise quasi-complète de l'image citée mais qui s'estompe dans le temps pour enfin disparaître.



5a
 Sylvie Fraser
Les Glaneuses de Millet
 1998
 série *Culture*
 Installation hydroponique
 Dimensions inconnues
 Galerie Occurrence, Mtl.



5b
 Jean-François Millet
Les Glaneuses
 1857
 huile sur toile
 53,5 X 111 cm
 Musée d'Orsay, Paris

4.2.2.1 Présentation de l'artiste citateur



L'artiste Sylvie Fraser, originaire de Trois-Rivières, travaille actuellement dans la grande région de Montréal et enseigne les arts visuels au Collège Montmorency. Sa pratique artistique tout à fait singulière consiste à créer des œuvres généralement constituées de matières vivantes (organiques) et à travers lesquelles elle réfléchit sur les

concepts de la nature « cultivée » et de la nature « culturelle ». Ces préoccupations à propos du rapport nature-culture sont d'ailleurs à l'origine de sa série *Cultures, œuvres récentes* présentée à la Galerie Occurrence en février 1998 et dont fait partie l'installation *Les Glaneuses de Millet* (Fig.-5a) qui cite le tableau *Les Glaneuses* de Jean-François Millet (Fig.-5b).



Fig.-5b)

4.2.2.2 Plan de l'expression

L'œuvre citante est une installation hydroponique fabriquée selon la technique de la topiaire⁸, structure complexe au sein de laquelle l'artiste a amalgamé plusieurs variétés de graines de céréales et les a organisées de façon à reproduire dans un rectangle de terre le tableau *Les Glaneuses* de Jean-François Millet. Contrairement à l'œuvre citée fixe et immuable, l'œuvre citante est non seulement temporelle, elle est également « mouvante », en ce qu'elle subit une métamorphose interne, passant progressivement d'une surface relativement plane à un espace plus sculptural. C'est que Fraser a semé des graines dans la terre qu'elle a régulièrement irriguée. Sur un cycle de trente jours, les semences ont germé et reproduit l'image citée, puis se sont progressivement transformées en un feuillage touffu qui a éventuellement « effacé »

⁸ Enracinement de lierre vivant dans de la terre et de la mousse de sphaigne retenu à l'intérieur d'une structure métallique.

tout autant l'image citée que l'image citante⁹. En photographiant tous les jours l'avancement de la germination, l'artiste opère une seconde transposition de médium, laissant la nature « repeindre » le tableau de Millet étape par étape.

Fait à noter, cette installation a été exposée à plus d'une reprise et dans des conditions différentes. Elle a d'abord été réalisée à l'extérieur à même le sol¹⁰. À ce moment là, Fraser a dû se courber au-dessus de son « canevas », reprenant de la sorte la posture des femmes du tableau cité, mais à la différence des glaneuses¹¹ s'affairant à ramasser les restes de la moisson, sa tâche fut plutôt celle de semer les germes, de cultiver et d'enrichir la terre plutôt que de profiter de ses fruits. De cette façon, le tableau cité s'en trouve basculé à l'horizontal, matérialisé, réactualisé, re-fait pour un certain temps.

Elle a repris le même procédé à l'intérieur dans une galerie (Fig.-5c) et c'est cette présentation qui fait ici l'objet de l'analyse. L'œuvre a été présentée dans un



boîtier étanche sur un plan horizontal et surélevé obligeant les visiteurs à gravir un petit escalier de bois pour voir l'ensemble de l'image, la dominer, mimer la posture inclinée des personnages représentés, eux-mêmes inclinés vers le sol, et à reprendre la position du corps de l'artiste lors qu'elle « dessinait » son œuvre, bousculant ainsi les habitudes perceptuelles traditionnelles de décodage de l'art pictural.

⁹ Les photographies de l'œuvre prises tous les jours par l'artiste documentent les étapes de la progression interne de l'installation.

¹⁰ L'œuvre a été présentée au Musée national des beaux-arts de Québec en 1998, mais elle a été exposée à l'extérieur. Aussi, plutôt que contrôler la pousse de jour en jour par le dispositif hydroponique, l'artiste n'a pas entretenu son œuvre, comme c'est le cas de l'installation retenue en analyse, laissant plutôt la nature suivre son cours normal.

¹¹ Les glaneurs et les glaneuses étaient des gens pauvres à qui l'on permettait de venir récolter ce qui restait de semences une fois la récolte terminée.

Sur le plan stylistique, les différences sont évidemment énormes entre le tableau de Millet et l'installation de Fraser, en raison même du transfert de médium.



Fig.-5a) Entres autres, dans le premier cas, les motifs sont relativement léchés, tandis que les différentes tailles et la polymorphie des semences dans l'installation octroient non seulement un léger volume à

l'image, mais aussi une certaine « animation », sans compter que les graines, en germant, génèrent un mouvement interne. Et si les teintes de l'image citée apparaissent pour un temps dans l'œuvre citante, elles se confondent progressivement et deviennent verdâtres au fur et à mesure de la germination.

4.2.2.3 Plan du contenu

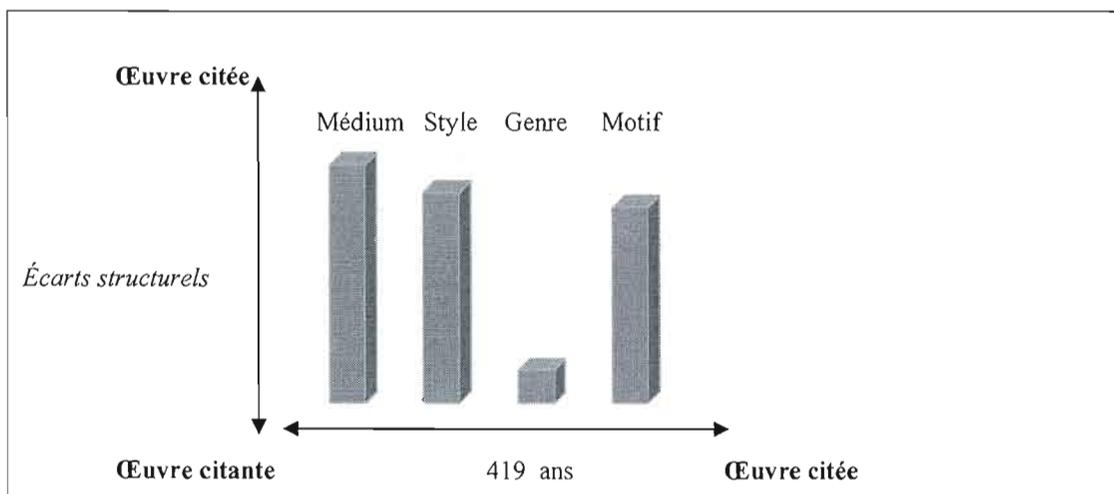
À l'instar du tableau de Millet, mais pour un certain temps seulement, l'installation représente une scène de la vie quotidienne, mais elle se métamorphose de manière incontrôlée en un paysage, passant ainsi d'une nature *organisée* à une nature *désorganisée*. En conséquence de cette mutation interne, le spectateur est convié à retourner ponctuellement en galerie durant la période d'exposition pour témoigner de la croissance graduelle des semences et, à terme, constater la disparition de la source même de l'œuvre citante (Fig.-5a). Le moment de la perception de l'œuvre a d'ailleurs de lourdes conséquences sur le potentiel sémantique de la représentation, puisque selon de la journée de la visite, soit au début ou à la fin du processus de germination, la reconnaissance du motif cité sera de plus en plus ardue, faisant même douter le récepteur quant à son propre souvenir du tableau cité.

Tout compte fait, outre la référence citationnelle, l'idée phare de l'œuvre citante est sans conteste la nature, tantôt prise comme matière vivante, tantôt comme sujet, toujours sujette à subir toutes sortes de modifications, intrinsèques ou extérieures. Plus exactement, c'est la puissance de la nature qui est ici mise en lumière, car elle rappelle que, nonobstant sa manipulation par l'homme (et Fraser elle-même) s'évertuant à la contrôler, elle reprend ses « droits » sur la culture, au double sens d'*agriculture* et de *culture* sociale.

4.2.3 *Wedding Feast* de Nomi Kaplan

6a - Nomi Kaplan
Wedding Feast
 1987
 61 X 64 cm
 Intervention *in situ*
 Brooklyn, New York

6b - Pieter Bruegel
Le Repas de Noces
 1568
 Huile sur toile
 114 X 163 cm
 Kunsthistorisches Museum,
 Vienne



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : un peu moins de quatre cent vingt ans séparent la projection photographique murale de l'artiste canadienne Nomi Kaplan du tableau peint à l'huile du peintre flamand Bruegel.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression

- a) *Médium* : écart entre une projection photographique *in situ* et une peinture à l'huile sur toile; différence entre une texture bosselée et une texture lisse.
- b) *Style* : différence entre une facture à multiples interventions et une facture picturale soigneusement contrôlée ; représentations figuratives réalistes dans les deux cas.

Plan du contenu

- c) *Genre* : scène de genre dans les deux cas.
- d) *Motif* : reprise de motifs de l'image citée et ajout de motifs récupérés sur le lieu même de la projection.



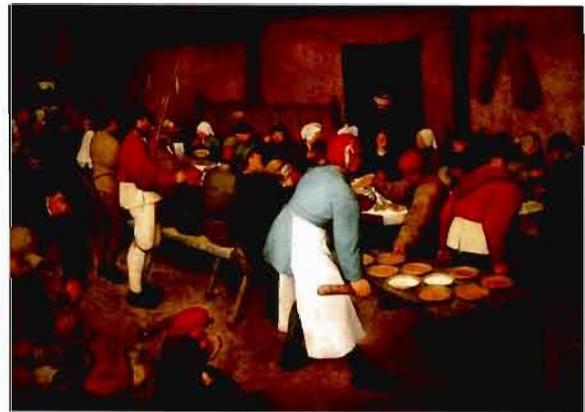
6a

Nomi Kaplan
Wedding Feast
1987

Projection photographique *in situ* d'un jour
d'un photomontage réalisé sur une matrice
colorée

61 X 64 cm

Brooklyn, New York



6b

Bruegel l'Ancien
Le repas de Noces
1568

huile sur toile

114 X 163 cm

Kunsthistorisches Museum, Vienne

4.2.3.1 Présentation de l'artiste citateur

L'artiste Nomi Kaplan, née en 1933 en Lituanie, immigre au Canada en 1940



Fig.-6a)

où elle y étudie l'art à la Wayne University, à l'Université de la Colombie Britannique et à la Vancouver School of Art. Sa démarche artistique est multidisciplinaire, variant entre la photographie, le photo-collage et l'installation. Ses sujets de prédilection sont tous autant diversifiés, oscillant entre les cycles de la nature, la culture populaire du divertissement, la question du genre et l'iconographie juive. Autre particularité de son travail créateur : l'artiste procède par séries, dont celle intitulée *Brooklyn Illuminations* composée de photo-collages combinant des graffitis et des œuvres de la Renaissance parmi lesquels figure *Wedding Feast* (Fig.-6a) qui cite le tableau *Le Repas de Noces* de Bruegel l'Ancien (Fig.-6b).



Fig.-6b)

4.2.3.2 Plan de l'expression

L'objectif initial de la série *Brooklyn Illuminations*, projet amorcé par l'artiste en 1984 et dont fait partie l'image citante, était de documenter la scénographie urbaine de Brooklyn Lower Park Slopes. Suite à sa première visite à New York en vue de la préparation du projet, Kaplan dit avoir été étonnée par la quantité et la qualité esthétique des graffitis et des tags, découverte qui fut, dit-elle, une véritable « illumination », d'où le titre de sa série. Avant de quitter la ville américaine, elle photographie les graphies, mais de retour à Vancouver, elle constate les limites du médium photographique qui, certes, s'avère être une source documentaire précieuse, mais qui, de son avis, ne rend pas l'effet ou plutôt l'ampleur du « champ » graffité et tagué.

Elle choisit donc d'intervenir sur les photographies des graphies en y collant des fragments de reproductions photographiques de tableaux anciens préalablement découpés dans divers ouvrages d'histoire de l'art, « bricolages » qu'elle peint et photographie à nouveau en utilisant un film cibachrome. Ce type de pellicule donne aux images finales une tonalité riche et saturée. Une fois son projet rénovateur achevé, Nomi Kaplan retourne à Brooklyn pour y projeter momentanément (un jour) le diaporama des images citantes sur les murs couverts d'inscriptions bombées, surimposant de la sorte différents signes : les siens, ceux de Bruegel et ceux des graffiteurs et des tagueurs déjà tirés des premières empreintes photographiques.

En tenant compte des nombreuses étapes précédant la projection finale, l'œuvre *Wedding Feast* est une succession de palimpsestes : corrections et interventions (photographie, collage, coloration, re-photographie, etc.). Plus encore, elle est une *réécriture* du tableau cité découpé, recomposé et projeté sur une surface murale maculée d'écritures superposées que Kaplan utilise comme lieu d'inscription, mur lui-même ouvert à éventuellement accueillir de futures marques graffitées ou taguées. Ainsi incorporés à la surface de graffiti et de tags, les quelques motifs sélectionnés issus de l'œuvre citée sont (re)logés dans ce vaste « canevas » texturé, dont les croissances et les excroissances octroient d'ailleurs un volume aux motifs projetés qui épousent les variations factuelles des parois briquetées¹².

Contrairement au tableau de Bruegel exposé en permanence au musée Kunsthistorisches à Vienne, l'image citante est éphémère, temporairement et provisoirement projetée sur un support urbain. En ce sens, son intervention se rapproche du graffiti et du tag, dont le statut artistique demeure encore équivoque. Par ailleurs, en jumelant une portion de l'œuvre citée fragmentée, décomposée à ces

¹² Dans une certaine mesure, le fait d'utiliser une paroi comme surface à la création rappelle les pictogrammes préhistoriques.

écritures bombées, Kaplan « artialise » les graffiti et les tags. En photographiant la projection pour documenter son intervention, elle opère non seulement un autre transfert de médium, elle accorde à ces écritures murales, pourtant vouées à disparaître et à possiblement être recouvertes de nouveaux griffonnages spontanés, une valeur historique et sociale.

4.2.2.3 Plan du contenu

L'image citante réitère la scène de genre du tableau cité, mais inversement à la toile de Bruegel où l'événement de la vie campagnarde flamande représenté a lieu dans une grange, donc dans un espace privé et clos, l'image citante, projetée dans la ville de New York, ouvre et réactualise l'espace intériorisé du tableau cité en l'urbanisant. En outre, en projetant les quelques motifs sur un mur de graphies bombées, Kaplan combine la représentation de l'ordinaire du tableau cité aux graffiti et aux tags qui sont ni plus ni moins des témoignages graphiques du quotidien vécu par les jeunes des quartiers pauvres de Brooklyn.

Dans une certaine mesure, l'intervention « performative » et populaire de l'artiste citateur rappelle les sujets traités par Bruegel, dont plusieurs œuvres représentent la vie humaine paysanne s'adonnant à diverses activités festives¹³, « royaume des fous », comme il la qualifiait lui-même¹⁴. Cependant, dans *Wedding Feast*, le lieu d'inscription des graffiti et des tags n'a rien de réjouissant, et les graphies servent souvent aux jeunes à exprimer leur frustration. Elles sont des

¹³ Durant les XVIII^e et XIX^e siècles, l'artiste flamand était considéré comme un peintre populaire dont les œuvres étaient qualifiées par le milieu de l'art de simples peintures de mœurs paysannes, d'où son discrédit aux yeux de l'Académie, déconsidération néanmoins temporaire, car la reconnaissance de la qualité des œuvres de Bruegel fut rétablie dès la fin du XIX^e siècle. René Dalemans, *Bruegel et son temps*, Bruxelles, Artis-Historia, 1996, 143 p.

¹⁴ Ce commentaire de Bruegel est rapporté dans l'ouvrage de Charles de Tolany, *Tout l'œuvre peint de Bruegel*, Paris, Flammarion, 1968, p. 5.

moyens pour les graffiteurs d'agir dans l'espace urbain en vue de s'approprier symboliquement une part de la ville.

En s'appropriant les murs graffités et tagués et en y projetant partiellement la scène citée, Kaplan transforme la paroi en petit « musée » provisoire du quotidien. Sur ce point, son intervention à portée sociale évidente s'apparente au travail de Bruegel appliqué à représenter les activités les plus ordinaires des genres au bas de l'échelon des classes sociales. De plus, en choisissant un tel lieu de présentation et en procédant à diverses étapes de mise en images tout de même assez inusitées, Kaplan semble partager avec les graffiteurs et les tagueurs un même désir de transgression des *doxas*.

4.2.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement de médiums

Les œuvres citantes *Mr and Mrs Andrews without their Heads* de Yinka Shonibare (Fig.-4a), *Les Glaneuses de Millet* de Sylvie Fraser (Fig.-5a) et *Wedding Feast* de Nomi Kaplan (Fig.-6a) s'apparentent, en ce qu'elles sont des installations théâtrales, éphémères dans les cas de Fraser et de Kaplan, dont les œuvres s'accomplissent devant un public dans un espace précis et en temps réel.

Dans son installation, Shonibare se distancie des préceptes de la sculpture traditionnelle de deux manières : d'une part, il présente des objets réels substitués aux motifs peints qu'il met en scène; d'autre part, il revêt des mannequins de costumes, s'éloignant ainsi des normes classiques des proportions corporelles idéales. Dans son installation hydroponique, pour créer l'image citée, Fraser utilise une matière peu commune en art, des semences qu'elle a irrigué quotidiennement en vue d'assurer leur germination qui fera paradoxalement disparaître la source citée, aussi bien que son propre travail de mise en forme.

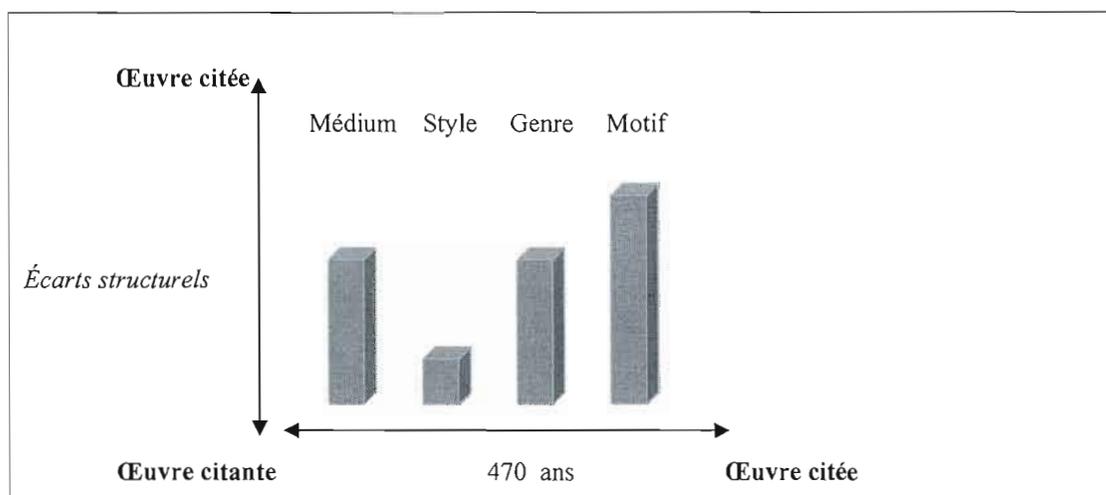
Dans son intervention, Kaplan multiplie les palimpsestes, déplace, délocalise et décloisonne les motifs sources du milieu de l'art officiel, en les re-localisant temporairement sur une surface murale recouvertes d'écritures bombées située dans un quartier pauvre de New York, le mur graffité et tagué servant de support, de « toile de fond » à son intervention. Elle métamorphose les graphies en motifs « artistiques » et transforme les motifs picturaux cités en graffiti ou en tags.

4.3 : PHOTOGRAPHIE ET CINÉMATOGRAPHIE

4.3.1 *Untitled # 205* de Cindy Sherman

7a - Cindy Sherman
Untitled # 205
 1989
 Photographie couleur
 135,5 X 102 cm
 Metro Pictures, New York

7b - Raphaël d'Urbino
La Fornarina
 1518-19
 Huile sur toile
 85 X 60 cm
 Galerie Nationale, Rome



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : près de cinq cent ans séparent la photographie couleur de l'américaine Cindy Sherman du tableau à l'huile du peintre italien Raphaël d'Urbino.
2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :
 - Plan de l'expression
 - a) *Médium* : écart entre une photographie et une peinture à l'huile sur toile ; différence entre une texture photographique lisse et une texture picturale léchée.
 - b) *Style* : quasi-équivalence dans la facture soignée et précise; concordance de deux représentations éminemment figuratives.
 - Plan du contenu
 - c) *Genre* : portrait de femme dans les deux cas.
 - d) *Motif* : reprise presque complète de l'image citée.



7a
 Cindy Sherman
History Portrait # 205
 1989
 photographie couleur
 135,5 X 102 cm
 Présentée à la Galerie Metro Pictures



7b
 Raphaël
La Fornarina
 1518-19
 huile sur toile
 85 X 60 cm
 Galerie Nationale, Rome

4.3.1.1 Présentation de l'artiste citateur

La photographe Cindy Sherman fait ses études au State University College de Buffalo dans l'état de New York. Depuis 1975, sa démarche photographique se



Fig.- 7a)

caractérise par le recours systématique à l'autoportrait¹. Son objectif est de produire une image d'elle-même volontairement et considérablement transformée et à fixer sa métamorphose par le médium photographique². L'œuvre dont il sera ici question fait partie de la série *History Portraits* constituée de trente-cinq photographies citant des portraits de nobles, de personnages mythologiques et de madones réalisés par différents peintres célèbres entre le XV^e siècle et le XIX^e siècle. L'œuvre *Untitled # 205* (Fig.-7a) qui cite le tableau peint à l'huile *La Fornarina* de Raphaël d'Urbino (Fig.-7b) fait l'objet de cette analyse.



Fig.-7b)

4.3.1.2 Plan de l'expression

La photographie de Sherman a été réalisée à l'aide d'un procédé mécanique qui rompt avec la précellence du savoir-faire manuel propre à la peinture³, ironisant par le fait même la virtuosité technique que l'histoire de l'art a reconnu au travail pictural de Raphaël. Un autre aspect du travail de la photographe remet en question la pertinence des reproductions photographiques des œuvres dans les livres, les revues, les catalogues, etc. et leur impact sur la connaissance de l'histoire de l'art. Par exemple, dans le cas de *Untitled # 205*, elle choisit de s'inspirer d'une

¹ Son principe créateur consiste à représenter une femme ou un personnage « dans une situation quelconque, puis à exposer les photos de façon telle qu'elles évoquent [un] même élan narratif ». Daniel Arasse, « Les miroirs de Cindy Sherman », *Art Press*, no 245, avril 1999, p. 24-30.

² Arthur Danto, *Cindy Sherman : History Portraits*, Munich, Schirmer/Mosel, 1990, p. 6.

³ Selon les défenseurs de l'art traditionnel, la photographie était considérée comme une copie automatique et non une transcription « manuelle », d'où sa dévaluation par rapport à la peinture.

reproduction du tableau de Raphaël⁴. En procédant ainsi, elle rappelle le fait que notre connaissance des œuvres d'art est en majeure partie acquise par médiation et que nous construisons notre « musée imaginaire »⁵ à partir de substituts photographiques qui nous éloignent de l'« authenticité » des œuvres originales⁶. Par contre, fort ironiquement, elle encadre sa photographie d'une moule dorée, présentant ainsi son œuvre comme un « tableau »⁷. Elle historicise ainsi son œuvre en lui accordant un statut de préciosité semblable à celui des œuvres de l'époque de Raphaël.

Par ailleurs, loin de reproduire photographiquement le tableau cité, l'œuvre de Sherman en est une reconstitution, en ce que le personnage est remplacé par une femme d'allure grotesque revêtue d'une prothèse fabriquée de matière plastique. Ce faisant, Sherman désamorçait le concept de *mimêsis*, tant à propos de la peinture réaliste que de la photographie entendue comme « objectif » et analogon du réel. Elle emprunte de la sorte une position critique à l'égard de son propre médium d'expression et le pose comme médium « productif », inventif et faisant appel à l'imaginaire du photographe⁸.

⁴ Sherman a réalisé sa série *History Portraits* à Rome suite à l'obtention d'une bourse. Par conséquent, elle se trouvait dans la ville même où était exposée *La Fornarina* de Raphaël à la Galerie nationale lorsqu'elle crée sa photographie *Untitled # 205*. Le choix de ne pas s'inspirer de l'œuvre originale aurait donc été un acte délibéré.

⁵ André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 2003 [1965], 286 p.

⁶ Voir à ce propos Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1983, p. 137-181.

⁷ Sherman réfère ici à l'idée selon laquelle la photographie serait ni plus ni moins la continuation de la peinture. D'ailleurs, c'est en 1860 que « la photographie acquiert juridiquement, en France, le statut d'œuvre d'art ». René Payant, « La frénésie de l'image », *Vedute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 571.

⁸ Dominique Baqué, « Écritures de la lumière », in László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 36.

4.3.2.3 Plan du contenu

Bien que la photographe ait substitué ses propres traits à ceux du personnage cité, il s'agit d'un « portrait retouché », en ce qu'elle dissimule son corps sous le poids d'une prothèse et se montre à voir comme une fiction d'elle-même⁹. Se représentant déguisée en double grotesque de la Fornarina, elle se prête au jeu de la dissimulation, « dévoile » et déconstruit le caractère fictionnel et artificiel des canons classiques de la beauté féminine reconduits par le motif cité¹⁰. Du même coup, elle ouvre la réflexion sur le leurre des apparences, les codes d'idéalisation de la féminité, mais aussi sur l'artificialité du corps, tel que tend d'ailleurs à le confirmer l'élastique de la prothèse qui marque la délimitation entre le costume et son corps.

Par ailleurs, en choisissant d'intituler sa photographie « *Sans titre* », Sherman retire à son image toute référence identitaire, la sienne et celle du motif cité. De plus, en ajoutant le numéro « 205 » au (non)titre, elle fait référence à la reproductibilité inhérente à la pratique photographique, stipule que le modèle exemplaire finit par se dissoudre dans la répétition et annule en quelque sorte l'unicité de son œuvre qui fait partie d'une série d'œuvres « semblables ».

En raison des multiples écarts de forme et de contenu entre la photographie et le tableau source, l'image citante se donne à voir comme un souvenir imprécis de la toile de Raphaël. Par là, Sherman soulève le fonctionnement déformant de la mémoire qui a cette tendance à distordre les images, défaillance connotée, entre autres, par le travestissement des objets tirés de la toile citée. Par exemple, un torchon

⁹ Selon Laetitia Barrière, Sherman utiliserait un miroir qu'elle placerait à côté de l'objectif de sa caméra durant les étapes préparatoires à la réalisation des œuvres de cette série et c'est au moment où elle ne se reconnaîtrait plus dans la réflexion qu'elle prendrait le cliché. Laetitia Barrière, « Représentation, simulacre et identité dans l'œuvre de Sherman », *Transatlantica*, vol. 2, 2006. www.transatlantica.org/document1169.html, consulté à l'hiver 2009.

¹⁰ À propos des canons de la beauté féminine, lire Kenneth Clark, *Le nu*, Paris, Hachette Littératures, 1998 [1965], tome 1, 398 p.

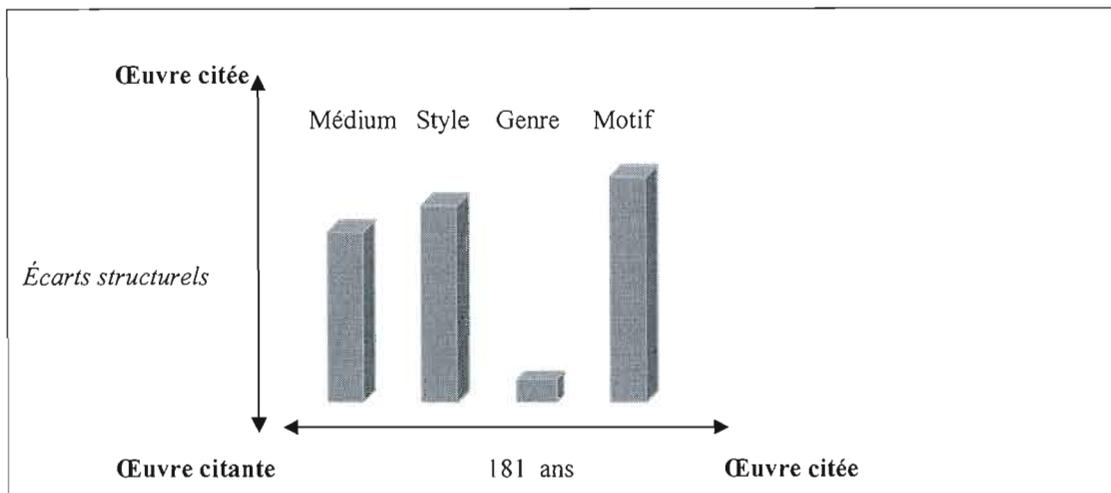
remplace le *scuffia* que porte la Fornarina; un voile de dentelle est substitué au tulle qui couvre le ventre de la femme dans le tableau cité; une jarretelle remplace le bracelet du modèle féminin sur lequel apparaissait la signature de Raphaël qui s'avancit comme propriétaire de son modèle¹¹. En « effaçant » la signature du peintre et en se substituant au modèle, Sherman opère une double coupure à sa propre source visuelle.

¹¹ Arthur C. Danto, « Anciens maîtres et post-moderne: *History Portraits* de Cindy Sherman », *Cindy Sherman. History Portraits*, Munich/Paris, Schirmer/Mosel, 1990, p. 12.

4.3.2 Promenade au dessus de la Mer de Cendres de Vik Muniz

8a – Vik Muniz
Promenade au-dessus de la Mer de Cendre
 1999
 Épreuve cibachrome
 101,6 X 76,2 cm
 The Horace W. Goldsmith Foundation

8b – Caspar Friedrich
Wanderer above the Sea and Fog
 1818
 Huile sur toile
 94,8 X 74,8 cm
 Kunsthalle, Hamburg



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : cent quatre vingt un ans séparent la photographie de l'artiste brésilien Vik Muniz du tableau à l'huile du peintre anglais Caspar Friedrich.
2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :
Plan de l'expression
 - a) *Médium* : écart entre une photographie et une peinture à l'huile sur toile ; raccord entre une texture d'impression photographique lisse et une texture picturale léchée.
 - b) *Style* : divergence entre un montage photographique évident et une facture picturale cachée derrière la représentation; quasi-équivalence entre une figuration claire au premier plan et fondue en fond de scène.Plan du contenu
 - c) *Genre* : paysage habité dans les deux cas.
 - d) *Motif* : reprise presque complète de l'image citée.



8a
 Vik Muniz
Promenade au-dessus de la Mer de Cendre
 épreuve cibachrome
 1999
 101,6 X 76,2 cm
 The Horace W. Goldsmith Foundation



8b
 David Caspar Friedrich
Wanderer above the Sea and Fog
 Huile sur toile
 1818
 94,8 X 74,8 cm
 Kunsthalle Hamburg

4.3.2.1 Présentation de l'artiste citateur

L'artiste brésilien Vik Muniz pratique plusieurs médiums, notamment la sculpture, la fabrication d'objets, mais depuis 1980, il se consacre principalement à la photographie. La particularité de sa pratique artistique est la suivante : tout ce qu'il photographie (et élargit par la suite), il l'a d'abord bricolé¹² en récupérant des objets, par exemple, des jouets en plastique, des diamants, des déchets, etc. ou en utilisant des matières périssables, entre autres, du sirop de chocolat, de la confiture, du caviar, du sucre, etc. pour créer des ensembles qui s'inspirent de l'environnement socioculturel actuel.



Fig.-8a)

L'inédit de son travail repose sur le fait qu'il utilise des rebuts pour fabriquer des images de fond qui reproduisent photographiquement des chefs-d'œuvre de grands maîtres de l'histoire de l'art. C'est le cas, notamment, de l'œuvre *Promenade au-dessus de la Mer de Cendre* (Fig.-8a) qui cite *Wanderer above the Sea and Fog* de Caspar Friedrich (Fig.-8b). L'œuvre de Muniz a d'abord été composée à l'aide de cendre, de poudre de pigments de couleur argent, d'allumettes et de mégots de cigarettes.



Fig.-8b)

4.3.2.2 Plan de l'expression

Pour réaliser son œuvre, Muniz a procédé à diverses manipulations à la fois manuelles et techniques. Dans une première étape, il a créé l'image de fond avec des pochoirs posés en aplat sur une surface horizontale. Il les a enduits de cendre et de pigments gris secs et les a par la suite retirés pour laisser apparaître la composition

¹² Aux dires de Peter Gallasi, l'objectif de Muniz est de « constituer une épistémologie des formes visuelles mises à plat tout en restant des objets photographiques ». Peter Galassi, « Natura Pictrix. Un entretien de Vik Muniz avec Peter Gallasi », *Muniz à Marion*, Paris, Centre national de la photographie, catalogue de l'exposition ayant eu lieu du 17 novembre 1999 au 10 janvier 1999, p. 9.

(montagnes et homme) qu'il a photographiée en plongée. Vu les matières employées, les motifs de l'œuvre citante sont grisâtres et d'apparence floue par comparaison aux volumes minutieusement modelés et aux teintes plus naturalistes du tableau cité. Dans une seconde étape, Muniz a assemblé un amas de cendre, de mégots et d'allumettes qu'il a photographié en gros plan. Dans une troisième étape, il a surimposé ce cliché à celui de la composition « paysagère » de base, et produit une image photographique globale qui donne à voir deux points de vue distincts dans une seule composition.

L'avant-plan de la composition représente une vue en *close up* sur un amoncellement de détritrus, comme si l'artiste citateur avait posé une loupe au-dessus la portion inférieure de son image, tandis que l'arrière-plan présente une vue éloignée d'un paysage montagneux rappelant la perspective atmosphérique à l'arrière-scène de l'œuvre citée. Malgré certains traits communs aux deux œuvres, inversement au tableau cité où la position détournée et l'angle de vue du personnage représenté orientent le regard vers le fond de l'image, la photographie invite plutôt le regardant à porter une attention particulière sur les détails qui apparaissent clairement au premier plan.

4.3.2.3 Plan du contenu

À première vue, tout comme l'œuvre de Friedrich, l'image citante représente un paysage habité par un seul personnage qui tourne le dos au spectateur et contemple la nature en fond de scène. Mais elle se distingue néanmoins de l'atmosphère romantique qui se dégage de l'œuvre citée¹³ où est représentée une nature grandiose,

¹³ La prédilection de Friedrich pour le paysage l'inscrit dans la tradition picturale allemande où ce thème de représentation était déjà courant depuis plusieurs siècles comme genre autonome. C'est au XIX^e siècle que le genre a joué un rôle capital, témoignant une volonté de bouleverser le langage

sublimée et incontrôlable qui dépasse l'homme ; une nature qui, de par sa puissance, touche les états d'âme et élève la pensée¹⁴. En montrant une nature constituée de rebuts, Muniz ironiserait l'expérience extatique évoquée par le tableau cité.

En re-substantialisant la nature et en créant un paysage maculé et décrépi, Muniz renverse l'idée d'une nature sublime et omnipuissante, mais attire précisément l'attention sur la fragilité de la nature et insiste sur l'impact néfaste de l'intervention de l'homme sur son environnement. Il tient ainsi un discours quelque peu moralisateur qui reprend dans une certaine mesure l'attitude « romantique » propre aux préoccupations écologiques actuelles, car ressort de son œuvre l'idée d'une nature idéalement vierge qui mérite d'être conservée telle quelle. Le titre même de l'œuvre, *Promenade au-dessus de la Mer de Cendre*, témoigne d'un tel « état d'âme ».

Entre l'image citante et l'image citée, la différence dans l'attitude du personnage suit cette même ligne de pensée. Dans l'œuvre de Muniz, plutôt que de regarder en plongée le paysage montagneux auquel il fait face, le personnage, dont la substance est amalgamée à celle de la matière artificielle environnante, semble flotter au-dessus d'une « mer » de cendre, laissant derrière lui une traînée de déchets. En ce sens, l'artiste citateur décontracte la posture rigide du motif cité, temporalise la scène et raconte une histoire dont l'issue funeste est déjà prévue.

artistique qui prévalait jusqu'alors et de renverser la hiérarchie conventionnelle des genres en hissant le paysage à un rang supérieur, même au tableau d'histoire. Henri Zerner, *Tout l'œuvre peint de Friedrich*, Paris, Flammarion, 1976, p. 8.

¹⁴ À ce propos, lire Alain Fleig, « Le Paysage révélateur du sentiment romantique », in FOURNET, Claude (dir.) *Paysages et Imageries du Sentiment Romantique. Un Autre Monde*, catalogue de l'exposition « Paysages et Imageries du Sentiment Romantique. Un Autre Monde », Évian, 1^{er} juin au 31 août 2003, p. 65-72.

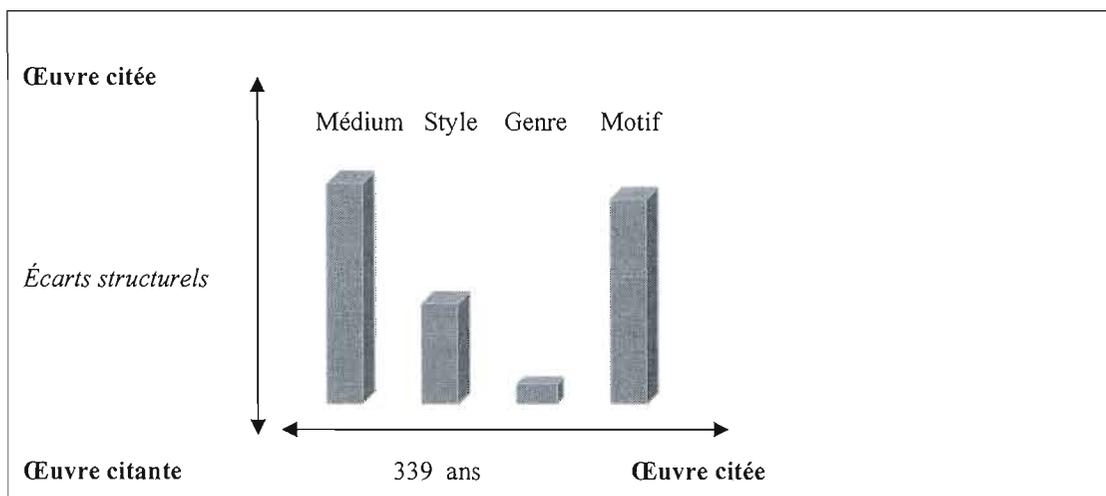
Par le biais de ces manipulations de contenu par rapport au tableau de Friedrich, Muniz détourne les poncifs de la ressemblance photographique. Il libère le médium de son usage transitif habituel au profit d'une pratique « photoplastique¹⁵ », c'est-à-dire d'un processus qui témoigne d'une mise en image imaginaire qui raconte un récit citationnel plutôt qu'elle ne re-présente un motif ou une composition.

¹⁵ Le terme « photoplastique » est de László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, p. 102.

4.3.3 *The Girl with a Pearl Earring* de Peter Webber

9a - Peter Webber
Girl with a Pearl Earring
 2003
 Cinéma, pellicule filmique
 Grande Bretagne, 101 minutes

9b - Jan Vermeer
La jeune femme à l'aiguière
 1664-1665
 Huile sur toile
 45,7 X 40,6 cm
 MOMA, New York



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : près de quatre cent ans séparent l'image cinématographique du réalisateur britannique Peter Webber du tableau à l'huile du peintre de Delft, Jan Vermeer.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression

a) *Médium* : écart entre une image cinématographique et une peinture à l'huile sur toile ; différence entre une texture photographique lisse et une texture picturale lisse et luisante.

b) *Style* : correspondance entre une facture cinématographique extrêmement léchée et une facture picturale tout à fait contrôlée; concordance de deux représentations éminemment réalistes.

Plan du contenu

c) *Genre* : scène de genre dans les deux cas.

d) *Motif* : reprise condensée de plusieurs motifs tirés de différentes œuvres de Vermeer.



9a

Réalisateur: Peter Webber
 Une production de Archer Street/Delux
 Produit avec
 Inside Trasck
 et UK Film Fund Luxemburg
Girl with a Pearl Earring
 2003
 Grande Bretagne, Luxemburg
 101 minutes



9b

Jan Vermeer
La jeune femme à l'aiguière
 1664-1665
 Huile sur toile
 45,7 X 40,6 cm
 Metropolitaine Museum of Art, New
 York

4.3.3.1 Présentation de l'artiste citateur

Le réalisateur anglais Peter Webber a d'abord été monteur et documentariste avant de réaliser son premier long métrage inspiré du roman de Tracy Chevalier¹⁶ intitulé *Girl with a Pearl Earring*. Le scénario se déroule en 1665 à Delft et retrace la vie imaginée du modèle du tableau *Jeune fille à la perle*, de même que les circonstances entourant la réalisation de ce même tableau, introduisant de la sorte le spectateur au contexte quotidien et familial de Vermeer, mais aussi à son univers créateur.



Fig.-9a)

Mais la principale particularité du long métrage résulte du fait que Webber a tourné son film « à la manière » du maître hollandais. Il a reconstitué, voire pastiché dans l'espace filmique la facture « réaliste »¹⁷ du peintre hollandais, mimant les angles de vue, les plans et les couleurs des peintures citées, de sorte que, dans son entièreté, la bande cinématographique est une citation à « tout l'œuvre peint » de Vermeer. Par ailleurs, certains plans-séquences¹⁸ synthétisent plusieurs toiles du peintre, comme c'est le cas du photogramme (Fig.-9a) extrait de la séquence mettant en scène la jeune servante s'affairant à laver les carreaux des fenêtres dans l'atelier de l'artiste, et qui rappelle la toile *La jeune femme à l'aiguière* (Fig.-9b). C'est à ce photogramme que sera ici portée une attention particulière.



Fig.-9b)

¹⁶ Le scénario d'Olivia Hetreed est une adaptation du roman éponyme *La jeune Fille à la perle* de Tracy Chevalier qui raconte l'histoire de Griet, une jeune femme engagée comme servante dans la maison de Vermeer et la seule de son entourage à avoir accès à son atelier pour y faire le ménage. C'est ainsi qu'elle pénètre graduellement dans l'univers de création du peintre.

¹⁷ Vermeer incarne la tradition réaliste du Nord de l'Europe qui délaisse l'idéalité de l'art italien au profit de la justesse optique. Christiane Hertel, *Vermeer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 288 p.

¹⁸ On entend par plan-séquence un photogramme extrait d'une séquence définie comme l'ensemble de scènes formant une action définie. *Le cinéma, grande histoire illustrée du 7^e art*, Montréal Nord, Atlas Canada Ltée., 1982, 280 p.

4.3.3.2 Plan de l'expression

Tenant compte de la technicité du médium cinématographique¹⁹, l'image citante se distingue du tableau cité de deux manières. Premièrement, elle est « mobile », attendu que le cinéma a pour principale particularité d'animer les choses suivant la succession des plans et le mouvement des personnages en temps réel. Deuxièmement, l'image cinématographique est immatérielle, en ce qu'elle est une projection lumineuse sur un écran.

Sur le plan stylistique, le film *Girl with a Pear Earring* est essentiellement une « doublure » en hommage au peintre hollandais. Dans son long métrage, Webber (re)crée en images filmiques les tableaux du maître, les transfère, les (ré)anime et les réactualise dans un nouvel espace, (re)transmettant ainsi une vision renouvelée de l'art de Vermeer. Hormis les ressemblances entre certains plans-séquences et les tableaux du maître hollandais, le cinéaste accuse sa présence derrière la caméra par les quelques écarts perceptibles entre l'image source et l'image cinématographique. Par exemple, dans le photogramme reprenant *La jeune femme à l'aiguère*, la couleur brunâtre (réelle) des vêtements que porte la servante est atténuée par rapport aux teintes plus vives (jaunes et bleues) du costume dont est revêtue la dame dans le tableau cité. Webber apporte également différentes modifications quant à la disposition de certains objets, notamment la chaise qui n'est plus derrière la table nappée, mais à l'arrière de la jeune femme ; la servante ne tient plus un pichet, mais

¹⁹ Inversement à l'œuvre citée réalisée en atelier et sur un seul plan, l'élaboration du film de Webber s'est déroulée dans différents lieux, intérieurs (studio) comme extérieurs, et a commandé la participation de multiples intervenants, tant sur le plan de la production que sur le plan technique. Sa mise en œuvre, s'échelonnant sur une longue période de temps, s'est déroulée en plusieurs étapes : d'abord la rédaction du synopsis, la scénarisation, le choix des acteurs, des décors et des costumes, puis le tournage, ensuite le montage et enfin le transfert sur plusieurs pellicule pour assurer la diffusion du film. À ce sujet, lire Bernard Leconte, *Lire l'audiovisuel. Précis d'analyse iconique*, Paris, L'Harmattan, 2001, 287 p.

un chiffon ; la carte géographique à l'arrière-scène de la toile citée est absente de l'image citante.

De plus, dans le plan-séquence, la perspective est accentuée par le bras de la dame et la proximité du personnage masculin à l'avant-plan, dont la présence impose d'ailleurs un regard plus distancié sur la scène globale, d'autant qu'il regarde lui-même à l'intérieur de la pièce. L'espace scénique du photogramme semble plus profond en raison de la visibilité de la totalité de la fenêtre dans la portion latérale gauche. Cette insistance sur le motif de la fenêtre est importante, car elle fait implicitement référence à l'attention particulière que Vermeer portait à l'effet de la lumière qui passe à travers le verre des fenêtres, et qui semble d'ailleurs avoir été le propos de bon nombre de ses œuvres.

4.3.3.3 Plan du contenu

Sous l'angle du contenu des deux œuvres, la différence majeure est sans conteste la présence présumée de Vermeer à l'avant-plan de l'image cinématographique qui oriente le mouvement du regard vers le modèle féminin, mais fait basculer le statisme des personnages peints en séquence animée. Dans cette



Fig.-9a) séquence filmique, le peintre entre dans son atelier et regarde la servante s'affairant à laver les fenêtres et,

toujours selon le déroulement narratif, c'est alors que Vermeer aurait eu l'idée de peindre *La jeune femme à l'aiguère*. De cette manière, le cinéaste comble les « vides » entre les tableaux du peintre hollandais.



Fig.-9c)

Outre la citation au tableau *La jeune femme à l'aiguïère*, la mise en scène du photogramme condense en un même plan-séquence des motifs tirés de différentes œuvres de Vermeer, dont *La leçon de musique* (Fig.-9c) et *L'art de la peinture* (Fig.-9d). L'image citante reconduit la structure globale de la composition du tableau *La leçon de musique*, entre autres, les motifs des fenêtres, mais aussi l'angle de perspective qui renvoie à la façon de procéder singulière à Vermeer consistant à placer les points de fuite vers les bords (surtout à gauche) pour accentuer l'effet de profondeur. Qui plus est, la position du personnage masculin représenté de dos et légèrement détourné vers la gauche dans le photogramme concorde avec celle du personnage dans *L'art de la peinture*, tableau-synthèse du synopsis du film de Webber qui « met en scène » et historicise tout l'univers pictural de Vermeer.



Fig.-9d)

En quelques mots, le cinéaste procède ici à une double manipulation : il resserre plusieurs motifs sources en une seule image, contraction qui, par extension, donne plus d'ampleur au photogramme en ouvrant sur le processus pictural du maître. Mais la véritable force du film réside dans sa capacité à donner l'impression d'une réalité spatiotemporelle cohérente et de faire oublier que le réel montré à voir est construit de toutes pièces par Webber.

4.3.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement de médiums

Les œuvres *Untitled # 205* de Cindy Sherman (Fig.-7a), *Promenade au-dessus de la Mer de Cendre* de Vik Muniz (Fig.-8a) et l'image cinématographique issue du long métrage *Girl with a Pearl Earring* de Peter Webber (Fig.-9a) sont reliées, en ce qu'il s'agit dans les trois cas de techniques de projection : les deux premières sur une surface photosensible, la dernière sur un écran. Alors que les photographies de Sherman et de Muniz témoignent de la simultanéité des éléments spatiotemporels figés (pause de la pose) en une même image, l'œuvre de Webber possède non seulement une temporalité interne, elle est intrinsèquement mouvante.

Nonobstant le fait que les œuvres de Sherman, Muniz et Webber s'apparentent sur plusieurs points quant à la technicité des médiums, chaque citateur remanie différemment les images qu'il cite. Dans sa photographie, Sherman se détourne de la tradition du savoir-faire pictural par le travestissement du modèle cité et se moque du principe même de la reproductibilité des images peintes, d'autant plus que l'ajout du nombre « 205 » dans le titre interroge l'unicité de l'image photographique qui fait ici partie d'une série. Dans *Promenade au-dessus de la Mer de Cendre*, Muniz utilise des matières résiduelles pour créer son image de base sur laquelle il surimpose la photographie élargie d'un « cendrier géant », condense deux angles de représentation distincts sur des matières qui n'ont aucun rapport avec la nature et le paysage, crée ainsi une image surréaliste et parodie du même coup la particularité analogique propre au médium photographique censé reproduire un réel objectif, mais reprend par la négative le romantisme du tableau cité en empruntant une attitude idéalisatrice de la nature en péril. Dans son film, Webber pastiche la manière de Vermeer, re-produit, condense et anime les tableaux du maître, mobilise et actualise les personnages et crée un univers spatiotemporel inédit qui fait semblant d'être celui de l'autre cité.

CHAPITRE V : LES MÉDIUMS POPULAIRES

5.1 Dessin satirique, bande dessinée et vidéographie télévisuelle

5.1.1 Rembrandt van Rijn de David Levine

10 a - David Levine

Rembrandt van Rijn

8 septembre 1966

Dessin satirique

5 X 5 cm

The New York Review of Books

10 b - Rembrandt van Rijn

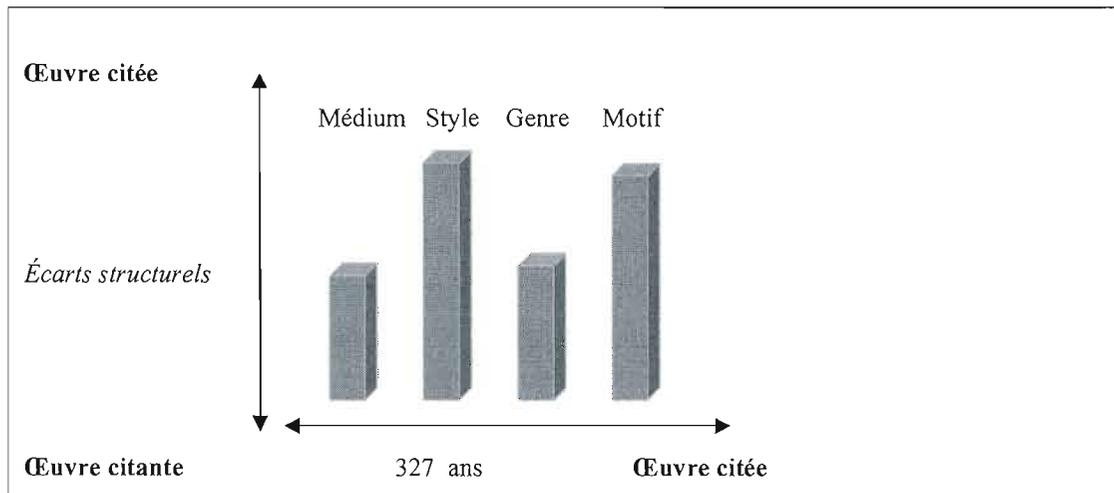
Rembrandt dit « appuyé »

1639

Eau-forte

20,5 X 16,5 cm

Rijksmuseum, Amsterdam



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : trois cent vingt sept ans séparent le dessin de l'artiste américain David Levine de la gravure à l'eau-forte de l'artiste hollandais Rembrandt.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression

a) *Médium* : écart entre un dessin satirique et une gravure ; concordance de deux textures d'impression graphique lisses.

b) *Style* : écart entre un dessin factuel et un dessin descriptif; discordance entre une facture hachurée et une facture resserrée; différence entre une représentation caricaturale et une représentation réaliste, mais idéalisée.

Plan du contenu

c) *Genre* : portrait d'un autoportrait.

d) *Motifs* : reprise complète et caricaturée du motif cité.



10a
 David Levine
Rembrandt van Rijn
 8 septembre 1966
 Dessin humoristique
 10 X 10 cm
New York Books Review



10b
 Rembrandt
Rembrandt dit « appuyé »
 1639
 Eau-forte
 20,5 X 16,4 cm
 Rijksmuseum, Amsterdam

5.1.1.1 Présentation de l'artiste citateur

Né à Brooklyn en 1926, David Levine fait ses études à Tyler School of Fine Arts de la Temple University à Philadelphie et à la Eighth Street School of New



Fig.-10a)

York¹. Parallèlement à sa pratique picturale, il consacre une part importante de son travail au dessin humoristique

populaire, collaborant, entre autres, au magazine *The New York Review of Books*. Ses sujets de prédilection sont les personnages politiques et artistiques de

réputation internationale, tel son dessin *Rembrandt van Rijn* (Fig.-10a) citant l'autoportrait gravé connu sous le titre *Rembrandt dit « appuyé »* du maître hollandais

(Fig.-10b). L'œuvre de Levine fut publiée le 8 septembre 1966 dans *The*

*New York Review of Books*² pour illustrer l'article de l'historien de l'art

John Pope-Hennessy intitulé « *Getting at Rembrandt* », dans lequel

l'auteur présente et commente l'ouvrage de Kenneth Clark *Rembrandt and the Italian Renaissance* qui venait tout juste de paraître et présentait

la version peinte de cet autoportrait préalablement gravé de Rembrandt en page couverture³.



Fig.-10b)

5.1.1.2 Plan de l'expression

Le dessin a été réalisé au crayon de plomb avant d'être mécaniquement dupliqué selon un procédé de reproduction industriel. Contrairement à l'eau-forte estampée manuellement, l'image citante a été reproduite à grand tirage, démultipliant

¹ <http://www.davidlevineart.com>, consulté à l'automne 2009.

² John Pope-Hennessy « *Getting at Rembrandt* », *The New York Review of Books*, vol. 7, no 3, 8 septembre 1966.

³ Kenneth Clark, *Rembrandt and the Italian Renaissance*, New York, New York University Press, 1966, 225 p.

ainsi l'autoportrait cité de Rembrandt ainsi importé et relocalisé dans un magazine américain spécialisé en art et en littérature.

Sur le plan stylistique, inversement à la gravure où la modulation de la forme est obtenue par l'accumulation de traits minces, le dessin témoigne d'un geste spontané, et il s'ensuit que le motif source est esquissé et profile le motif cité plutôt qu'il ne le représente. Les traits larges, discontinus et pluridirectionnels laissent transparaître des pans du fond blanc et la figure s'en trouve fondue à son espace de représentation, ce qui différencie considérablement le dessin de l'image citée où le réseau de traits est relativement dense et assombrit le personnage qui semble se détacher du plan du fond.

Dans sa configuration globale, le dessin de Levine ressemble davantage à une « étude », car la tête du personnage est très détaillée par rapport au reste du corps dessiné plus sommairement, ce qui a pour conséquence de mobiliser l'attention du récepteur sur le visage caricaturé du modèle, véritable « nœud » de l'image. Il en est de même pour le motif de la toque faisant état d'un plus grand soin dans le rendu des volumes façonnés par un réseau serré de hachures qui créent une zone d'ombre, aguichent le regard et le maintiennent sur la figure.

5.1.1.3 Plan du contenu

Hormis l'allure burlesque du personnage portraituré par Levine, la ressemblance au modèle cité est cependant manifeste grâce à quelques lignes qui réitèrent de manière loufoque l'aspect physique du maître hollandais, dont les traits sont toutefois légèrement altérés et accentués. À cet égard, l'image citante s'écarte considérablement des codes du portrait conventionnels, ceux-là mêmes dont témoigne l'autoportrait de Rembrandt où il se représente de manière plutôt flatteuse. Levine

gonfle la tête du modèle et accentue ses traits ingrats, particulièrement la fatuité qui s'en dégage.

Par son apparente facétie, l'image citante se distancie du sérieux de l'article qu'elle accompagne et dont le titre, *Getting at Rembrandt*, laisse perplexe tant il présuppose un point de vue fortement critique. Dans son texte, John Pope-Hennessy résume les idées phares de l'ouvrage de Kenneth Clark traitant de l'influence qu'auraient eu les maîtres de la Renaissance sur le style de Rembrandt qui serait même parvenu à surpasser ses prédécesseurs italiens⁴. L'article de Pope-Hennessy est ponctué de commentaires critiques à l'égard de cet ouvrage qu'il considère pertinent, mais inexact et exagéré quant à la supériorité du peintre hollandais. C'est à la lueur de cette analyse sévère que le titre de l'article de Pope-Hennessy, *S'en prendre à Rembrandt*, prend tout son sens. Pope-Hennessy désacralise en quelque sorte « l'image » de Rembrandt profilée par Clark. C'est ce ton caustique que reprend Levine dans son dessin pour s'en prendre à son tour (*getting at...*) non pas aux œuvres, mais à l'aura édifée par Clark autour de Rembrandt, amplifiant exagérément l'attitude fière du modèle cité.

Dans *Rembrandt van Rijn*, le dessinateur procède à d'autres manipulations qui éloignent son dessin de l'œuvre citée. Par exemple, contrairement au peintre hollandais qui a signé et daté sa gravure de son prénom dans le coin supérieur gauche de l'image en référence aux grands maîtres de la Renaissance, tels Raphaël, Titien, Michel-Ange auxquels il aurait désiré s'associer⁵, le citeur a signé et daté son dessin « *D. Levine 66* », en bas à droite, à proximité du motif cité, déclarant de la sorte son propre statut de créateur selon une coutume plus actuelle héritée d'une habitude

⁴ Pour réaliser son autoportrait gravé (1639), Rembrandt s'est inspiré de deux œuvres : *Portrait de Baltasar Castiglione* de Raphaël (Fig.-10c) et *Ludovico Aristo, dit l'Aristote* de Titien (Fig.-10d). Un an plus tard, en 1640, il a peint un autoportrait semblable mais inversé par rapport à la gravure ici analysée (Fig.-10e). Consulter les images complémentaires en Annexe I.

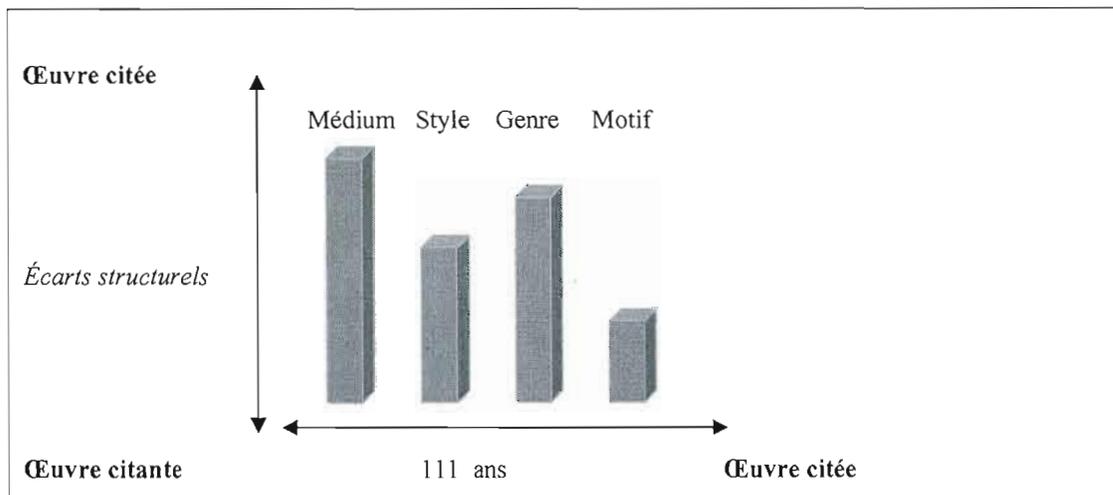
⁵ Emmanuel Starcky, *Rembrandt*, Paris, Fernand Hazan, 1990, p. 86.

littéraire. Par ailleurs, il décontextualise le motif emprunté, le schématise et le caricature, se distanciant de toute une tradition du dessin « naturaliste » à laquelle Rembrandt désirait s'affilier au moment où il a réalisé l'autoportrait cité. De plus, il condense plusieurs références historiques, textuelles et artistiques en une seule image et donne à voir et à entendre sa propre interprétation de la réputation quelque peu mythique de Rembrandt, du motif cité, de l'ouvrage de Clark et de l'article de Pope-Hennessy.

5.1.2 *Lucky Luke*, « *L'artiste peintre* » de Morris

11a - Morris (Maurice de Bévère)
Lucky Luke, « *L'artiste peintre* »
 2001
 Bande dessinée
 12,5 X 6 cm
 Lucky Comics, p. 3

11b - Frederic Remington
Aiding a Comrade
 1890
 Huile sur toile
 87,2 X 122,2 cm
 Museum of Fine Arts, Houston



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale :** cent onze ans séparent la bande dessinée de l'artiste belge Morris du tableau à l'huile du peintre américain Frederic Remington.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale :**

Plan de l'expression

a) *Médium* : écart entre une bande dessinée et une peinture à l'huile sur toile ; parenté relative entre une texture d'impression graphique lisse et une texture picturale léchée.

b) *Style* : écart entre un dessin bédéiste et un dessin descriptif; dissemblance entre une palette de teintes arbitraires et des couleurs descriptives; disparité entre une facture mi-libre, mi-contrôlée et une facture soignée dans les détails; différence entre une représentation caricaturale et une représentation réaliste.

Plan du contenu

c) *Genre* : passage d'un fait divers extérieur à une scène de genre rehaussée au rang de tableau d'histoire.

d) *Motifs* : reprise complète du motif inséré dans le « monde » de la bande dessinée.



11a

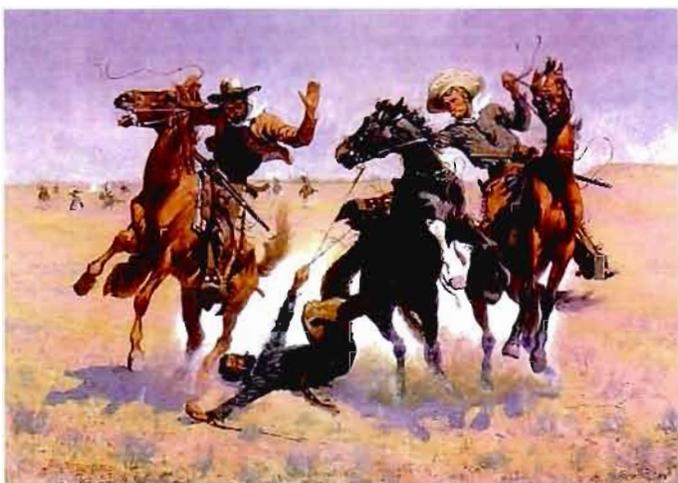
Morris

Lucky Luke: « L'artiste peintre »

Bande dessinée

12,5 X 6 cm

Lucky Comics 2001, p. 3.



11b

Frederic Remington

Aiding a Comrade

1890

Huile sur toile

87,2 X 122,2 cm

Museum of Fine Arts, Houston, Texas

The Hogg Brothers Collection

5.1.2.1 Présentation de l'artiste citateur

Le bédéiste belge Maurice de Bévère, mieux connu sous le pseudonyme Morris, est le créateur du personnage fantastique Lucky Luke⁶ auquel il consacra toute sa carrière. Dans les nombreuses aventures mettant en vedette son fameux cowboy solitaire qui fait régner l'ordre et la justice dans un Far West américain fantaisiste, Morris introduit le lecteur à travers les méandres de la conquête de l'Ouest, l'initiant même à la peinture de l'artiste américain Frederic Remington reconnu par l'histoire de l'art comme un observateur pointu et un descripteur fidèle de tout un mode de vie dans cette région en développement et à qui il rend hommage dans la bande dessinée intitulée *L'artiste peintre*⁷.



Fig.-11a)

L'album raconte l'histoire d'un artiste prénommé « Fred » qui entreprend un voyage au Far West afin de représenter la vie de cette région en compagnie de Lucky Luke assigné à assurer sa protection. D'une page à l'autre, le lecteur découvre sous les traits de Fred certaines caractéristiques des habitudes de Remington. Il entend dire, entre autres, qu'il mangeait et buvait beaucoup, qu'il chantait en peignant, qu'il brûlait ses tableaux qui ne lui plaisaient plus⁸. Le lecteur se familiarise également avec quelques-unes de ses œuvres, notamment le tableau *Aiding a Comrade* (Fig.-11b) reproduit dans la deuxième case de la première planche de l'album (Fig.-11a).



Fig.-11b)

⁶ La première péripétie de Lucky Luke est parue en 1946 dans un numéro spécial du journal *Spirou*.

⁷ Aux yeux de Morris, Frederic Remington fut l'« une des plus nobles figures de l'histoire du Far-West ». Morris, *Lucky Luke. L'artiste peintre*, Belgique, Lucky Comics, 2001, p. 47.

⁸ Ces traits de caractères sont également relatés dans l'ouvrage de William Stanley Ayres et Barbara J. Mitnick, *Picturing History: American Painting: 1770-1930*, New York, Rizzoli, 1993, 256 p.

5.1.2.2. Plan de l'expression

Dans sa globalité (Fig.-11a), la case dessinée montre à voir un personnage féminin, ainsi que différents objets relatifs à l'époque de la ruée vers l'Ouest dessinés



Fig.-11a)

l'image, dont la

de manière caricaturale, à l'exception de la toile citée de Remington, située dans la portion droite de représentation est plus « naturaliste » (Fig.-11b).

Ainsi le bédéiste laisse croire que la toile a été importée dans la case dessinée. Il s'agit, bien entendu, d'une *copie* miniaturisée de l'œuvre citée effectuée par Morris qui emprunte, pour cette section de la case, la facture du peintre américain et fait oublier que l'image est de sa main propre. En juxtaposant les deux styles, le sien et celui de Remington, le bédéiste accentue le leurre quant à la soit disant importation factuelle du tableau à la scène, mais reprend discrètement ses droits d'auteur en le bordant d'un trait noir comme tous les autres motifs.

Les motifs principaux de la case sont disposés sur deux plans obliques en direction d'un plan frontal à l'arrière à droite de la scène. Ils encouragent une lecture de l'image de la gauche vers la droite dans l'espace plutôt resserré et fermé au dernier plan, mais grand ouvert au regard posé sur la case. Cependant, compte tenu de son léger détournement et de son propre angle de vue, le personnage féminin tient le rôle d'un admoniteur, (ré)oriente le regard vers le tableau cité placé en exèrgue sur le chevalet, et dont elle ne voit d'ailleurs elle-même que l'endos.

5.1.2.3 Plan du contenu

Différemment du tableau d'histoire cité représentant une scène d'action extérieure où des cowboys chevauchant à vive allure tentant tant bien que mal d'aider un camarade en mauvaise posture, dans son entièreté, l'image citante donne à voir

une scène de genre dans un espace intérieur et privé encombré d'objets référentiels à l'époque de la conquête de l'Ouest. Or, que le faux tableau de Remington fasse partie de ces objets reconduit l'idée qu'il participe des artefacts typiques de l'américanité et, par conséquent, de son histoire.

Dans les faits, la case dessinée par Morris est une représentation « cartoonique » et imaginaire de l'atelier de Remington reconstitué par le Whitney Gallery of Western Art⁹. En reproduisant l'espace intime de création du peintre américain dans une bande dessinée, le bédéiste déplace non seulement le tableau cité dans l'espace populaire actuel, il présente au grand public le contexte et les conditions de création du peintre cité. Cependant, attendu qu'aucun objet relatif à la pratique picturale comme telle ne figure dans l'atelier de l'artiste américain dessiné par Morris, l'accent est mis sur les objets western répartis dans la pièce, ceux-là même que Remington a collectionné au cours de ses voyages et qui lui ont servi de modèles pour créer des images reproduisant le plus fidèlement possible la réalité de cette région¹⁰.

Bien que dans la case B.D. les objets typiques du Far West ayant inspiré l'artiste peintre sont représentés de manière caricaturale, le bédéiste se présente lui-même comme « historien » de la grande conquête, comme il l'a d'ailleurs fait dans plusieurs de ses albums¹¹. Autre élément à souligner : la toile représentée dans l'image citante n'a pas de moulure et repose sur le chevalet. Ainsi, le bédéiste procède à rebours, en ce qu'il fait croire que l'œuvre citée vient tout juste d'être achevée et n'est pas encore sortie de l'atelier de l'artiste, en l'occurrence, le sien; il se substitue au peintre absent, laisse entendre qu'il serait lui-même l'auteur de l'œuvre

⁹ Parmi les collections permanentes de la Whitney Gallery of Western Art figure une reconstitution de l'atelier de Frederic Remington.

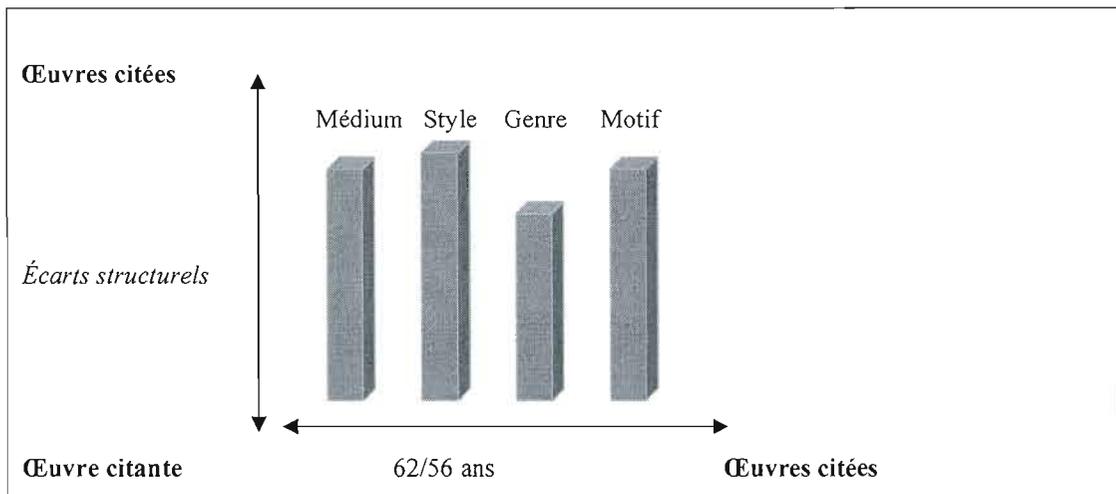
¹⁰ À lire à ce sujet William Stanley Ayres et Barbara J. Mitnick, *op. cit.*

¹¹ Plusieurs bandes dessinées de Morris relatent des événements historiques véridiques de la période de la ruée vers l'Ouest. À plus d'une reprise il s'est servi de documents historiques pour illustrer ses B.D. Yvan Delporte, *La face cachée de Morris*, Belgique, Lucky Productions, n. d., p. 70-71.

citée et de la case, actualisant du coup l'espace-temps à la fois du tableau de Remington et le récit épique qu'il représente.

5.1.3 D'après Salvador Dali par Matt Groening

12a - Matt Groening <i>Treehouse of Horror IV</i> <i>The Simpson</i> Le 28 octobre 1993 Dessin d'animation Série télévisée américaine	12b - Salvador Dali <i>La persistance de la mémoire</i> 1931 Huile sur toile 24 X 33 cm MOMA	12c - Salvador Dali <i>Le sommeil</i> 1937 Huile sur toile 51 X 78 cm Coll. privée
---	--	--



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : environ soixante ans séparent le dessin d'animation du bédéiste américain Matt Groening des tableaux à l'huile du peintre espagnol Salvador Dali.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression

- a) *Médium* : dissemblance entre un dessin d'animation et des tableaux peints; concordance de textures lisses.
- b) *Style* : dissemblance entre un dessin factuel aux couleurs arbitraires et un dessin et des teintes plus descriptives; disparité entre une facture d'animation plutôt libre et une facture picturale soigneusement contrôlée; différence entre une représentation caricaturale (animée) et des représentations surréalistes (fixes).

Plan du contenu

- c) *Genre* : écart entre un espace intérieur animé et deux natures mortes.
- d) *Motifs* : composite de motifs tirés de deux œuvres de Dali : *La persistance de la mémoire* et *Le sommeil*.



12a
 Matt Groening
Threehouse of Horror IV
 28 octobre 1993
 Dessin animé
The Simpsons. The Complete Fifth Season
 Twentieth Century Fox Home Entertainment.



12b
 Salvador Dalí
La persistance de la mémoire
 1931
 Huile sur toile
 24 X 33 cm
 Museum of Modern Art, New York



12c
 Salvador Dalí
Le sommeil
 1937
 Huile sur toile
 51 X 78 cm
 Collection privée

5.1.3.1 Présentation de l'artiste citateur

Le cartooniste américain Matthew Abram Groening est le créateur de la télésérie d'animation *The Simpson* dont le premier épisode fut diffusé sur les chaînes de télévision américaines en 1989. Le sitcom¹² parodie plusieurs aspects de la condition humaine, mais surtout le mode de vie de l'« américain moyen ». Hormis le fait que la série porte essentiellement sur la culture américaine contemporaine, Groening s'inspire régulièrement des œuvres de l'histoire de l'art. C'est le cas de l'épisode consacré à la fête de l'halloween intitulé *Treehouse of Horror IV*, où la première séquence met en scène le jeune Bart, fils aîné de la famille Simpson, déambulant dans un musée fictif devant une série de tableaux de grands maîtres entièrement remodelés selon le style du dessinateur et parmi lesquels figure la représentation hybride de deux œuvres de Salvador Dali (Fig.-12a), *La persistance de la mémoire* (Fig.-12b) et *Le Sommeil* (Fig.-12c)



Fig.-12a)

Un second personnage du sitcom tient également un rôle important dans l'œuvre citante, à savoir Maggie, la sœur cadette de Bart, qui a constamment la suce au bec, de là les tétines substituées aux montres accrochées aux branches d'un arbre dénudé tiré de *La persistance de la mémoire*

Fig.-12a)
(détail)

Fig.-12b)

(Fig.-12b). Par ailleurs, le corps de Maggie au visage éveillée repose sur des béquilles, comme le personnage endormi dans *Le sommeil* (Fig.-12c).



Fig.-12c)

Fig.-12a)
(détail)

¹² Selon la description qu'en donne Laurent Gervereau, un sitcom est « une série réalisée avec les mêmes personnages de base racontant à chaque fois une histoire différente ». Laurent Gervereau, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003, p. 347.

5.1.3.2 Plan de l'expression

Sur le plan du médium, la principale discordance entre l'image citante et les tableaux cités est d'ordre temporel, car contrairement aux œuvres citées qui, tant dans la forme (toiles immobiles et immuables) que dans le contenu (horloges arrêtées et personnage endormi), renvoient au concept de permanence, tout au moins à celui de l'arrêt du temps, le photogramme dans sa forme même est provisoire et n'apparaît que momentanément, tel un flash (2 secondes) dans la séquence d'ouverture de l'épisode. Conséquemment, le spectateur a peu de temps pour convoquer sa mémoire visuelle et détecter les deux fragments fusionnés et recomposés en une nouvelle œuvre. Sa capture de la séquence fonctionne un peu comme un rêve qui, dans les faits, n'est aussi qu'une image fugace et extrêmement rapide.

Malgré la fugacité du plan-séquence, l'image citante apparaissant à l'arrière-plan du photogramme est néanmoins « immobilisée », tel un tableau exposé dans un musée imaginaire, en l'occurrence celui de Groening qui s'est approprié quelques chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art et les a complètement remodelés selon sa propre grammaire stylistique. En remaniant différentes représentations reconnues comme appartenant au champ officiel des arts, l'artiste citateur fait siens des motifs connus et dotés d'une permanence symbolique qu'il importe dans l'univers télévisuel et les transforme en motifs « populaires ». Ce faisant, il *réanime*, au double sens de réactualiser et de faire revivre, les œuvres de l'art savant, en même temps qu'il historicise son propre travail par association aux tableaux cités.

De plus, la narration visuelle de l'image citante est soutenue par le personnage



Fig.-12a)

au premier plan, Bart, guide du musée, qui déambule devant un décor fixe. En se déplaçant, le jeune garçon

obstrue ponctuellement certaines parties du tableau « simpsonisé »

(Fig.-12a), attirant ainsi l'attention sur lui-même plutôt que sur les œuvres qu'il

commente. Cette superposition des plans a pour effet de pointer le dessin animé comme lieu d'énonciation majeur aux dépend des motifs cités.

5.1.3.3 Le plan du contenu

Dans sa configuration globale, le photogramme montre à voir deux personnages : Bart, le narrateur et l'aîné de la famille Simpson situé au premier plan, et Maggie, cadette de la famille, portraiturée au second plan et dans la portion gauche du plan-séquence. Dans la télésérie animée *The Simpson*, Bart, âgé de dix ans, est un jeune garçon plutôt coquin et turbulent, alors que Maggie, âgée de quelques mois, est toujours à sucer sa tétine dont elle ne se sépare pratiquement jamais, le bruit de la succion étant d'ailleurs son principal mode d'expression. Tous deux sont les enfants de Homer, contrôleur de sécurité pas très futé, et de Marge Simpson, mère au foyer plutôt calme et réfléchie. Ils ont une sœur, Lisa, une petite fille de huit ans très sérieuse et adorant l'école. La famille est domiciliée à Springfield, ville typiquement ouvrière¹³.

Fait à noter : tous les membres de la famille Simpson ne sont pas affectés par les effets du passage du temps, comme s'ils vivaient perpétuellement au moment présent. Bien que le sitcom fête cette année (2009) ses vingt ans d'existence, aucun membre de la famille Simpson n'a pris de l'âge, comme s'ils étaient figés dans un



Fig.-12a)
(détail)



Fig.-12b)

espace-temps invariable, d'autant que chaque épisode correspond à une journée sans calendrier fixe. Dans le photogramme, cette constance « surréaliste » est mise en relief, entre autres, par le remplacement des horloges

¹³ Il existe plusieurs villes aux États-Unis nommées Springfield et elles sont réparties sur l'ensemble du territoire américain.

molles de *La persistance de la mémoire* (Fig.-12b) par les sucres, attributs spécifiques de Maggie (Fig.-12a). Or, à l'instar des deux tableaux cités, la thématique centrale de l'image citante repose sur la notion de continuité temporelle, plus encore de « persistance », de suspension du temps, de permanence, comme si les personnages étaient prisonniers dans leur espace-temps.

Par contre, dans le photogramme, contrairement au personnage de l'œuvre de Dali plongé dans un sommeil éternel (Fig.-12c), Maggie a les yeux ouverts en rappel



Fig.-12a)
(détail)



Fig.-12c)

des propos tenus par Bart au début de la séquence, alors qu'il dit : « Peintures. Ces images sans vie formant un groupe coloré. Mais la nuit, elles *s'animent*, elles se métamorphosent en portails ouvrant sur l'enfer, elles sont si affolantes, horribles, épouvantables [...] »¹⁴. Dans cette perspective, les œuvres « simpsonisées » non seulement raniment et réactualisent l'art officiel, elles éveillent du même coup les téléspectateurs de la série animée au mystérieux, voire au fascinant monde de l'art.

¹⁴ Traduction libre du dialogue de la vidéo télévisuelle : « *Paintings. Lifeless images render in color fold group. But at night, they take on a life of their own. They become portals to hell, so scary and horrible and gruesome [...]* ».

5.1.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés aux changements de médium

Rembrandt van Rjin de David Levine (Fig.-10a), la case de Morris (Maurice de Bévère) (Fig.-11a) et le photogramme dans lequel apparaît l'image citante dans la séquence d'ouverture de l'épisode *Treehouse of Horror IV* de Matt Groening (Fig.-12a) s'apparentent, en ce qu'il s'agit d'images réalisées dans des médiums graphiques populaires, de surcroît, diffusées à large échelle. En outre, quoique de manière différente, chaque dessin opère sur le mode du ludique. Par exemple, Levine altère et accentue légèrement les traits ingrats du modèle cité, alors Morris se substitue à Remington et « cartoonise » les objets western de la collection privée du peintre américain qu'il déplace dans son Far West imaginaire, alors que Matt Groening « simpsonise » les fragments des deux œuvres de Dali citées qu'il transporte dans le monde fantaisiste du dessin animé télévisuel.

Si les œuvres de Levine, Morris et Groening sont semblables à plusieurs égards, elles procèdent distinctement au remaniement des images qu'elles citent selon leur médium spécifique. Dans le cas de Levine, nonobstant la condensation de la source gravée et des deux sources littéraires, de même que le remaniement caricatural du motif cité, le dessin cité se distingue de l'image citante par le lieu même de son apparition, soit un magazine bimensuel, donc un support mobile et provisoire destiné aux amateurs d'art et de littérature, médium d'accueil qui démultiplie et temporalise le motif cité.

Dans sa case B.D., Morris pastiche le tableau cité et le re-situe dans une bande dessinée reproduite en de multiples exemplaires et destinée à un public élargi, démultipliant et popularisant ainsi l'image citée. Qui plus est, il re-crée l'atelier de Remington; re-produit, selon sa facture bédéiste, les objets western collectionnés par le peintre américain qu'il incorpore dans son propre Far West imaginaire,

historicisant de la sorte son travail et se présentant auprès des lecteurs de la bande dessinée comme spécialiste de la conquête de l'Ouest américain.

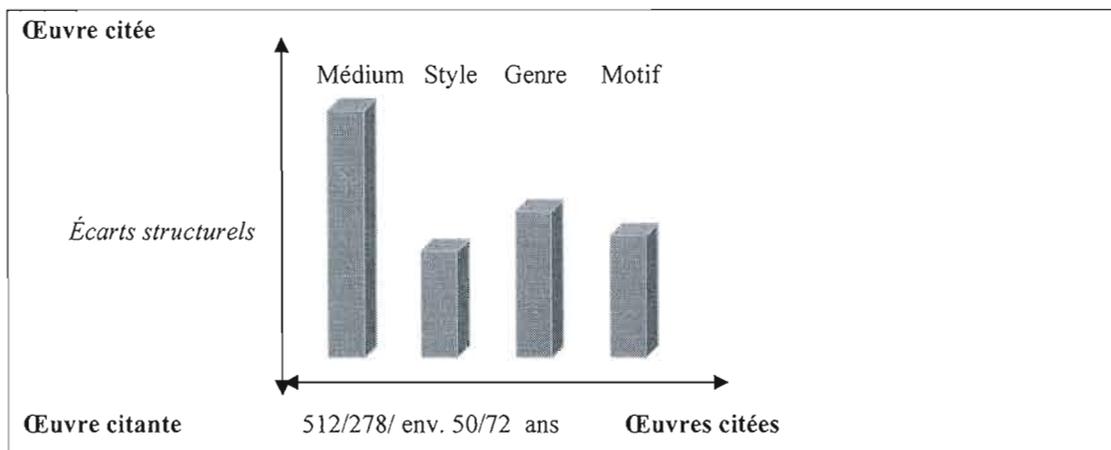
Dans son photogramme, Groening condense deux œuvres citées complètement remaniées selon sa grammaire stylistique, s'appropriant ainsi les motifs de l'art officiel qu'il déplace dans l'univers populaire et fantastique du dessin animé. Compte tenu du choix du support, il ré-anime non seulement les images en leur octroyant une mobilité interne, il les temporalise, les réactualise pour mieux les (ré)introduire aux destinataires de la télé-série d'animation.

5.2 Illustration commerciale, caricature et publicité

5.2.1 Triple Self-Portrait de Norman Rockwell

13a - Norman Rockwell
Triple Self-Portrait
 1960
 Illustration commerciale
 Collection de l'artiste

13b - 1) Dürer (1498), 2) Rembrandt (1652), 3) Picasso (1929), 4) Van Gogh (1889)
Autoportraits peints
 Huiles sur toile



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : plusieurs siècles séparent cette illustration de l'artiste américain Norman Rockwell des images citées peintes par quatre grands modèles de l'art européen : Dürer, Rembrandt, Picasso, Van Gogh.

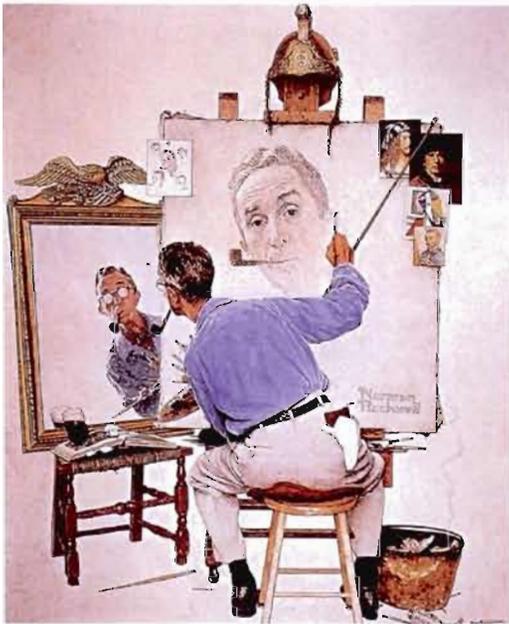
2- **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression

- Médium* : écart entre une illustration et des peintures à l'huile sur toile ; équivalence et différence entre une texture d'impression très lisse et des textures picturales lisses, d'autres empâtées.
- Style* : concordance et discordance entre une facture générale resserrée et des factures contrôlées, d'autres plus libres; raccordement relatif entre des images figuratives, à l'exception d'une image cubiste.

Plan du contenu

- Genre* : autoportraits dans tous les cas.
- Motif* : reprises complètes mais, dans certains cas, légèrement tronquées des images citées.



13a

Norman Rockwell
Triple autoportrait
1960

114,6 X 88,8 cm

Illustration commerciale

Collection The Norman Rockwell Museum à Stockbridge
Norman Rockwell Art Collection, Thrust



13a-1
Norman
Rockwell
Autoportraits
dessinés



13b-1
Dürer
Autoportrait
1498
Huile sur toile
52 X 41 cm



13b-2
Rembrandt
Portrait de l'artiste
par lui-même
1652
Huile sur toile
112 X 81,5 cm



13b-3
Picasso
Tête de
Femme et
autoportrait
1929
Huile sur toile



13b-4
Van Gogh
Autoportrait
1889
Huile sur toile
57 X 43,5 cm

5.2.1.1 Présentation de l'artiste citateur

Illustrateur de profession, Norman Rockwell amorce sa carrière en 1911.



Fig.-13a)

L'événement marquant de son travail professionnel survient en 1916, lorsqu'il réalise sa première couverture (20 mai) pour la revue hebdomadaire *Saturday Evening Post*¹, magazine pour lequel il créa plus de trois cent vingt illustrations². Bien qu'œuvrant

dans un univers en marge des réseaux conventionnels de l'art, il s'inspira parfois des grands peintres de l'art occidental, tels que Dürer, Rembrandt, Picasso et Van Gogh (Fig.-13b)1-2-3-4) qu'il cite dans son illustration *Triple Self-Portrait* (Fig.-13a).



Fig.-
13b)-1



Fig. -
13b)-2



Fig.-
13b)-3



Fig. -
13b)-4

5.2.1.2 Plan de l'expression

L'œuvre de Rockwell a d'abord été peinte à l'huile sur un canevas. Le tableau fut par la suite photographié et reproduit par impression, d'abord sur la page couverture de son autobiographie, publiée en 1960 et intitulée *My Adventures as an Illustrator*, et ultérieurement sur la page couverture de la revue *Saturday Evening*

¹ L'hebdomadaire *Saturday Evening Post* fut publié par Curtis Publishing Company pour la première fois le 4 août 1821 et cessa d'être diffusé le 8 février 1969. Son principal but était de divertir, de raconter et d'illustrer des événements récents de l'actualité. Loin d'être une revue savante, le *Post* était un magazine qui se voulait d'abord amusant et à l'intérieur duquel étaient relatés des faits réels, des histoires fictives, humoristiques et anecdotiques inspirées de la vie quotidienne américaine de la classe ouvrière à laquelle elle s'adressait. www.answers.com/topic/saturday-evening-post, consulté à l'automne 2006.

² En cela, Rockwell a dépassé le rôle « officiel » de l'illustrateur, dans la mesure où sa tâche première n'était pas d'illustrer un texte, mais d'orne les pages couvertures du *Post*. Il a réalisé des images autonomes qui racontent à elles seules des petites histoires du quotidien américain.

Post pour faire la promotion du livre. C'est cette version qui est ici retenue en analyse.

Dans son illustration, Rockwell pastiche les œuvres citées, manifestant ainsi sa filiation avec les normes de représentation naturaliste conventionnelle (Dürer), ainsi qu'avec la tradition du réalisme de la peinture hollandaise du XV^e siècle (Rembrandt). Par contre, il démontre également un intérêt pour des pratiques artistiques plus récentes, dont celles de Picasso³ et de Van Gogh. En opérant ce mimétisme d'expression sur l'entièreté de l'illustration, il se réclame de la *copie* comme processus d'apprentissage en peinture classique et prend ainsi distance vis-à-vis Picasso et Van Gogh qui ont privilégié un style plus libre et plus abstrait. Par ailleurs, considérant la présence du livre d'histoire de l'art ouvert sur le siège de la chaise à gauche, il réfléchit sur la *reproduction* photographique des œuvres d'art et son importance comme mode de diffusion des arts.

5.2.1.3 Plan du contenu

À l'instar des tableaux cités, *Triple Self-Portrait* est un autoportrait qui se démultiplie plus que ne l'indique l'intitulé, puisque Rockwell s'y représente à sept reprises, mais toujours d'une manière distanciée à lui-même : il se montre de dos en train de regarder sa réflexion dans le miroir, à gauche, pour reproduire fidèlement ses traits sur le canevas, support sur lequel est épinglée une feuille où sont croqués quatre autres représentations de lui-même avec et sans pipe, motif qui le caractérise dans le quotidien. Chaque « niveau » de distanciation contribue à insérer l'illustrateur dans l'espace pictural.

³ Tout en conservant une manière réaliste de représenter les choses, Rockwell adapte, non pas la forme, mais le concept fondamental du cubisme en multipliant les angles de vue de son propre corps.

Dans l'illustration, d'autres motifs accompagnent l'(les) image(s) de Rockwell et témoignent de son lien avec la peinture, mais aussi avec l'illustration populaire. En égard de son affiliation à la pratique picturale, Rockwell tient de sa main gauche une palette de couleurs, alors que les tubes de pigments et les pinceaux au sol rappellent les accessoires utilisés par les maîtres anciens; l'appuie-main qu'il tient de la main droite réfère à un outil auquel les peintres avaient recours pour stabiliser leur geste. Dans la composition, le motif pointe directement les pastiches de Dürer et de Rembrandt et reportent l'attention sur eux. De plus, le morceau de tissu enfoncé dans la poche arrière du pantalon de Rockwell assis sur le tabouret fait référence aux chiffons que les peintres utilisent encore pour assécher leurs pinceaux trempés dans la térébenthine.

Par ailleurs, la feuille de croquis épinglée dans le coin supérieur gauche du canevas (Fig.-13a) et les boules de papier jetées dans la poubelle font référence à la coutume ancienne de faire de nombreux croquis au début de processus pictural de mise en forme. De toute évidence, Rockwell connaissait les habitudes des maîtres, dont il eut l'occasion de voir les œuvres lors de deux séjours à Paris en 1920, 1931-1932⁴ où il visita les grands musées de la ville, voyages évoqués par le casque des Sapeurs pompiers de Paris (Fig.-13a) accroché au-dessus du chevalet « auréolant » la tête de l'illustrateur en train de se peindre.



Fig.-13a)
(détail)



Fig.-13a)
(détail)

Autre élément important, dans la représentation, avant même d'avoir achevé le tableau posé sur le chevalet, Rockwell l'a signé dans le coin inférieur droit au même endroit où les grands peintres signaient d'ordinaire leurs tableaux, et en-dessous des œuvres citées, se réclamant ainsi de la grande peinture à laquelle il s'affilie (personnellement). Formellement, la signature



Fig.-13a)
(détail)

⁴ Maureen Hart-Hennessey et Anne Knutson, *Norman Rockwell. Picture of the American People*, Atlanta, Georgie, High Museum of Art, 1999, 199 p.

dans le coin droit au bas du canevas vient équilibrer la palette de couleurs appuyée sur le bras gauche de l'artiste, créant ainsi une relation d'équivalence axiale entre l'individu (son nom) et l'activité de peindre. Cependant, compte tenu que la morphologie graphique de la signature (Fig.-13a) s'apparente à la forme des caractères typiques des supports imprimés, Rockwell confirme sa relation à la pratique de l'illustration.

Dans *Triple Self-Portrait* sont aussi représentés des motifs qui se rapportent à sa son appartenance nationale. C'est le cas de l'aigle, symbole héraldique des États-



Fig.-13a)
(détail)

Unis, qui orne le haut du miroir (Fig.-13a) et surplombe la réflexion de Rockwell et accuse son



affiliation à sa patrie. De surcroît, la chaise de style colonial, de même que le verre posé sur le livre ouvert sous le miroir contenant un liquide brun (Fig.-13a) et faisant indirectement référence à une boisson gazeuse (Coca-Cola ?), renvoient spécifiquement à la culture populaire états-unienne à laquelle il est aussi lié par son travail d'illustrateur.

Fig.-13a)
(détail)

Fait à noter : toutes les « icônes » qui réfèrent à la culture américaine sont situés dans la portion gauche de l'image citante, tandis que ceux de la portion droite réfèrent au grand art européen. *Triple-Self Portrait* est donc scindé en deux zones équilibrées et complémentaires : le côté américain à gauche et le côté européen à droite avec, au centre, Rockwell faisant figure de hiatus donnant accès aux deux cultures⁵. En accordant une place primordiale à sa propre représentation dans le plan central de l'illustration, Rockwell se présente ainsi comme le dernier chaînon d'une longue histoire (de l'art) dont il est l'héritier, mais aussi le réformateur, en ce qu'il tient un discours rassembleur des arts picturaux déjà entrés dans la *doxa* des arts

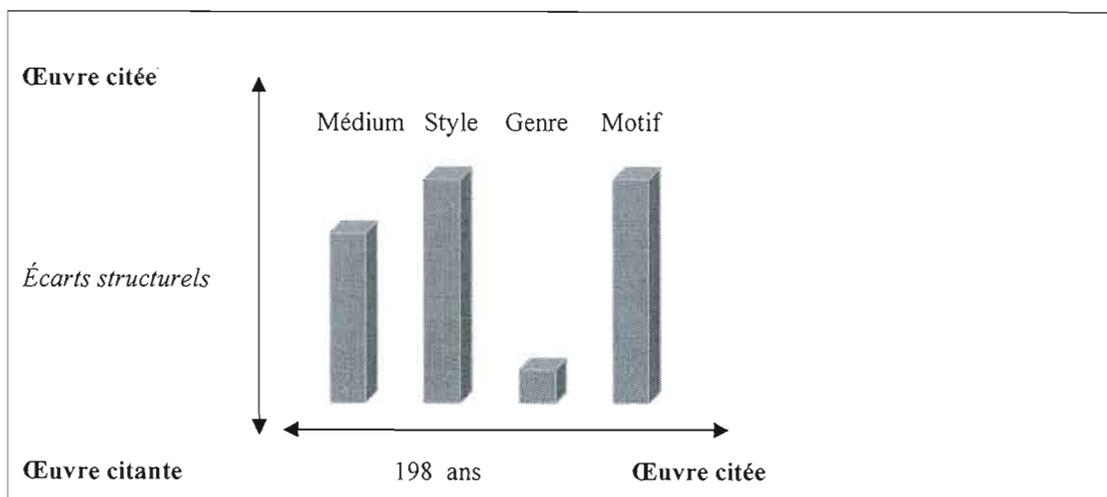
⁵ La réunion entre l'américanité et la culture picturale européenne étant également représentée par les pinceaux au sol chevauchant les deux côté de la « frontière », pointant la tradition populaire américaine (à gauche, en face de la chaise) et la tradition européenne (à droite, près de la poubelle et des tubes de pigments).

visuels de différentes époques, lieux d'émergence et styles, au sein d'un médium populaire et commercial.

5.2.2 *Le Régent* par Serge Chapleau

14a - Serge Chapleau
Le Régent (Jacques Parizeau)
 Samedi 3 avril 2004
 Caricature (couleur)
 16,5 X 16,5 cm
La Presse, 2005

14b - Hyacinthe Rigaud
Louis XIV
 1701
 Huile sur toile
 276 X 194 cm
 Musée du Louvre, Paris



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : près de deux cent ans séparent la caricature du québécois Serge Chapleau du tableau à l'huile du peintre français Hyacinthe Rigaud.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression :

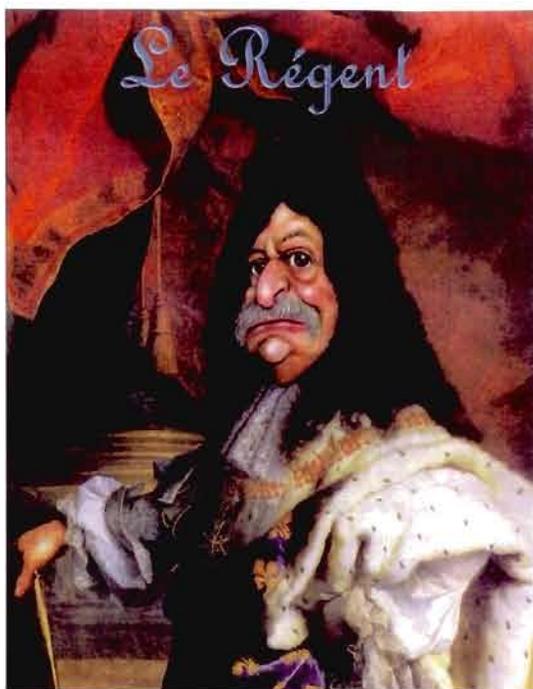
a) *Médium* : écart entre une caricature et une peinture à l'huile sur toile ; différence entre une texture d'impression plutôt matte et une facture picturale lisse et luisante.

b) *Style* : dissemblance entre un dessin factuel et un dessin descriptif; concordance entre deux images de facture contrôlée; différence entre une représentation figurative caricaturale et une représentation figurative.

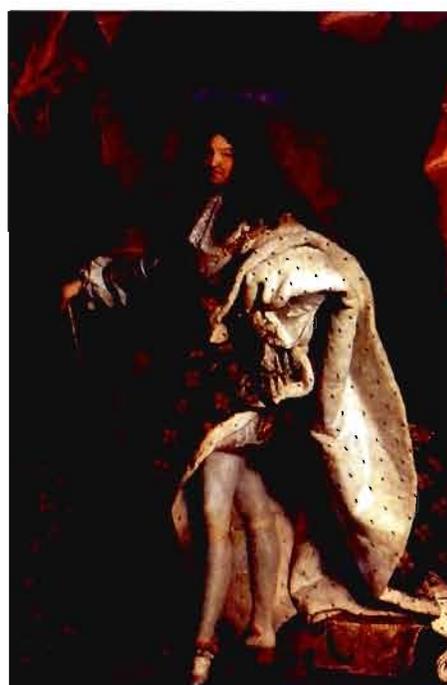
Plan du contenu :

c) *Genre* : portrait historique dans les deux cas.

d) *Motif* : reprise partielle de l'image citée.



14a
Serge Chapleau
« *Le Régent* », Jacques Parizeau
16,5 X 16,5 cm
Samedi 3 avril 2004
La Presse



14b
Hyacinthe Rigaud
Louis XIV
1701
Huile sur toile
276 X 194 cm
Musée du Louvre, Paris

5.2.2.1 Présentation de l'artiste citateur

Le caricaturiste Serge Chapleau étudie la peinture et les arts graphiques à l'École des beaux-arts de Montréal. Son intérêt pour la politique québécoise et canadienne l'a mené à collaborer à différents quotidiens, dont *Montréal-Matin* et *Le Devoir*, avant d'être engagé en 1996 comme caricaturiste permanent au journal *La Presse*, poste qu'il occupe encore aujourd'hui. Outre les personnalités et les événements liés à l'actualité qui alimentent son travail, Chapleau s'inspire régulièrement des grands chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. C'est le cas de sa caricature *Le Régent* (Fig.-14a) citant le tableau *Louis XIV* de Hyacinthe Rigaud (Fig.-14b). La caricature fut réalisée suite à la parution (29 mars 2004) du troisième tome de la biographie de Jacques Parizeau intitulé *Le Régent* écrit par Pierre Duchesne⁶, ouvrage qui fit grand bruit dans les médias eu égard à certaines révélations fracassantes avancées par l'auteur⁷.



Fig.-14a)



Fig.-14b)

5.2.2.2 Plan de l'expression

La caricature se différencie du tableau cité en raison, premièrement de sa reproductibilité mécanique, deuxièmement de sa diffusion à large échelle et troisièmement de son caractère ponctuel, puisqu'elle est, en principe, publiée une seule fois. Qui plus est, elle est distribuée à grand tirage dans les kiosques à journaux et vendue à faible coût, donc immédiatement accessible au grand public. La méthode de mise en image requiert déjà plusieurs transferts. Chapleau a en premier lieu réalisé

⁶ Pierre Duchesne, *Jacques Parizeau*, Montréal, Québec Amériques, 2001, 3 tomes (*Le croisé, 1930-1979*, *Le baron, 1970-1985* et *Le Régent, 1985-1995*).

⁷ La révélation la plus frappante concerne Bernard Landry qui aurait exigé la démission de Jacques Parizeau suite à la défaite du référendum de 1995, fait que Monsieur Landry s'est toutefois hâté de réfuter.

son dessin au crayon de plomb sur du papier-calque, suite à quoi il l'a numérisé et coloré à l'ordinateur⁸ et l'a superposé à une reproduction du tableau cité, substituant ainsi les traits exagérés de Jacques Parizeau à ceux de Louis XIV.

Par ailleurs, le caricaturiste a utilisé un procédé informatique de grossissement afin d'élargir le buste du monarque. Cet agrandissement a pour conséquence de compresser le champ de la représentation de l'image citée, de sorte que, dans l'image citante, le personnage figuré paraît plus proche, encourageant ainsi le regardant à centrer son attention sur le visage caricaturé de Parizeau. Ce rapprochement est significatif, en ce qu'il annihile la distanciation marquant la différence entre le politicien et le peuple. À l'inverse de l'œuvre de Rigaud où le puissant roi, représenté de plein pied et légèrement en recul pour symboliser son inaccessibilité, regarde à distance et en plongée le spectateur qu'il domine et « écrase » de sa majesté, dans la caricature, le point de vue en *close up* du buste de Parizeau approche non seulement le motif cité du lecteur, il annule implicitement la distance symbolique du politicien à ses électeurs⁹.

5.2.2.3 Plan du contenu

La célèbre effigie du roi français en grand costume royal peinte par Rigaud s'impose dans l'imaginaire collectif comme icône par excellence de la souveraineté. Dans le portrait cité, Louis XIV incarne la majesté et personnalise l'État absolu, d'où sa fameuse expression « L'État, c'est moi »¹⁰. Or, en condensant ainsi les deux hommes politique en une seule image, Chapleau transfère l'orgueilleuse pompe du

⁸ Avec un logiciel approprié, le caricaturiste applique les couleurs en utilisant un pinceau ou un aérographe « virtuels ».

⁹ Ce rapprochement est d'autant plus satirique considérant que Jacques Parizeau, tel que l'écrit Pierre Duchesne, était perçu comme un homme sûr de lui et distant. Pierre Duchesne, *op. cit.*, p. 504.

¹⁰ Louis XIV a exercé seul les trois pouvoirs étatiques (exécutif, législatif et judiciaire). Agnès Walch, *Le règne de Louis XIV*, Paris, Saint-Sulpice Éditeur, 2000, 189 p.

monarque français au politicien québécois et, de cette manière, fait allusion aux idées de grandeur de l'ancien chef péquiste qui a tant désiré faire l'indépendance du Québec et en être le maître absolu¹¹, comme l'a été Louis XIV sur son royaume dont il proclamait haut et fort la souveraineté au-delà même des frontières nationales.

Autre élément important : dans sa caricature, Chapleau retranche au politicien québécois les jambes du monarque. Dans l'œuvre citée, le corps royal symbolise le récit historique par lequel la loi et le droit du Roi « font corps »¹². Le tableau de Rigaud pose le corps solide et gracieux du roi comme symbole absolu de l'Histoire, majesté toute puissante symbolisée par la pose théâtrale du monarque figuré de plein pied et où les jambes gainées de soie blanche font office de vecteurs du pouvoir, en ce sens que s'avancant vers l'avant-plan, tel un index, la jambe gauche pointe l'intérieur de l'espace de la représentation pour mieux accuser la séparation entre son monde (impénétrable) et celui du récepteur. En abrogeant la partie inférieure de l'anatomie du roi entendue comme incarnation du royaume qu'il personnifie, Chapleau dépouille partiellement l'ancien chef péquiste de la symbolique du « corps sacré » de Louis XIV.

En outre, le caricaturiste fait référence de manière humoristique à l'insuccès politique de Parizeau, revers connoté, entre autres choses, par les lèvres du personnage exagérément infléchies vers le bas, comme si le personnage faisait la moue, mais aussi par la reprise du titre du livre de Pierre Duchesne, *Le Régent*, qui a servi d'embrayeur à la caricature. Dans son ouvrage, le journaliste suggère que l'échec de Jacques Parizeau, en plus de sa défaite référendaire, aurait été celui de

¹¹ Tel que le soutient Laurence Richard, Parizeau aurait toujours été convaincu que seule la souveraineté de la province aurait pu rendre possible ses idéaux et ses deux principales obsessions, soit le contrôle de l'État et le pouvoir de décision économique et financière du Québec, de là son adhésion au Parti Québécois, dont il devint le chef en 1988. Laurence Richard, *Jacques Parizeau. Un bâtisseur*, Montréal, Virage, 1992, 249 p.

¹² Louis Marin, « Le corps pathétique de Roi. Sur le *Journal de la santé du roi Louis XIV* », *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, 2005, p. 98.

n'avoir jamais été *le* « roi¹³ » de la province et ce, parce que la célébrité de Lévesque n'aurait cessé de briller même après son décès en 1987. Aux dires de Duchesne, la présence spectrale de l'ancien chef péquiste aurait été telle qu'elle aurait empêché Parizeau de s'imposer politiquement, tout autant que de rallier les troupes souverainistes - et le peuple québécois - derrière son projet de faire du Québec un pays souverain¹⁴.

L'échec du politicien québécois est également souligné par l'extraction des attributs symboliques du pouvoir (les *regalia*) agencés de manière ostentatoire dans le portrait d'apparat cité, soit la main de justice, la couronne, l'agrafe et l'anneau. Seuls sont conservés le manteau d'hermine et le sceptre, signes d'autorité suprême, mais coupés par la bordure de l'image. En définitive, en procédant à diverses extractions, le caricaturiste désacralise l'image de Jacques Parizeau, ici ridiculisé dans ses aspirations politiques, désacralisation qui s'opère d'office par la caricature qui traite parfois de grands événements passagers en raison de son propre avènement ponctuel toujours inspiré par les nouvelles du jour.

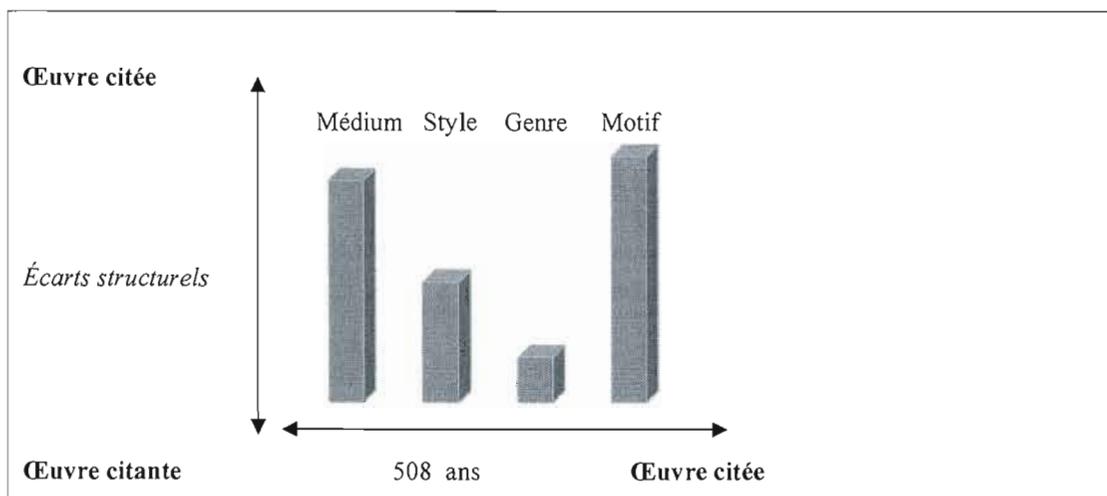
¹³ Pierre Duchesne, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*

5.2.3. La Cène de Girbaud de Marithé et François Girbaud

15a - Marithé Bachellerie et François Girbaud
et leur agence publicitaire Air Paris
La « Cène de Girbaud »
Février 2005
Image publicitaire photographique
40 X 11 mètres

15b- Léonard de Vinci
La Dernière Cène
1495-1497
Peinture murale
4,60 X 8,85 mètres
Sainte-Marie-des-Grâces, Milan



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : un peu plus de cinq cent ans séparent l'image publicitaire photographique des designers de mode français Marithé et François Girbaud de la fresque de l'artiste italien Léonard de Vinci.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression :

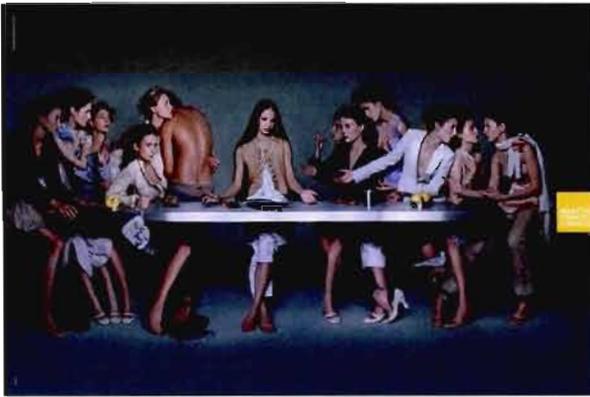
a) *Médium* : écart entre une image publicitaire photographique retouchée et une fresque ; différence entre une texture d'impression photographique très lisse et une facture matte et craquelée par le temps.

b) *Style* : raccordement de facture malgré l'écart entre les médiums ; concordance de deux représentations résolument figuratives.

Plan du contenu :

c) *Genre* : promotion commerciale transformée en tableau d'histoire religieuse à l'image de la fresque citée.

d) *Motif* : reprise tronquée de l'image citée.

**15a-1**

Marithé Bachelerie et François Girbaud
et leur agence de publicité, Air Paris,
La « Cène de Girbaud »

Image publicitaire

Février 2005

40 X 11 mètres

**15a-2**

La « Cène de Girbaud »

Image publicitaire telle que présentée
originellement aux abords de l'avenue Charles
de Charles de Gaulle à Neuilly-sur-Seine

**15b**

Léonard de Vinci

La Dernière Cène

1495-1497

Fresque

4,60m x 8,85m

Réfectoire de l'église

Sainte-Marie-des-Grâces

(Santa Maria delle Grazie) à Milan

5.2.3.1 Présentation des designers-citateurs de mode

Les designers de mode français Marithé Bachellerie et François Girbaud



Fig.-15a-1)

amorcent leur carrière en tandem en 1960 et fondent leur compagnie : *Marithé + François Girbaud*. Ils



Fig.-15a-2)

font affaire avec l'agence de publicité Air Paris. Renommés pour la singularité de leurs créations de mode, ils sont aussi reconnus pour l'aménagement

provocateur des vitrines de leurs magasins, de même que pour leurs publicités audacieuses. En choisissant d'orienter leur stratégie de marketing vers le « *shockvertising*¹⁵ », leur but est sans équivoque de capter l'attention des

consommateurs, objectif qu'ils ont atteint en février 2005 lors de la parution (pour quelques heures seulement) d'une de leur panneau publicitaire visant à faire la promotion de leur collection de



Fig.-15 b)

vêtements féminins printemps-été. L'image fut intitulée par les médias *La Cène de Girbaud* (Fig.-15a-1 et 2) en référence à *La Dernière Cène* de Léonard de Vinci (Fig.-15b).

5.2.3.2 Plan de l'expression

Si l'image publicitaire¹⁶ retouchée au montage photographique (Fig.-15a-2) réitère la configuration globale de la peinture murale de De Vinci, trois éléments majeurs de la composition ont toutefois été modifiés, soit l'espace de la représentation, les motifs architecturaux et le sexe des personnages¹⁷. Dans l'œuvre

¹⁵ Michel de Pracontal, « Affiches à l'index », *Le Nouvel Observateur*, 24-30 mars 2005, p. 92-95.

¹⁶ L'image publicitaire a été créée en partenariat entre les créateurs de mode, qui ont élaboré le concept à l'origine de la publicité, la photographe Brigitte Niedermaier de l'agence publicitaire Air Paris.

¹⁷ Par ailleurs, aucun symbole religieux reliés à l'Eucharistie (croix, auréoles, calice, hostie) n'apparaît dans la publicité.

de Leonardo, le vaste espace intérieur a une fonction symbolique, en ce que les trois ouvertures à l'arrière-plan rappellent la Sainte Trinité et la fenêtre du centre sur laquelle se détache la tête du Christ réfère à sa divinité¹⁸. La composition donne de l'ampleur aux personnages rassemblés à l'avant-plan, alors que la structure architecturale (murs de la salle et plafond à caissons) témoigne d'un travail de perspective centralisée et fondée sur la vision expérimentale naturelle¹⁹. Dans l'image citante, l'espace perspectiviste est supprimé et remplacé par un fond gris perle, et cette subrogation est stratégique, car elle a pour effet de centrer l'attention sur les personnages attablés en plan intermédiaire, tous vêtus de vêtements griffés de Marithé Bachellerie et François Girbaud.

Autre changement majeur : tous les personnages de l'œuvre citée, à l'exception d'un homme, sont métamorphosés en femmes. Ce renversement de *gender* est un clin d'œil au best-seller *Da Vinci Code*²⁰ de l'américain Dan Brown qui venait de paraître en français et dont l'histoire est en partie fondée sur la peinture murale de De Vinci. Dans son livre, Brown modifie l'identité de l'apôtre Jean qu'il remplace par Marie-Madeleine, épouse de Jésus²¹. Pour leur part, les designers lui substituent un homme positionné de dos et torse nu.

Dans leur affiche, les designers opèrent ainsi un double renversement : ils inversent le sexe des personnages masculins de l'œuvre de Leonardo à l'exception de Jean, apôtre préféré du Christ dans la croyance populaire; ils remanient la source littéraire et accordent une présence imminente à un groupe de femmes. Ces retournements se sont avérés fort efficaces, puisque dans les heures qui ont suivi la

¹⁸ Jérôme Cottin, « La Cène qu'a vraiment peinte Léonard de Vinci, Santa Maria delle Grazie », mai 2006. www.prestestantismeetimages.com, consulté à l'hiver 2009.

¹⁹ Lire à ce sujet Jean Rudel, *La peinture italienne de la Renaissance*, Paris, PUF, 1996, p. 53-54.

²⁰ Dan Brown, *Da Vinci Code*, Paris, J.C. Lattes, 2004 [2003], 574 p.

²¹ L'intrigue du livre repose sur la mort de Jacques Saunière, conservateur au Musée du Louvre et chef du Prieuré de Sion (ancienne confrérie), assassiné par un membre de l'Opus Dei qui voulait protéger un secret connu de Saunière, à savoir que Jésus de Nazareth aurait eu un enfant avec Marie Madeleine.

parution de la publicité s'est opérée une surenchère médiatique au cours de laquelle les chaînes de télévision, les journaux et les sites Internet se sont réappropriés l'image publicitaire, lui octroyant du coup une hyper-visibilité internationale.

5.2.3.3 Plan du contenu

L'image citante est non seulement associée à un tableau d'histoire, elle a *fait histoire* grâce à la polémique qu'elle a provoquée, surtout auprès de la communauté religieuse déjà ébranlée par le contenu du roman de l'auteur américain²². Mais l'affiche fait référence au texte de l'Évangile selon Jean (13, 24) dans lequel l'apôtre écrit : « Un de ses disciples, celui que Jésus aimait, se trouvait à table tout contre Jésus ». Déjà, dans son œuvre, Léonard de Vinci s'était permis une interprétation condensée des textes des Évangiles selon Mattieu, Marc, Luc et Jean à propos de l'institution de la Cène et de la trahison de Judas, entre autres, en représentant la réaction individuelle de chacun des apôtres ébranlés par cette annonce. Dans leur affiche, les designers et l'agence Air Paris en font tout autant en resserrant en une même image une source artistique ancienne et une source littéraire actuelle, condensation spatiotemporelle qui met l'accent sur le renversement des personnages masculins en personnages féminins, surtout le remplacement de l'apôtre Jean à droite de Jésus par un homme partiellement dévêtu et enlacé de manière salace par les bras (et entre les jambes) d'une femme.

Alors que l'œuvre de De Vinci représente le dernier repas du Christ avec ses apôtres, l'image publicitaire représente une femme substituée à Jésus et présidant un banquet. De sa main droite, elle pointe en direction du mâle, indiquant ainsi aux

²² Au moment de sa parution, *La Cène de Girbaud* a été qualifiée d'injure aux chrétiens par la Conférence des évêques de France. Xavier Ternisien, « La Cène détournée de Marithé et François Girbaud est interdite d'affichage », *Le Monde*, 12 mars 2005. www.lwmonde.fr, consulté à l'été 2008.

convives féminines de se partager le corps de l'homme devenu objet sexuel. Inversement à l'œuvre citée où Jésus offre le pain et le vin en substitution de sa chair et de son sang pour la rémission des péchés des hommes, dans l'affiche, c'est l'homme qui livre sa chair aux femmes pour qu'elles puissent en jouir²³.

À tous égards, cette image publicitaire est un lieu de jeux : jeu sexuel auquel s'adonnent les convives du banquet ; jeu de sens par la condensation et la substitution des références et la manipulation des codes de l'Eucharistie ; jeu visuel par le montage photographique numérique manifeste, notamment, par la surabondance ludique de jambes par rapport au nombre de personnages. Toutes ces libertés prises par les designers par rapport aux sources citées insufflent à l'image citante une dimension surréaliste renforcée par le fait que la table n'a pas de pied et que les personnages sont assis dans le vide, comme s'ils étaient en suspension, lévitant dans un lieu aussi fantastique qu'irréel.

²³ Selon Jérôme Cottin, les designers auraient cherché à interroger la société (et l'Église) sur la place et le rôle des femmes dans l'histoire. Jérôme Cottin, « Les reprises de la Cène de Vinci dans l'art et la publicité », *Médium*, no 6, janvier-mars 2006, Paris, Babylone, p. 100-114.

5.2.4 Stratégies et principaux concepts reliés au changement de médium

Les œuvres citantes *Triple-Self Portrait* de Norman Rockwell (Fig.-13a), *Le Régent* de Serge Chapleau (Fig.-14a) et *La Cène de Girbaud* de Marithé Bachellerie et François Girbaud (Fig.-15a-1) et leur agence de publicité Air Paris (Fig.-15a-2) ont toutes été réalisées dans des médiums de communication visuelle de masse et ont une portée sociale, voire même critique dans les cas de la caricature et de l'image publicitaire. Elles s'adressent à un vaste public et, dans le cas du panneau publicitaire, la taille et le lieu de présentation du support dans un milieu urbain augmentent sa visibilité.

Selon le médium choisi, chacun des citateurs use de stratégies perverses pour aguicher le regardant et susciter son intérêt. L'illustration de Rockwell en page couverture de la revue *The Saturday Evening Post* assure un premier contact visuel entre la représentation et le lectorat. Outre sa fonction de sollicitation à l'achat du magazine, l'illustration témoigne d'un projet pédagogique : initier les lecteurs de la revue à quatre chefs-d'œuvre de l'art européen; Rockwell s'avance comme le maître de la leçon et comme le médiateur entre l'art européen exemplaire, l'héritage culturel américain et le large lectorat du *Post*.

La caricature de Chapleau, publiée dans un journal francophone et dont la ligne éditoriale est plutôt en faveur du fédéralisme canadien, accompagne l'article de l'éditorialiste en chef portant sur la récente parution de l'ouvrage de Duchesne. Hormis son aspect burlesque qui sert d'appât, la caricature fut l'occasion pour Chapleau d'interpréter un fait d'actualité, mais aussi de donner son opinion sur l'ancien chef péquiste et de ridiculiser ses prétentions à « régner » sur la province de Québec en jumelant son image avec celle de Louis XIV. Le lecteur, sensible ou non à ce type d'humour, peut néanmoins facilement décoder le message politique et critique du caricaturiste, d'autant qu'au moment de sa parution dans le journal, l'image est

présentée dans les dernières pages du cahier d'actualité, donc au terme d'un long parcours de lecture de divers articles portant sur le sujet.

Véritable « tableau de rue », semblable dans ses dimensions à un écran géant de projection vidéographique ou cinématographique, l'immense affiche publicitaire des designers Marithé Bachellerie et François Girbaud présentée en milieu urbain aux abords de l'avenue achalandée Charles de Gaulle à Neuilly-sur-Seine (Fig.-15a-2), quartier chic des environs de Paris, tire profit de son emplacement et prend les gens à leur insu, d'où le potentiel d'autant plus choquant du contenu jugé irrévérencieux, non pas envers l'image citée, mais à l'égard de croyances doxiques d'un ordre religieux qui ne peut toutefois pas être dissocié des coutumes sociales en général.

5.3 Arts décoratifs et design de mode

5.3.1 Picasso's Chair de Ramona Audley

16a - Ramona Audley
Picasso's Chair

1994

Chaise (bois, vinyle, métal, acrylique)

91,4 X 38,1 X 61 cm

Collection de l'artiste

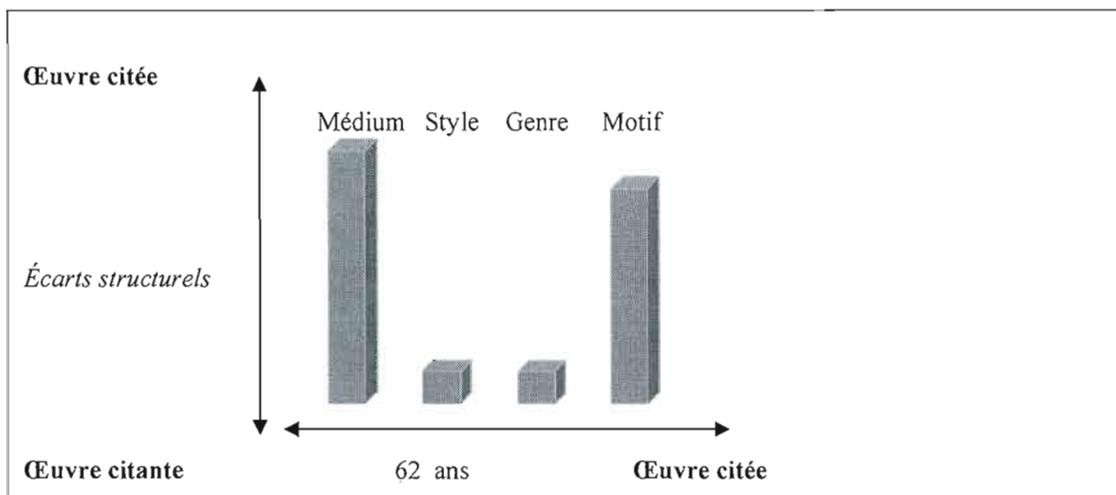
16b - Pablo Picasso
Le rêve

1932

Huile sur toile

129,5 X 79 cm

Coll. Victor W. Ganz.



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : un peu plus de soixante ans séparent la chaise de l'artiste américaine Ramona Audley du tableau à l'huile du peintre espagnol Pablo Picasso.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression :

a) *Médium* : écart entre un meuble peint (tridimensionnel) et une peinture à l'huile sur toile (bidimensionnelle) ; concordance de texture lisse.

b) *Style* : parenté relative d'une facture en aplat; représentation cubiste dans les deux cas.

Plan du contenu :

c) *Genre* : portrait schématisé d'une femme dans les deux cas.

d) *Motif* : reprise complète du motif cité étiré.



16a
 Ramona Audley
Picasso Chair
 1994
 Bois, vinyle, métal, acrylique
 91,4 X 38,1 X 61 cm
 Collection de l'artiste



16b
 Pablo Picasso
Le rêve
 1932
 Huile sur toile
 129,5 X 79 cm
 Collection de Mr. et Mrs Victor W. Ganz, New York

5.3.1.1 Présentation de l'artiste citateur

Ramona Audley est enseignante à la retraite de la Arrowhead High School dans l'état du Wisconsin. Depuis les années 1980, elle se consacre au réaménagement



Fig.-16a) décoratif de divers objets récupérés, tels des sacs, des souliers, des bancs ou des chaises sur lesquels elle reproduit des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. C'est le cas de *Picasso's Chair* (Fig.-16a) qui cite le tableau *Le rêve* (Fig.-



16b) de Pablo Picasso.

Fig.-16b)

5.3.1.2 Plan de l'expression

Pour réaliser son œuvre, Audley a récupéré une chaise obsolète fabriquée industriellement qu'elle a décorée du motif citationnel. Elle a ainsi procédé à un triple détournement : premièrement, elle a converti le tableau de Picasso en un motif de surface ; deuxièmement, elle a transformé la chaise initialement fonctionnelle en un objet décoratif ; troisièmement, elle a permuté un objet domestique en une création unique qui fut exposée à la Galerie One au Wisconsin. Ainsi sortie de son contexte initial et privée de sa fonction utilitaire, la chaise fait figure d'« œuvre » à être appréciée en primeur pour ses qualités esthétiques. L'objet d'art de Audley est donc marginal par rapport aux modes d'expression artisanaux, puisqu'il ne répond pas aux caractéristiques des créations dites artisanales; il n'est pas typique d'un style particulier, par exemple le *folkart* américain; il n'a pas été fabriqué industriellement et il ne témoigne pas d'un savoir-faire répétitif (*handicraft*).

Audley a non seulement reproduit le motif cité sur le dossier de la chaise, elle a également peint sur l'ensemble de la structure d'autres formes « à la manière » de Picasso, déployant ainsi arbitrairement le motif emprunté sur la structure curviligne

du meuble, prolongeant, étirant, voire complétant de la sorte le pourtour du corps du modèle. En vertu de cette expansion formelle, la charpente de la chaise devient ni plus ni moins le corps du personnage féminin ainsi objectivé et déployé dans l'espace réel. Le médium d'accueil n'est donc plus destiné à « supporter » un individu, il « porte » maintenant l'image d'une personne représentée. Hormis sa tridimensionnalité, l'œuvre citante n'est pas tant une sculpture qu'une « image-objet ». Dans une certaine mesure, la pièce de mobilier fait office de *shaped canvases*¹, comme si la structure globale faisait corps avec la composition interne.

5.3.1.3 Plan du contenu

Nonobstant la transformation objectale, l'œuvre citante est, à l'instar du tableau cité, une représentation schématisée d'une femme endormie. Cependant, à l'inverse de l'œuvre source où le personnage dort en position assise, dans l'œuvre citante, la femme somnolant est allongée sur une chaise. Par ailleurs, le titre de l'œuvre de Picasso, *Le rêve*, porte lui-même à réfléchir sur l'acte citationnel. Tout comme la citation, le rêve, en tant qu'activité psychique créatrice d'images est non seulement une action transformatrice, opère sur la base de représentations métabolisées qui reviennent à la pensée². Le processus de « mise en représentation »³, qui correspond à la partie manifeste du rêve, récupère de façon créative le patrimoine d'images dont dispose un individu endormi. C'est ce même procédé qui est au fondement de l'acte citationnel, puisque l'artiste citeur puise son inspiration dans le vaste répertoire d'images retenues en mémoire, certaines de l'ordre des arts, qu'il revisite, réemploie, déplace, condense et réactualise à sa manière.

¹ Le terme *shaped canvases* réfère à l'innovation du peintre américain Frank Stella qui a créé des toiles au châssis découpé selon des formes variables tout à fait complémentaire de la composition interne. Pour en savoir plus, consulter l'*Encyclopédie de l'art*, Paris, Garzanti, 1991, p. 958.

² Sigmund Freud, « Les éléments et les sources du rêve », *La science des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 125-143.

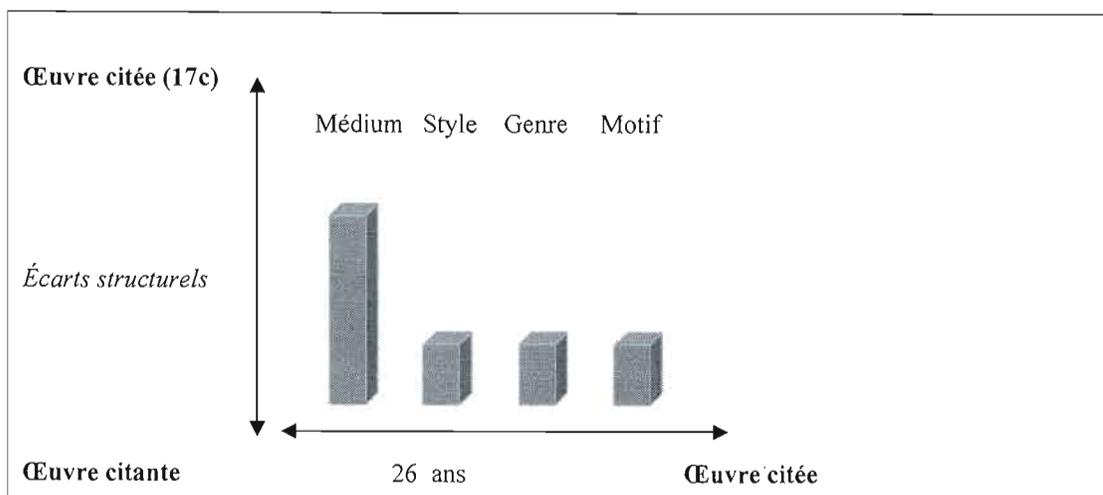
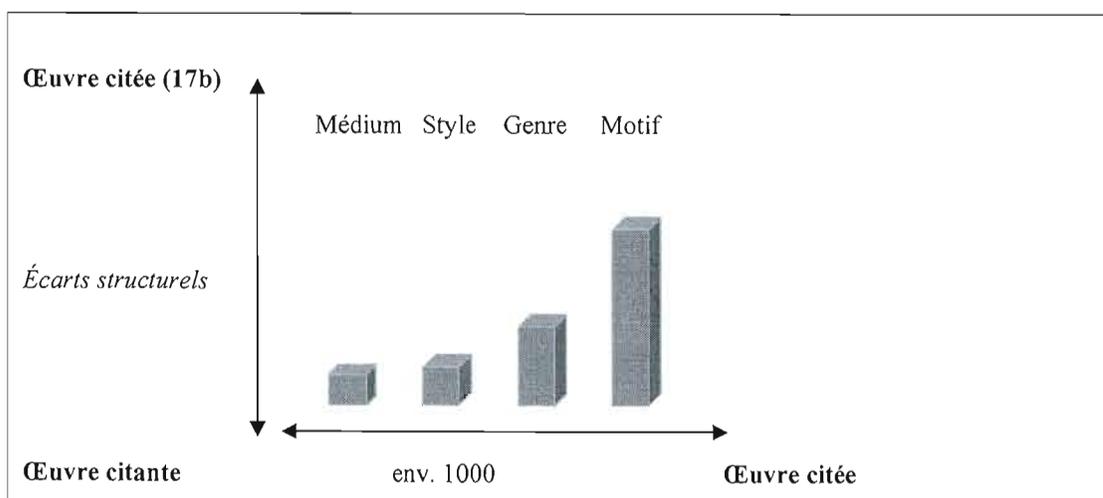
³ *Ibid.*

Le rêve, lieu de poésie et de liberté, procède également à des jonctions inédites d'éléments disparates et les fond dans un tout cohérent, « jeu » auquel s'est adonné Audley en déplaçant et annexant une œuvre du peintre cubiste à une pièce de mobilier qu'elle a intitulée *Picasso's Chair*, passant « par-dessus » le titre de Picasso et incorporant la notion de rêve-citation à son propre travail, dans la forme et dans le contenu. De plus, étant donné qu'au début des années trente, Picasso avait réalisé plusieurs représentations de personnages féminins endormis⁴, Audley condense tout un pan de la création de l'artiste explicitement cité dans le titre.

⁴ Hans L. C. Jaffe, *Pablo Picasso*, New York, Doubleday & Compagny Inc., 1986, p. 126.

5.3.2. Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe de Richard Milette

<p>17a - Richard Milette <i>Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe</i> 1988 Faïence et plâtre 41,5 X 42,5 X 40 cm</p>	<p>17b - Anonyme <i>Œdipe et le Sphinx</i> 380-360 av. J.-C. Hydrie à figures rouges Terracota, H. 22,8 cm Freud Museum, Londres</p>	<p>17c- Andy Warhol <i>Gold Marilyn Monroe</i> 1962 Sérigraphie 211,4 X 144,7 cm MOMA, New York</p>
--	--	---



1. **Sur l'axe de la mobilité horizontale** : environ un millier d'années séparent le vase de l'artiste québécois Richard Millette de l'hydrie antique et un peu plus de vingt cinq ans séparent son hydrie modernisée de la sérigraphie de l'artiste américain Andy Warhol.

2. **Sur l'axe de la mobilité verticale** :

Plan de l'expression :

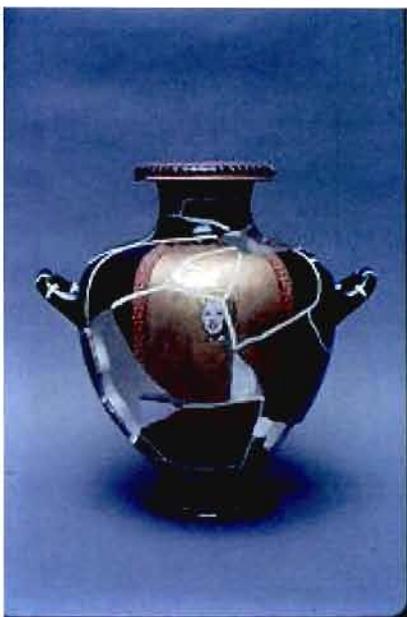
a) *Médium* : équivalence de deux poterie; écart entre une poterie et une sérigraphie; différence entre une texture craquelée et des textures lisses.

b) *Style* : facture soignée et resserrée dans tous les cas; parenté formelle avec l'hydrie antique; concordance avec le style figuratif du motif Pop.

Plan du contenu :

c) *Genre* : représentation de motifs humains dans les trois cas.

d) *Motifs* : reprise exacte de la forme de l'hydrie; reprise complète du motif sérigraphié.



17a
Richard Milette
*Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn
Monroe*
1988
Faïence
41,5 X 42,5 X 40 cm



Fig. 17b
Anonyme
Œdipe et le Sphinx
période classique, 380-360 av. J.-C.
Hydrie à figure rouges
Terracota, 22,8 cm
Londres, Collection Freud Museum



17c
Andy Warhol
Gold Marilyn Monroe
1962
Sérigraphie,
211,4 x 144,7 cm
MOMA, N.Y.

5.3.2.1 Présentation de l'artiste citateur

Le céramiste québécois Richard Milette est actif sur la scène artistique québécoise, canadienne, mais aussi américaine et anglaise depuis 1984.



Fig.-17a)

Cherchant à affirmer l'autonomie de la céramique, il crée des vases qui reprennent la forme des hydries antiques sur

lesquels il peint des tableaux de l'art officiel, comme en témoigne son œuvre *Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe* (Fig.-17a) qui cite la poterie antique (Fig.-17b) et la sérigraphie *Gold Marilyn Monroe* d'Andy Warhol (Fig.-17c).



Fig.-17b)



Fig.-17c)

5.3.2.2 Plan de l'expression

Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe est une double citation. Premièrement, la configuration du récipient rappelle la forme de l'hydrie⁵ (Fig.-17b), vase antique muni de trois anses servant à recueillir, transporter et verser de l'eau ou du vin. Deuxièmement, le céramiste a reproduit sur la paroi frontale de son hydrie le portrait de Marylin Monroe réalisé par Andy Warhol (Fig.-17c), en rappel des bandes historiées représentant des scènes initiatiques et mythologiques sur les vases antiques, substituant ainsi aux dieux et aux héros grecs⁶ une déesse des temps modernes.

En outre, Milette procède à un triple renversement quant à la *temporalité* des sources citées : premièrement, il réactualise une forme de poterie antique (hydrie); deuxièmement, il vieillit arbitrairement son vase sciemment fissuré et troué; troisièmement, il peint sur la surface de l'hydrie une image issue du Pop Art

⁵ Dyfri William, *Greek Vases*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985, 72 p.

⁶ C'est à partir du VIII^e siècle av. J.-C. que la figure de l'homme apparaît sur les vases grecs. François Lissarrague, *Vases grecs. Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan, 1999, 229 p.

américain qu'il (re)présente et transforme en un motif d'allure ancienne. Ce faisant, il historicise à la fois son œuvre et Marilyn Monroe, suggérant que tous deux proviendraient d'une époque reculée dans l'espace et dans le temps.

Pour simuler la vétusté de son hydrie, Milette la détériore sciemment en la trouant et en la marquant de fausses craquelures qui donnent à voir à la fois la spatialité et la plasticité de l'objet, contrairement aux vases cités où les décors peints avaient plus d'importance que le support utilitaire. Les lézardes et les trous représentés simulent le passage du temps et laissent croire que le vase a été antérieurement cassé et partiellement reconstruit à partir de fragments rassemblés et recollés en référence aux céramiques antiques trouvées lors des fouilles archéologiques et soigneusement reconstituées. Ainsi, l'hydrie de Milette, réalisée en un seul exemplaire, se donne à voir comme un objet unique, précieux et inutilisable, donc détaché de l'univers quotidien auquel appartenait ce type de vases à l'époque gréco-romaine.

Par ailleurs, le titre chiffré *13-3462* réfère implicitement à la démarche de Warhol largement inspirée de la production sérielle en usine et de la consommation de masse, d'où sa prédilection pour la répétition sérigraphique d'images ou d'objets banals du quotidien de la société américaine. Qui plus est, en reproduisant manuellement le motif cité sur la surface de son vase, Milette « manipule » et singularise l'image de Marilyn Monroe que Warhol avait mécaniquement dupliqué sur un canevas à partir de la photographie publicitaire qu'avait précédemment réalisée Gene Kornman pour faire la promotion du dernier film de l'actrice⁷.

⁷ Le film s'intitule *Niagara*. Henry Geldzahler et Robert Rosenblum, *Andy Warhol. Portraits of the Seventies and the Eighties*, Londres, Thames & Hudson, 1993, 168 p.

5.3.2.3 Plan du contenu

L'œuvre de Warhol est un portrait commémoratif réalisé peu après le décès de l'actrice (le 5 août 1962)⁸. Il nimbe son visage d'une très large plage dorée à la manière des icônes, construit une image symbolique et glorieuse de Marilyn, l'immortalise, la consacre, la métamorphose en madone, voire en divinité et en idole. Dans son vase, Milette restaure formellement et symboliquement l'image de la star, dans les faits, « détruite » par la célébrité; il recolle les fragments du motif source, répare l'image de la star et donne ainsi une extension au mythe populaire qui l'entoure.

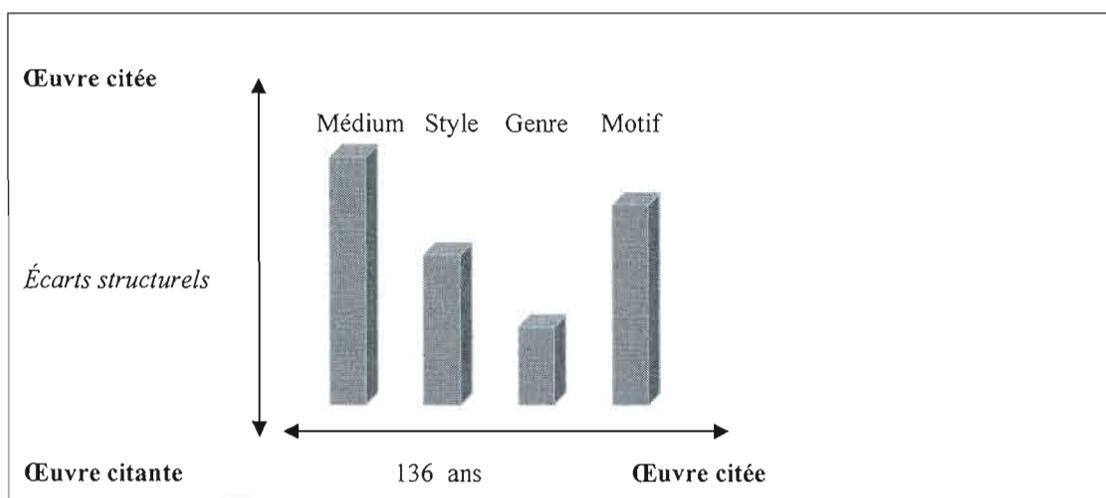
À plusieurs égards, l'œuvre citante est « désynchronique » : premièrement, par la reprise de la forme de l'hydrie antique; deuxièmement, par le jumelage d'un motif issu d'un courant artistique du XX^e siècle à un artefact antique; troisièmement, par la conversion de Marilyn Monroe en une divinité hellénistique. En condensant ainsi plusieurs références temporelles contradictoires, Milette fait de son hydrie un objet trans-temporel. Plus encore, en présentant son vase comme une hydrie rapiécée par morceaux, il s'affilie aux sources de la céramique occidentale esthétisée mais la renouvelle par rabattement sur la contemporanéité du motif cité.

⁸ Henry Geidzahler et Robert Roseblum, *op. cit.*

5.3.3. D'après *La Source de Ingres* de Jean-Charles de Castelbajac

18a - Jean-Charles de Castelbajac
D'après la Source de Ingres
 1992
 Lainage
 Manteau Haute couture

18- J.-A.D. Ingres
La Source
 1856
 Huile sur toile
 164 X 82 cm
 Louvre, Paris



- Sur l'axe de la mobilité horizontale** : cent trente-six ans séparent le vêtement du designer français Jean-Charles de Castelbajac, du tableau à l'huile du peintre français Jean-Auguste-Dominique Ingres.
- Sur l'axe de la mobilité verticale** :
Plan de l'expression :
 - Médium* : écart entre un vêtement et une peinture à l'huile sur toile ; différence entre une texture textile et une texture lisse.
 - Style* : facture en modelé sinueux et représentation néoclassique dans les deux cas.Plan du contenu :
 - Genre* : représentation d'un nu féminin dans les deux cas.
 - Motif* : reprise complète mais retouchée du motif cité.



18a

Jean-Charles de Castelbajac

D'après La Source d'Ingres

Manteau

Lainage

Collection Haute couture *Hommage à la*
beauté féminine

Automne-Hiver 1992



18b

J.-A.-D Ingres

La Source

1856

Huile sur toile

164 X 82 cm

Louvre, Paris

5.3.3.1 Présentation de l'artiste citateur



Fig.-18a)

Le designer de mode Jean-Charles de Castelbajac fait ses études à l'École des Beaux-arts et à l'École supérieure des industries du vêtement. À 21 ans, il réalise sa première collection pour la compagnie KO & CO. En 1970, il ouvre sa première boutique et, huit ans plus tard, il crée sa propre maison de couture. Il s'inspire de plusieurs sources en arts visuels, tel qu'en témoigne sa collection Haute couture automne-hiver 1992 intitulée *Hommage à la beauté féminine* constituée de vêtements sur lesquels sont reproduites des toiles de différents maîtres de l'histoire de l'art, dont un manteau (Fig.-18a) citant l'œuvre *La Source* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (Fig.-18b).



Fig.-18b)

5.3.3.2 Plan de l'expression

Le manteau de Jean-Charles de Castelbajac est à la fois un survêtement protégeant le corps des intempéries, un accessoire haut-de-gamme et un « canevas » sur lequel a été reproduit un fragment du tableau cité. En tant que vêtement Haute couture⁹, il est aussi un « objet-art »¹⁰, soit une tenue vestimentaire unique témoignant de l'inventivité et du talent créateur du couturier¹¹, et dont l'apparence prime sur sa fonction utilitaire. Habit ostentatoire, le manteau a une valeur

⁹ Depuis Charles-Frederic Worth, père de la haute couture, le designer s'est imposé comme créateur de prototypes originaux. Madeleine Delpierre, *Le costume. La haute couture de 1940 à nos jours*, Paris, Flammarion, 1991, 63 p.

¹⁰ C'est la position défendue par Maryla Sobek, *Analyse comparative de la structure et de la symbolique du design de mode et de l'architecture dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Thèse de doctorat en histoire de l'art, 2006, p. 2.

¹¹ Dans le domaine de la mode, c'est ce qu'on appelle le « fait de style ». Madeleine Delpierre, *op. cit.*

ornementale et une fonction symbolique, en ce qu'il reconduit des concepts de parure, de prestige, mais aussi de distinction sociale¹².

Contrairement au tableau de Ingres exposé en permanence au musée du Louvre, le vêtement Haute couture a été présenté sur un mannequin se déplaçant sur une plate-forme pour quelques minutes seulement. Dans une certaine mesure, la passerelle, qui renvoie métaphoriquement au socle d'une sculpture, surélève physiquement, mais aussi symboliquement le manteau présenté à distance, comme quelque chose à contempler. Par ailleurs, l'instabilité du vêtement générée par la déambulation du mannequin, tout autant que par la flexibilité et la souplesse du tissu, rompt avec la stabilité du tableau cité et de l'image qu'il représente. En vertu de sa mobilité, le manteau se donne à voir comme un « tableau vivant », voire une « sculpture animée », compte tenu de la blancheur immaculée et de la posture statufiée du motif cité qui renvoient à la statuaire antique.

Alors que dans le tableau cité le personnage féminin est figuré au centre de l'œuvre et occupe la majeure partie de l'espace de la représentation, sur le manteau, la figure représentée est décentralisée, n'occupant que la portion droite du vêtement, position qui rompt avec les règles traditionnelles de composition. De surcroît, le motif cité fait office d'ornement servant à décorer la tenue vestimentaire ainsi « habitée » par le corps nu représenté. Par contre, le corps physique du mannequin « habite » également le manteau, en ce qu'il est logé en-dessous du survêtement, donc entièrement camouflé par les pans de tissu et sert de présentoir à la création vestimentaire qu'il met en scène et en valeur. Or, dans un cas comme dans l'autre, les deux « corps », celui figuré et celui réel, sont accessoirisés. Mais pour autant que le manteau fait office de toile de fond au nu cité, c'est davantage « l'image » du corps

¹² À ce sujet, lire John Carl Flügel, *Le rêveur nu de la parure vestimentaire*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, 242 p.

féminin qui est ici mise à l'avant-plan au lieu du corps réel de la femme relégué au rang de support.

5.3.3.3 Plan du contenu

Malgré la reprise du personnage féminin incarnant la *Source*¹³ dans la création du couturier, tous les attributs iconographiques reliés à la figure mythologique du tableau de Ingres (grotte, eau, roches et feuillage) ont été modifiés. Alors que la nymphe dans le tableau tient une jarre, dans l'œuvre de De Castelbajac, elle est remplacée par une longue chevelure bouclée. En vertu de ces modifications, le principal sujet du vêtement n'est pas tant la figure mythologique comme telle, mais comme le stipule le titre de la collection, un *Hommage à la beauté féminine*.

Dans l'œuvre citante, le nombril et les mamelons du motif cité ont été soustraits en rappel de la sculpture antique sur laquelle ont été fondés les canons de la beauté occidentale. En intégrant ce modèle ancien sur son vêtement qui (sup)porte et « transporte » dans le domaine de la mode le schème de beauté classique re-mis au goût du jour, le couturier réactualise et perpétue les préceptes de la statuaire classique qu'il re-localise dans l'univers de la mode, signalant par le fait même son affiliation à la longue tradition artistique, dont il se fait l'héritier *et* le successeur. Par la référence à ce modèle historique, le couturier court-circuite le motif cité, historicise autrement sa création posée comme parangon de la « tendance » postmoderne dans le domaine du design de mode.

¹³ Dans la mythologie, *La Source*, nymphe, fille de Zeus, symbolise la nature. Elle appartient à la « famille » des Pégées qui habitaient les sources. www.larousse.fr, consulté au printemps 2008.

5.3.4 Stratégies et principaux concepts citationnels reliés au changement de médium

Dans les œuvres citantes *Picasso's Chair* de Ramona Audley (Fig.-16a), *Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe* de Richard Milette (Fig.-17a) et le manteau de Jean-Charles de Castlebajac (Fig.-18a), les artistes citateurs inversent la hiérarchie du majeur et du mineur en transformant les « œuvres » citées en motifs décoratifs dans un contexte cependant ouvert à l'hybridité et auquel ils contribuent en « artialisant » les médiums d'accueil, dont une chaise, un vase et un manteau.

Pour *Picasso's Chair*, Audley permute une chaise recyclée en un support de création, déplace la pièce de mobilier de son contexte original, convertit le motif cité en un ornement et transforme la chaise en une œuvre d'art unique. Par ailleurs, en étalant le motif cité sur la surface du meuble, elle subroge la structure de la chaise en un corps de femme, métamorphosant ainsi la représentation de la figure féminine endormie de l'œuvre citée en une présentation d'une femme étendue sur un siège.

Dans *Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe*, Milette reproduit la forme des hydries antiques qu'il réactualise et utilise comme support à la représentation picturale de la sérigraphie contemporaine de l'artiste du Pop art Andy Warhol, condensant de la sorte plusieurs références temporelles contradictoires. Ce faisant, il temporalise une forme de poterie antique, historicise son vase volontairement vieilli, mais aussi l'image de la star déplacée à l'époque gréco-romaine, rénovant du même coup à la fois la céramique comme mode d'expression et l'image de la célébrité populaire.

Dans son manteau Haute couture, le designer de mode Jean-Charles de Castelbajac reproduit un fragment du tableau cité sur son manteau utilisé comme support à la citation, transforme le motif emprunté en un ornement. En dépouillant la

figure mythologique de ses attributs historiques et de certains éléments corporels et en exagérant la blancheur de sa carnation en rappel de la sculpture antique à l'origine des schèmes de beauté classique, le couturier re-localise et temporalise le modèle des canons de beauté ici ré-actualisé dans l'univers de la mode contemporaine.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, bien qu'il ne soit pas question de résumer la thèse, il est pertinent de faire le point en revenant sur les objectifs de départ, de relever les idées phares qui sont ressorties des analyses et de réfléchir sur la pertinence de la méthode, plus spécifiquement sur le schéma de la mobilité citationnelle. Afin d'ouvrir la réflexion à d'autres possibilités de transfert de médiums, deux cas récents seront appelés à témoins : une affiche urbaine citant l'illustration de Norman Rockwell vue en thèse, une œuvre pluridisciplinaire réalisée par Adad Hannah et présentée à la galerie montréalaise d'art contemporain Pierre-François Ouellette en novembre 2009. L'ajout de ces deux cas au corpus devrait faire la preuve que le schéma de la mobilité citationnelle est apte à être rendu opératoire sur différents types d'expression, aussi variés soient ils. Ainsi, sa pertinence tient toute entière dans son adaptabilité à différents médiums d'accueil en mutation dans un contexte qui favorise les mélanges de tous ordres.

De prime abord, il est utile de rappeler que l'objectif de l'étude était de traiter la citation visuelle dans ses pratiques contemporaines, plus spécifiquement sur le transfert complet ou partiel d'images dans un lieu d'accueil de médium différent. L'objectif était de démontrer comment, en choisissant un mode d'expression autre que celui de l'image citée, le citeur se présente et se représente comme un « relanceur » des arts. Mon but n'était pas de faire une histoire de la citation, mais de l'étudier du point de vue sémiotique pragmatique.

Les pratiques contemporaines, quel que soit le véhicule d'expression, nous positionnent face à une pluralité et une diversité d'images, multiplicité que j'ai cherché à démontrer en puisant des exemples de créations citationnelles qui me semblaient percutants en regard de leur appartenance au « domaine des arts » ou aux arts dits « populaires » : *La citation dans l'imagerie contemporaine. Le cas du*

transfert de médium. Le but était de démontrer qu'en choisissant des modes d'expression inédits par rapport aux médiums traditionnels comme supports à la citation de motifs empruntés à l'art du passé, les citateurs transforment structurellement les motifs cités, les réactualisent et les jumellent à des attitudes actuelles ouvertes à l'hybridité des formes et des contenus. Et c'est là que réside la portée critique du changement de médium, puisque chaque mode d'expression devient un tremplin permettant la réinterprétation et la rénovation de motifs anciens transplantés. En ce sens, le médium d'accueil est non seulement un lieu de médiation, il est également un lieu de méditation sur l'histoire de l'art.

En ayant recours à différentes formes d'expression propres à leur époque, les citateurs contemporains interrogent le caractère normatif et réducteur des paramètres traditionnels, axiomes qu'ils bousculent pour mieux en explorer les marges et en démontrer le possible renouvellement. Les images citantes décroissent les cadres de référence habituels, vont au-delà du système des beaux-arts et des doxas ayant prévalu à l'époque des œuvres sources. Cependant, bien que les citateurs prennent le contre-pied des schèmes artistiques conventionnels pour dénoncer, désapprouver, parodier ou ironiser certains préceptes de l'histoire de l'art, ils ne rejettent pas totalement les règles artistiques traditionnelles, ils les revisitent et les renouvellent pour *s'en jouer*, assurant du même coup leur pérennité.

Néanmoins l'hétérogénéité des modes d'expression des œuvres citantes du corpus, leur liaison interne repose sur leur référence à l'histoire de l'art. Ainsi, les citateurs revendiquent leur attachement à une certaine tradition et ce, nonobstant leur domaine de création, tels que le caricaturiste, le dessinateur humoristique, l'illustrateur, le bédéiste, etc. C'est d'ailleurs en ce sens que le créateur s'affilie avec ses prédécesseurs, s'enchâsse dans l'histoire de l'art et évalue la place qu'il occupe dans une communauté. D'où l'hypothèse stipulant que pour le créateur, l'acte citationnel repose sur deux objectifs qui se confrontent : premièrement, celui de

s'identifier à l'autre cité et de reconnaître la valeur exemplaire du modèle, comblant de la sorte son double désir d'appartenance à l'histoire de l'art (par la reprise) et d'appropriation (par le remaniement du motif cité); deuxièmement, celui de s'approprier l'image source et de la *recomposer* par le biais d'une pratique personnelle dans un contexte qui favorise les mélanges et les déplacements de tous ordres et à distance des hiérarchies conventionnelles. En ce sens, l'activité citationnelle implique l'altérité, car elle est un moyen pour le créateur de se comprendre lui-même par le détour de la compréhension de l'autre cité. Par contre, l'image citante présume néanmoins une distanciation de la part du citateur face à la source citée, puisque chacun des créateurs possède son propre style.

Le critère du changement de médium m'a permis de faire des sélections à travers le vaste échantillonnage d'images citantes que j'avais recensées déjà depuis quelques années pour constituer le corpus de la thèse. Mais qui m'intéressaient en primeur ce sont précisément les *conséquences* du passage d'un médium à un autre, puisqu'elles sont l'épicentre d'une série d'interrogations, de remises en cause, mais aussi à l'origine d'une certaine forme de reviviscence des schèmes traditionnels de l'histoire de l'art.

De ce point de vue, l'émergence du sens advient à travers le déplacement et la transformation du motif cité qui est d'autant plus marginal quand il s'agit du transfert de médium. C'est à partir de ces considérations que fut établi le schéma de la mobilité citationnelle qui, peut être considéré comme étant l'apport novateur de la thèse. Dans les schémas, l'indication de l'écart spatiotemporel entre l'image citante et l'image citée cherchait justement à mettre en évidence le fait que malgré leur distance, variable selon les cas du corpus, il ne s'agit pas de coupure entre l'image actuelle et celle du passé, mais d'*association historique critique* de la part du citateur.

Par ailleurs, l'étude par combinaison binaire a permis de mieux faire ressortir les écarts structurels et thématiques entre l'image citante et l'image source en tenant compte de leurs variations - fortes ou faibles - formelles et/ou iconiques, distanciations qui sont le véritable lieu où réside le pouvoir du citateur qui s'impose ainsi comme créateur par la façon dont il transforme et agence ce dont il s'est inspiré. La visée des analyses des œuvres était précisément de mettre en évidence la variété des opérations citationnelles et d'insister sur les actes et les stratégies transformationnels, qu'il s'agisse de basculement, condensation, déplacement, détournement, permutation, rabattement, renversement, substitution, subrogation, superposition, temporalisation, etc. Nonobstant la diversité des actes citationnels à travers le corpus étudié, certaines occurrences reviennent de manière récurrente et peuvent être regroupées sous trois grands types de citation sur lesquels je voudrais maintenant insister, soit l'hommage, la parodie et l'ironie.

Les analyses ont démontré que pour certains créateurs, le recours à la citation a pour but de faire l'apologie du travail d'un artiste, d'une production ou d'un schème artistique, hommage qui se manifeste généralement par le pastiche, c'est-à-dire le mimétisme d'expression qui témoigne d'une fascination, d'une sorte de révérence vis-à-vis le modèle cité. Il s'agit donc d'une référence à une source antérieure que le citateur cherche à reproduire pour se rapprocher d'une « manière » qu'il admire et reconduit. C'est le cas notamment du cinéaste Peter Webber qui réitère en images filmiques le style de Vermeer, tout autant que son savoir-faire et son lieu de création qu'il réactualise dans un univers spatiotemporel actuel et inédit. Il en est de même pour l'illustrateur Norman Rockwell qui imite la facture propre à chacun des grands maîtres européens cités auxquels il s'affilie, autoportraits qu'il déplace, réactualise, popularise, voire « américanise » dans son image. D'une toute autre manière, Ramona Audley s'approprie le style de Picasso en peignant sur la surface d'une chaise des motifs « à la manière » de l'artiste cubiste. Pour sa part, Jean-Charles de Castelbajac n'imite pas tant le motif cité emprunté à Ingres, mais réfère plutôt au canon artistique

de beauté féminine, précepte qu'il transfère sur un manteau et déplace dans l'univers du design de mode et historicise comme parangon « actuel » de la Haute couture.

Par ailleurs, le bédéiste Morris reproduit fidèlement le tableau de Frederic Remington à qui il rend hommage, mais à la différence des cas précédents, son image possède une dimension plus parodique en raison du renversement hiérarchique dont elle témoigne, étant donné que c'est ici la peinture d'« histoire » qui est intégrée dans l'univers de la bande dessinée. Dans le même ordre d'idées, le vase de Richard Mille, bien qu'il soit un hommage à l'œuvre d'Andy Warhol reprise fidèlement sur la paroi frontale du récipient, la citation s'avère néanmoins parodique par sa facticité, ainsi que par le « détournement temporel » dont il fait part par la forme du vase qui, imite celle de l'hydrie faussement craquelé et troué en signe de simulation de sa vétusté.

À l'opposé du pastiche où le citeur adhère à son modèle et fait état d'une certaine admiration pour ce qui est cité et son auteur initial, la parodie est une imitation burlesque et une contrefaçon ridicule d'une œuvre. Sans être une dévalorisation de la source citée, elle opère sur le régime du ludique. Elle est une réécriture déformante et moqueuse, une imitation plaisamment critique, tel qu'on peut le constater dans le dessin de David Levine qui gonfle les traits de Rembrandt. Elle peut également prendre la forme d'un travestissement, comme c'est le cas de la gouache de Louise Stanley où les membres de la cour de Philippe IV d'Espagne sont convertis en personnages « ordinaires » vaquant à des activités banales et journalières propres à l'époque actuelle, mais néanmoins costumés comme à l'époque de Vélasquez, ce qui leur impartit une attitude artificiellement royale. L'effet parodique peut aussi résulter d'une métamorphose. C'est le cas du photogramme de Matt Groening qui, dans un style typiquement cartoonnesque, remodèle complètement les motifs empruntés à deux œuvres de Dali.

Or, la parodie se manifeste également à travers une transformation parfois plus satirique qui se rapproche de l'ironie grinçante. Par exemple, dans sa lithographie, Paul Wunderlich dépouille de leurs attributs respectifs les deux personnages tirés du tableau de l'École de Fontainebleau et les transforme en pantins ludiques. Dans le même esprit, Yinka Shonibare étête les personnages tridimensionnel empruntés à la scène picturale de Gainsborough, leur extirpe leur identité de propriétaires terriens anglais et les convertit en « mannequins » portant des vêtements emblématiques d'une identité africaine.

Différemment, la parodie s'adresse parfois au style de l'artiste cité ou au genre initialement représenté. C'est le cas de l'œuvre d'Anne Thibault où l'artiste hachure et brouille le style « naturaliste » du motif cité, se distanciant ainsi de toute une tradition liée au mimétisme d'expression, mais aussi du genre du portrait comme représentation identique du modèle. Il en est de même pour Sylvie Fraser qui, en favorisant une technique de culture hydroponique, laisse advenir pour un temps seulement la scène de Millet, et se moque du précepte artistique conventionnel selon lequel l'art devrait être une imitation de la nature.

Tout comme la parodie, l'ironie est une moquerie, mais elle est davantage subversive, péjorative, ouvertement agressive, bien que parfois comique. Par comparaison à la parodie plus subtile, l'ironie dévalorise et quelque fois dénigre sa référence. Ainsi, la citation ironique en arts visuels est invective et instaure une distance « désamorçante » vis-à-vis les règles et les canons traditionnels dont elle dénonce les certitudes. Or, sous diverses formes et à travers des stratégies de divers ordres, elle peut être plus autocritique que la parodie, en ce qu'elle met à nu ses propres artifices et détournements. Par exemple, suite à une série de palimpsestes, Nomi Kaplan « artialise » explicitement les graffiti et les tags urbains des quartiers défavorisés auxquels elle adjoint des motifs empruntés à la « grande » peinture de Bruegel qui s'en trouve désinstitutionnalisé et urbanisé. Cindy Sherman, quant à elle,

s'en prend de plein front aux canons de beauté traditionnels en se déguisant et en se photographiant comme le double grotesque de la Fornarina peinte par Raphaël qui, elle, « incarne » les parangons de beauté classique. Vik Muniz dénaturalise ouvertement la peinture romantique, grandiose, sublime de Friedrich en utilisant toutes sortes de matières résiduelles (cendre, mégots, allumettes).

Et c'est bien d'ironie manifeste dont il s'agit dans la caricature de Chapleau, car hormis l'exagération des traits physiques de Jacques Parizeau, l'amalgame de la tête du politicien québécois au corps « royal » tronqué de Louis XIV peint par Rigault renverse l'idée du pouvoir absolu pour faire ressortir l'arrogance du portraituré. Autre cas de basculement, mais cette fois irrévérencieux à l'égard de la tradition chrétienne, et par conséquent choquant aux yeux du public et de la critique, l'affiche publicitaire des designers de mode Marithé Bachelier et François Girbaud substitue des femmes aux personnages masculins représentés dans la fresque de Leonardo, à l'exception d'un homme mis à la place du bien aimé Jean et en fait un « objet » érotique. Par le biais de subterfuges distincts, les trois principaux types de citation, l'hommage, la parodie et l'ironie, sous-tendent donc dans leur ensemble une variabilité de proximité et de distanciation aux modèles cités.

Si la citation en imagerie visuelle prolifère depuis les dernières décennies, le foisonnement repose principalement sur la culture actuelle que l'on qualifie d'ailleurs de « culture de l'image » en raison de la multiplicité et de l'accessibilité des médias, ainsi que des lieux autres que les musées et les galeries antérieurement réservés aux « arts ». Ces institutions se sont d'ailleurs ouvertes à tous types de créations, incluant la publicité, la caricature et le design de mode, alors que différents sites et supports accueillent des interventions produites dans une visée artistique avouée. On l'a vu à propos de la projection de Kaplan et de l'affiche publicitaire de Marithé Bachelier et François Girbaud, les milieux urbains désaffectés ou citadins servent de matrices à toutes sortes d'images présentées sur des supports variant du mur au panneau

réclame. C'est d'ailleurs en plein cœur du Times Square à l'été 2007, sous l'égide



Fig.-19a)

d'une association à but non lucratif, la *Foundation for a Better Life*¹ vouée à la promotion de valeurs civiques

(honnêteté, support, optimisme, travail, aide à autrui), qu'a été

présenté l'autoportrait démultiplié de Norman Rockwell (Fig. 19b) dont il sera maintenant question, lequel a été déplacé de son lieu de présentation initial et recyclé à d'autres fins. L'intérêt de la reprise réside dans le fait que l'image est présentée à l'extérieur dans un lieu urbain, sur un support réservé à toutes sortes d'affichage à vocation publique.



Fig.-19b)

En tant que support public, l'affiche de propagande idéologique est destinée à la communication de masse et son message vise à faire adhérer les passants aux idées véhiculées par la fondation. Par extension, étant donné le site d'exposition abondamment fréquenté par les touristes, l'affiche est aussi un moyen indirect de faire la promotion du peuple américain en présentant aux yeux du « monde » les valeurs qu'il incarne. Bien que noyée dans un espace « kaléidoscopique » saturé par une masse de messages publicitaires et de pancartes lumineuses de toutes sortes, l'affiche se démarque néanmoins par son emplacement, sur le trottoir. La stratégie de présentation est donc essentiellement fondée sur une relation de contiguïté physique, voire même de « corps à corps » entre le destinataire et l'affiche. En cela, le lieu de présentation reconduit les idées relatives à « l'être-ensemble » des citoyens et au respect d'autrui.

¹ *The Foundation for a Better Life* a été fondée en 2000 par le milliardaire Philip Anschutz.

Le fait qu'une image conçue par Rockwell ait été ainsi récupérée a des répercussions idéologiques multiples. L'illustrateur est lui-même une icône de la typicalité américaine. Ses œuvres abondamment reproduites font partie du folklore national en raison des thèmes quotidiens qui y sont généralement figurés. Si la composition même de l'affiche transporte des valeurs locales (américaines) bien implantées, elle les réarticule de sorte à les imbriquer au contexte actuel. Par exemple, dans la partie supérieure apparaît une reproduction photographique partielle d'un plan rapproché de l'illustration de Rockwell, tandis que dans la portion inférieure sont inscrits les slogans de la fondation : « Voir le meilleur en nous² », « Inspiration » et « Passez au suivant³ »; le nom de l'organisme étant écrit complètement au bas de l'affiche, alors que celui des publicitaires apparaît en petits caractères dans le coin supérieur gauche de l'image.

La tactique promotionnelle de l'organisme consiste à généralement utiliser l'image (dans tous les sens du terme) d'une personnalité populaire (par exemple, Michel J. Fox, Jane Goodall, Jackie Robinson, Andre Agassi, etc.), dont le parcours personnel véhicule des valeurs éthiques (de courage, de détermination, d'altruisme, de dévotion, d'excellence, etc.) et sont des exemples à suivre⁴. Dans le cas de l'affiche dont il est ici question, l'autoportrait démultiplié de Rockwell rejoint la notoriété idéalisée de ces individus exemplaires, tout autant qu'elle transporte et transpose les grands modèles de l'histoire de l'art : New York, ville de culture !

² Traduction libre de « *Saw the best in us* ».

³ Traduction libre de « *Pass it On* ».

⁴ www.thebetterlifefoundation.org, consulté à l'automne 2009.

Si l'affiche de la fondation *For a Better Life* s'apparente à un médium



d'accueil vu en thèse, soit l'illustration commerciale, l'œuvre *Le*

Fig.-20a) *Radeau de la Méduse (100 Mile House)* (Fig.-20a)

d'Adad Hannah se démarque des formes d'expression

précédemment analysées par son caractère pluridisciplinaire, oscillant entre le

« tableau vivant », la photographie et la vidéo. Bien que *Le Radeau de la Méduse*⁵ de

Théodore Géricault (Fig.-20b) ait été amplement cité, Hannah choisit

de le revisiter de manière tout à fait inédite en réponse à l'invitation de

la part d'un intervenant communautaire et collectionneur d'art de la

région de 100 Mile House en Colombie-Britannique⁶.



Fig.-20b)

À l'instar de Géricault qui avait fait construire un radeau de grandeur nature comme modèle de son tableau, Hannah a fait reproduire le motif cité à l'échelle en faisant appel à la collaboration de nombreux bénévoles et commerçants de la région qui ont fourni les matériaux (bois, toiles, peinture, etc.) et confectionnés les vêtements. Sa réplique du radeau a été érigée dans un hangar. Sur le mur du fond du bâtiment avaient été suspendues d'immenses toiles représentant un paysage marin, alors que des drapés vert émeraude recouvraient le sol en substitution à l'eau de mer.

C'est à ce même endroit qu'ont eu lieu les premières présentations publiques de l'œuvre, soit les 2 et 3 mai 2009. À ce moment, une vingtaine d'étudiants ont été mis à contribution en tant que figurants. Chacun d'eux devait reprendre une posture similaire à celle des personnages de l'œuvre citée et tenir la pose pour quelques

⁵ En 1816, le gouvernement français expédie une division navale au Sénégal jusqu'alors occupée par l'Angleterre. La frégate *La Méduse*, faisant partie de cette flotte, est entrée en collision avec un banc de sable pour finalement s'échouer. Les embarcations de sauvetage étant insuffisantes, les cent quarante passagers de l'escorte se sont alors fabriqués un radeau de fortune et sont partis à la dérive pendant treize jours, jusqu'à ce que les quinze survivants soient rescapés par l'*Argus*, autre navire de la division. Pour en savoir plus, lire Germain Bazin, *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné. Génie et folie. Le Radeau de la Méduse et les monomanes*, Paris, Wildenstein Institute, Tome IV, 1994, 196 p.

⁶ Documentation fournie par la Galerie Pierre-François Ouellette.

minutes, pendant que l'artiste photographiait et filmait le déroulement de la mise en scène des images. Bien que leurs mouvements fussent figés, les figurants n'étaient pas complètement immobiles (clignements des yeux, faibles vacillements, respiration, etc.) : aspects « vivants » de la scène que relèvent d'ailleurs les vidéos. Ce sont ces documents visuels qui ont été présentés à la galerie montréalaise.

Le Radeau de Hannah n'est toutefois pas un simulacre de l'œuvre citée, en ce qu'il témoigne de distinctions non seulement de forme mais de contenu. Par exemple, le personnage accroupi devant le mat a été ajouté et une fille a été substituée à l'homme étendu sur le dos à l'extrémité arrière gauche du radeau. La localisation et les postures de certains figurants sont également différentes, entre autres, celles de l'adolescente au centre de l'embarcation, qui est placée derrière et non plus à côté du personnage auquel elle s'accroche; le jeune garçon couché sur le ventre et étendu sur les jambes d'un naufragé est surélevé; les personnages ne sont plus nus, mais entièrement ou partiellement vêtus d'habits de couleurs vives (rouge et blanc); les teintes de l'eau sont nettement plus éclatante et artificielles que dans le tableau de Géricault.

En outre, les photographies, de tailles différentes, avec ou sans cadre, présentées de parts et d'autres du couloir de la salle d'exposition (Fig.-20h)



comportent elles aussi des variations non seulement par rapport aux images sources citées, mais aussi entre elles, puisque chaque photo représente, totalement ou en partie, la réplique sous différents points de vue (plans rapprochés ou éloignés) et divers angles de vue (en frontalité ou en plongée).

Par ailleurs, les deux écrans projetant en boucle les vidéos de la mise en scène originalement filmée en plan fixe et rapproché et d'une durée distincte (7min 45s et l'autre 5min 45s), comportent eux aussi des différences à l'égard du tableau source,



mais également par rapport à la mise en scène *et* aux photographies. Par exemple, dans la vidéo (Fig.-20f) montrant à voir la « coque » du radeau, la position de la tête du personnage couché sur le dos et les jambes écartées au bout de l'embarcation suit la verticalité du corps contrairement à la photographie *Radeau de la Méduse (100 Mile House) 4*, où la tête est inversée.



Dans la vidéo de la « proue » (Fig.-20g), les bras de l'adolescent portant un chemisier violet à l'avant de l'embarcation ne sont plus relevés, mais placés de long de son corps, de surcroît, il ne regarde plus vers l'avant mais vers l'arrière du radeau. Qui plus est, le naufragé de race blanche affalé sur les jambes du protagoniste assis au front de l'embarcation est remplacé par un jeune noir, alors que le figurant accroupi ajouté à la mise en scène initiale est debout et habillé.

Considérant toutes les variations de forme et de contenu, les images sont autant de citations à l'œuvre citée, en ce que chacune est une re-prise partielle ou complète du motif source. Mais elles sont aussi, les unes par rapport aux autres suivant l'ordre de leur réalisation, des auto-citations, puisque Hannah modifie, refait, reproduit et se réapproprie sa propre création sous diverses formes et divers médiums. Si tout artiste qui s'adonne à la citation entretient une relation ambivalente avec l'artiste cité dont il rappelle les œuvres à la mémoire mais pour d'autant mieux les faire siennes, dans le cas des multiples manipulations de Hannah, la création globale dans le forme et dans le contenu expose explicitement un éventail de possibilités de transferts et témoigne d'une autoréflexion illimitée et en constant renouvellement.

Pour conclure, l'ajout de ces deux cas au corpus devrait faire la preuve que le schéma de la mobilité citationnelle est apte à être rendu opératoire sur différents types d'expression, aussi variés soient-ils. Ainsi, sa pertinence tient toute entière dans son adaptabilité à différents médiums d'accueil en mutation dans un contexte qui favorise les mélanges de tous ordres.

ANNEXE I
CORPUS ET SYNTHÈSES ANALYTIQUES



1a
Louise Stanley
Functional Family Triptych (Dad's version)
1993
Gouache
104,1 X 68 cm

1b
Diego Velázquez
Les Ménines
1656
Huile sur toile
318 X 276 cm
Prado, Madrid



Le père
16
Diego Velázquez
Portrait of Felipe IV
1618
Huile sur toile
209,5 X 112 cm
National Gallery, Londres

La mère
16
Diego Velázquez
La Reine Marie-Anne d'Autriche
1652
Huile sur toile
211 X 131 cm
Prado, Madrid

La jeune fille
16
Diego Velázquez
Portrait of Infante Maria Teresa
d'âge de 14 ans
1652
Huile sur toile
127 X 98,5 cm
Kunsthistorisches, Vienne

Le fils
16
Diego Velázquez
Le jeune Don Juan
Carlos en costume de chasseur
1635
Huile sur toile
191 X 103 cm
Prado, Madrid

Le grand chandelier
16
Diego Velázquez
La Reine Marie-Anne d'Autriche (détail)

1a) 1b) Plan de l'expression

- Œuvre citante
- Œuvres citées
- Médium : gouache
- Médium : peinture à l'huile
- Statut du médium : art officiel/mineur
- Statut du médium : art officiel/majeur
- Style : dessin factuel, couleurs arbitraires, facture inégale, représentation figurative caricaturale
- Style : dessin et couleurs descriptives, facture lisse, représentation figurative « naturaliste »

1a) 1 b) Plan du contenu

- Œuvre citante
- Œuvres citées
- Genre : scène de genre
- Genre : composite générique (autoportrait, portraits, scène de genre)
- Motifs : Les Ménines, mais aussi les portraits de Philippe IV, de Marie-Anne d'Autriche, de Marie-Thérèse et de Carlos
- Motifs : Les Ménines, mais aussi les portraits de Philippe IV, de Marie-Anne d'Autriche, de Marie-Thérèse et de Carlos et l'autoportrait de Velázquez

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (et du support) citant : passage de la peinture à l'huile traditionnelle (médium majeur) de grand format à la gouache de plus petit format actuellement reconnue comme médium « mineur ».
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions des images source dans l'image citante : intégration totale.
 - Localisation des motifs cités dans l'image citante : a) le tableau *Les Ménines* fait office de « décor » au sein duquel sont reproduits les portraits de Philippe IV (coin inférieur gauche); la reine Marie-Anne d'Autriche (partie centrale du champ de la représentation); les portraits de Marie-Thérèse et de Carlos (portion latérale droite)
 - Style : plutôt différent.
 - Genre : passage d'une représentation d'atelier, de portraits et d'un autoportrait en une scène de genre du quotidien.

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles
Dans *Functional Family Triptych*, Stanley condense plusieurs contenus. L'image se présente sous la forme d'un « bricolage » réunissant les portraits des membres de la famille du roi Philippe IV peints par Velázquez ; chaque modèle se rabattant sur l'un des personnages de l'œuvre citante ou les attitudes et les rôles sont renversés par rapport aux portraits cités, plus exactement convertis en statut et en tâches adaptés à l'époque contemporaine.

Concepts citationnels :

- Condensation
- Rabattement
- Renversement
- Conversion



2a) 2b) Plan de l'expression

<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citante  <ul style="list-style-type: none"> • Médium : acrylique • Statut du médium : art officiel/majeur • Style : dessin factuel, facture spontanée, représentation schématisée 	<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citée  <ul style="list-style-type: none"> • Médium : fresque • Statut du médium : art officiel/majeur • Style : dessin descriptif, facture soignée, représentation figurative
---	---

2 a) 2 b) Plan du contenu

<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citante  <ul style="list-style-type: none"> • Genre : autoportrait en buste • Motif : personnage féminin tenant un crayon et un livre 	<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citée  <ul style="list-style-type: none"> • Genre : portrait en buste • Motif : Sappho (?) (poétesse grecque)
--	--

Relation citationnelle

- Portée critique du médium [et du support] citant : passage d'une technique d'application « lente » des pigments sur un mur fixe et à une technique d'application « rapide » des pigments sur un support déplaçable.
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration complète.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe la totalité de l'espace.
 - Style : très différent.
 - Genre : portrait de femme dans les deux cas

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles:
 Dans l'œuvre *Peinture*, Thibault schématise, déforme et dissout dans la matière le motif cité qu'elle reconstitue de mémoire. La forme ovale et la représentation frontale du personnage féminin créent un effet « miroir », réflexion par laquelle l'artiste citeur se substitue au motif cité, transformant ainsi le portrait cité en un autoportrait.

Concepts citationnels:

- Schématisation	Reconstitution
- Déformation	- Substitution
- Dissolution	- Transformation



3a

Paul Wunderlich
Bosom Friends I
Lithographie
65,5 X 50,5 cm
Galerie Dieter Brunsberg, Hanovre

3b

Émile de Fontenay
Portrait presumed of Gabrielle d'Estrois and of her sister,
the duchesse de Villars
Vers 1594
Huile sur toile
96 X 120 cm
Louvre, Paris

3 a) 3 b) Plan de l'expression

• Œuvre citante



- Médium : lithographie
- Statut du médium : art officiel/mineur

• Style : dessin factuel, couleurs arbitraires, technicité contrôlée, représentation schématisée

• Œuvre citée



- Médium : huile sur toile
- Statut du médium : art officiel/majeur

• Style : dessin et couleurs descriptives, facture picturale maîtrisée, figuration figurative

3 a) 3 b) Plan du contenu

• Œuvre citante



- Genre : double portrait en buste
- Motif : deux femmes

• Œuvre citée



- Genre : double portrait en buste
- Motif : Gabrielle d'Estrois et sa sœur la duchesse de Villars

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (et des dimensions du support) citant : passage de la peinture à l'huile (médium majeur) et du tableau unique de format moyen, à une lithographie, donc un médium de reproduction multiple (médium mineur) de petit format.
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration quasi complète
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe de la totalité de l'espace.
 - Style : extrêmement différent
 - Genre : reprise du genre majeur (double portrait de femmes dans les deux cas).

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles:

Dans *Bosom Friends I*, Wunderlich, inverse la hiérarchie traditionnelle des médiums, en ce qu'il s'agit d'une gravure qui cite une peinture. Il supprime certains détails de l'œuvre citée ici substitués par les empreintes de la matière, de sorte que les personnages féminins sont dissouts dans la substance, donc remodelés, mais reprennent néanmoins leur position par rapport à l'œuvre citée. En cela, l'artiste citeur déjoue les caractéristiques propres au médium de reproduction, sa reproductivité, et pose son œuvre comme « première » représentation

Concepts citationnels:

- Inversion
- Suppression
- Substitution
- Transformation
- Décomposition
- Remodelage



4a
Yinka Shonibare
Mr and Mrs Andrew without their Head
1998
Installation
Costumes sur armature, chien, mannequins, banc, arme
165 X 570 X 254 cm
Galerie nationale du Canada, Ottawa



4b
Thomas Gainsborough
Mr and Mrs Andrew
1748
Huile sur toile
69,8 X 119,4 cm
National Gallery, Londres

4 a) 4 b) Plan de l'expression

• Œuvre citante



- **Médium** : Sculpture-installation
- **Statut du médium** : art officiel/majeur
- **Style** : facture sculpturale contrôlée, représentation figurative tronquée

• Œuvre citée



- **Médium** : huile sur toile
- **Statut du médium** : art officiel/majeur
- **Style** : facture picturale soignée, représentation figurative réaliste

4 a) 4 b) Plan du contenu

• Œuvre citante



- **Genre** : « portrait » de couple

- **Motif** : « homme et femme » décapités »

• Œuvre citée



- **Genre** : portrait de couple

- **Motif** : Mr et Mrs Andrew

Relation citationnelle

- **Portée critique du médium [et du support] citant** : passage de la peinture à l'huile (médium majeur) de grand format à une installation (médium majeur) constituée d'objets réels installés sur une plate-forme
- **Type de citation** :
 - **Motif** :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration partielle
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe la totalité de l'espace.
 - **Style** : semblable (malgré la différence de médium).
 - **Genre** : reprise du genre du portrait.

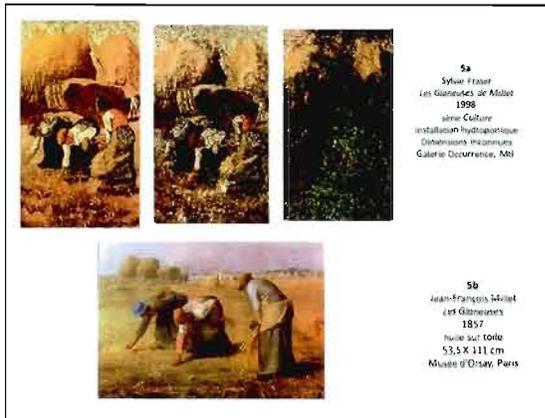
Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :

Dans *Mr et Mrs Andrews without their Heads*, Shonibare transforme la représentation de l'œuvre citée en une présentation d'objets réels substitués aux motifs principaux du tableau source, dont deux mannequins étêtés qu'il habille, se détournant et renversant ainsi les règles des proportions de la sculpture traditionnelle. En revêtant les armatures de costumes de style victorien connotant la culture coloniale anglaise et confectionnés dans un tissu symbole d'Africanité, Shonibare combine deux sociétés et nationalités opposées et, ainsi, opère un déplacement sémantique, en ce que l'installation porte essentiellement sur l'appartenance ethnique et identitaire.

Concepts citationnels :

- Transformation
- Substitution
- Renversement
- Combinaison
- Déplacement



5 a) 5 b) Plan de l'expression

- Œuvre citante
 - Médium : installation (semences et structure pour la culture hydroponique)
 - Statut du médium : art non officiel
 - Style : facture pressentie mais soumise à la nature, représentation figurative variable dans le temps
- Œuvre citée
 - Médium : huile sur toile
 - Statut du médium : un officiel/majeur
 - Style : facture picturale léchée, représentation figurative arrêtée

5 a) 5 b) Plan du contenu

- Œuvre citante
 - Genre : scène de genre qui, suivant la germination des semences, se transforme en un paysage
 - Motif : les Glaneuses
- Œuvre citée
 - Genre : scène de genre dans un paysage
 - Motif : les Glaneuses

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (et des matières) citant : passage de la peinture à l'huile (médium majeur) fixe et de format moyen à l'installation topiaire de grand format se métamorphosant dans le temps.
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration quasi-complète.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe la totalité de l'espace
 - Style : plutôt différent
 - Genre : reprise du genre mineur (scène de genre), mais qui devient un paysage.

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :
Dans son installation hydroponique, Frasier substitue les pigments par des semences, dont la germination occasionne une transmutation interne de l'image citante de laquelle s'ensuit une métamorphose progressive de l'image citée, laquelle, finalement, s'efface puisqu'elle est engloutie sous la végétation. Suivant la transformation intrinsèque de l'installation s'opère un changement de genre par rapport au tableau cité, passant d'une scène de genre organisée à une nature (paysage) désorganisée.

Concepts citationnels :

- Substitution
- Transmutation
- Transformation
- Transformation
- Métamorphose
- Changement



6a
Nomi Kaplan
Wedding Feast
1987
Projection photographique in situ d'un jour
d'un photomontage réalisé sur une matrice
couverte
61 X 64 cm
Brooklyn, New York



6b
Bruegel l'Ancien
Le repas de nocés
1568
Huile sur toile
114 X 163 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne

6 a) 6 b) Plan formel

<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citante 	<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citée
	
<ul style="list-style-type: none"> • Médium : Projection photographique in situ d'un jour d'un photo-collage • Statut du médium : art « non officiel » • Style : facture à multiples interventions, représentation figurative réaliste 	<ul style="list-style-type: none"> • Médium : peinture à l'huile • Statut du médium : art officiel/majeur • Style : facture picturale contrôlée, représentation figurative réaliste

6 a) 6 b) Plan du contenu

<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citante 	<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citée
	
<ul style="list-style-type: none"> • Genre : scène de genre • Motif : fragments de graffitis et de tags, personnages servant un repas et un homme jouant de la cornemuse 	<ul style="list-style-type: none"> • Genre : scène de genre • Motif : scène de repas de nocés

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (et du lieu) citant : passage du médium fixe (peinture de chevalet) à la projection momentanée (un jour) d'un photomontage projeté sur un mur urbain désaffecté
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration de fragments.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupation partielle de l'espace
 - Style : partiellement différent.
 - Genre : reprise du genre mineur (scène de genre)

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :
 Dans *Wedding Feast*, Nomi Kaplan multiplie les palimpsestes, assemblant et superposant à sa photographie des graffitis et des tags des fragments de l'œuvre citée qu'elle décompose et recompose en une nouvelle image, laquelle elle joint à un assemblage de graphies bombées ainsi déplacées et insérées dans le champ des arts visuels. En raison de son caractère provisoire, l'œuvre de Kaplan se rapproche paradoxalement du graffiti et du tag, d'autant qu'elle est projetée dans un environnement urbain, délocalisant de la sorte les motifs cités

Concepts citationnels :

- Palimpsestes	- Décomposition
- Assemblage	- Recomposition
- Superposition	- Délocalisation



7 a) 7 b) Plan de l'expression

- | | | | |
|--|---|--|---|
| • Œuvre citante |  | • Œuvre citée |  |
| • Médium : photographie couleur | | • Médium : huile sur toile | |
| • Statut du médium : art officiel/majeur | | • Statut du médium : art officiel/majeur | |
| • Style : facture soignée et précise, représentation éminemment figurative | | • Style : facture soignée et précise, représentation éminemment figurative | |

7 a) 7 b) Plan du contenu

- | | | | |
|--|--|---|--|
| • Œuvre citante |  | • Œuvre citée |  |
| • Genre : autoportrait | | • Genre : portrait de femme | |
| • Motif : femme assise de trois quarts | | • Motif : jeune femme (La Fornarina) assise de trois quarts | |

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (des dimensions et du support) citant : passage d'une peinture à l'huile (médium majeur) de format moyen (de chevalet) à la photographie de grand format.
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration presque complète.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe de la totalité de l'espace de la représentation.
 - Style : répétition ironique de la figuration naturaliste.
 - Genre : passage d'un portrait à un autoportrait

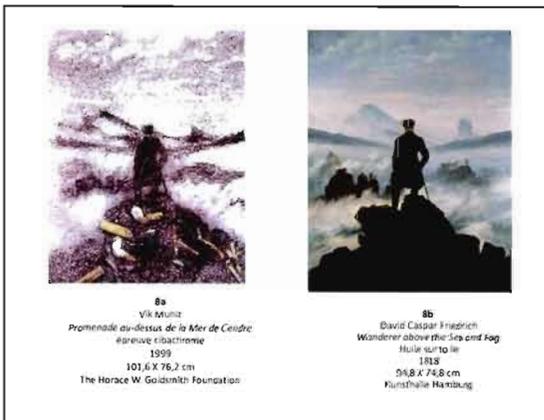
Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles:

Dans *Untitled # 205*, Sherman supprime la manière picturale du tableau cité par l'utilisation du médium photographique dont elle se sert pour reconstruire la toile de Raphaël de manière parodique, subrogeant le motif cité par une image d'elle-même volontairement et considérablement métamorphosée par le travestissement. Ce faisant, elle déconstruit les préceptes de la beauté traditionnels et détourne les codes du portrait et de l'autoportrait.

Concepts citationnels:

- | | |
|------------------|-------------------|
| - Reconstruction | - Travestissement |
| - Subrogation | - Déconstruction |
| - Métamorphose | - Détournement |
| - Remodelage | |



8a
Yik Muniz
Promenade au-dessus de la Mer de Cendres
à grande échelle
1999
101,8 X 76,2 cm
The Horace W. Goldsmith Foundation

8b
David Caspar Friedrich
Wanderer above the Sea and Fog
Huile sur toile
1818
59,8 X 74,8 cm
Kunsthalie Hamburg

8 a) 8 b) Plan de l'expression

• Œuvre citante



- Médium : photographie couleur
- Statut du médium : art officiel/majeur
- Style : montage photographique, représentation figurative claire au premier plan et fondue en fond de scène

• Œuvre citée



- Médium : huile sur toile
- Statut du médium : art officiel/majeur
- Style : facture picturale classique derrière la représentation, représentation figurative claire au premier plan et fondue en fond de scène

8 a) 8 b) Plan du contenu

• Œuvre citante



- Genre : paysage habité
- Motif : un homme debout dans un paysage au bout d'une falaise créée à partir de cendre et de mégots de cigarettes

• Œuvre citée



- Genre : paysage habité
- Motif : un homme debout dans un paysage au bout d'une falaise

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (du support) citant : passage de la peinture à l'huile (médium majeur) à une photographie (médium majeur).
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration quasi-complète.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe la totalité de la surface représentée.
 - Style : représentation figurative dans les deux cas.
 - Genre : reprise du genre majeur (paysage habité).

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :

Dans *Promenade au-dessus de la Mer de Cendres*, Muniz reconstitue le tableau cité avec des matières résiduelles récupérées transformées en matériaux de création et organisées de sorte à faire oublier leur substance initiale, image de base qu'il photographie en plan rapproché, opérant de la sorte un basculement par rapport à l'œuvre citée montrant à voir un paysage éloigné. En remplaçant le paysage grandiose par une nature souillée, l'artiste renverse l'idée de nature sublime telle que représentée dans le tableau cité et temporalise la scène. Par les diverses manipulations de contenu, Muniz s'éloigne des poncifs de la reproduction photographique.

Concepts citationnels :

- Reconstitution
- Récupération
- Transformation
- Basculement
- Remplacement
- Renversement
- Temporalisation



9a
Réalisateur: Peter Webber
Une production de Archer Street/Deux
Produit avec
Inside Track
et UK Film Fund Luxembourg
Girl with a Pearl Earring
2003
Grande Bretagne, Luxembourg
101 minutes



9b
Jan Vermeer
La jeune femme à l'opale
1664-1665
Huile sur toile
45,7 x 40,6 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

Images complémentaires



Fig. 8c
Vermeer
La leçon de musique
1662-1665
Huile sur toile
74,6 x 64,1 cm
Royal Collection, St James' Palace, Londres



Fig. 9d
Vermeer
L'art de la peinture
1666-1673
Huile sur toile
130 x 110 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne



Fig. 9d (détail)
Vermeer
L'art de la peinture, détail
1666-1673
Huile sur toile
130 x 110 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne

9 a) 9 b) Plan de l'expression

- Œuvre citante



- Médium : image cinématographique
- Statut du médium : art officiel/majeur
- Style : facture cinématographique extrêmement lénine, représentation éminemment réaliste

- Œuvre citée



- Médium : huile sur toile
- Statut du médium : art officiel/majeur
- Style : facture picturale contrôlée, représentation éminemment réaliste

9 a) 9 b) Plan du contenu

- Œuvre citante



- Genre : scène de genre
- Motif : motifs condensés tirés de plusieurs œuvres de Vermeer

- Œuvre citée



- Genre : scène de genre
- Motif : jeune femme à la fenêtre avec une table, un vase en gilet, une chaise et une carte géographique

Relation citationnelle

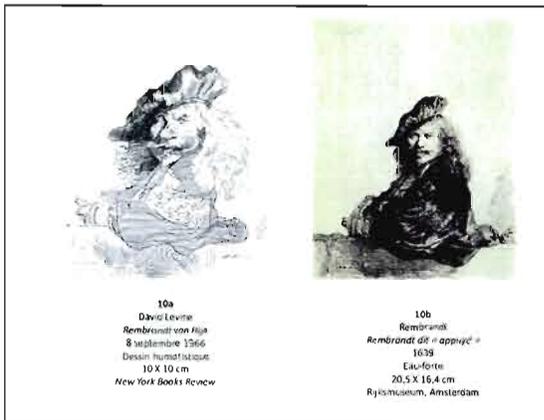
- **Portée critique du médium (du support) citant** : passage de la peinture à l'huile traditionnelle (médium majeur) de dimensions moyennes à une image cinématographique (médium majeur)
- **Type de citation** :
 - **Motif** :
 - Proportions de l'image source citées dans l'image citante : fragment central.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe le centre de l'espace de la représentation.
 - **Style** : similaire (malgré la différence de médium).
 - **Genre** : reprise du genre mineur (scène de genre)

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :
Dans le film *Girl with a Pearl Earring*, Webber pastiche la facture de Vermeer qu'il déplace et historicise dans l'espace filmique. Il re-construit, anime et temporalise le motif cité, condense en un seul plan-séquence deux tableaux du peintre cité, contraction qui ouvre sur l'univers pictural de Vermeer.

Concepts citationnels :

- Pastiche	- Animation
- Déplacement	- Temporalisation
- Historicisation	- Condensation



10 a) 10 b) Plan de l'expression

<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citante • Médium : dessin satirique • Statut du médium : art populaire/mineur • Style : dessin factuel, facture hachurée, représentation caricaturale 	<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citée • Médium : gravure à l'eau-forte • Statut du médium : art officiel/mineur • Style : dessin descriptif, facture soignée, représentation réaliste, mais idéalisée
--	--

10 a) 10 b) Plan du contenu

<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citante • Genre : portrait • Motif : homme représenté de trois quarts dont les traits physiques sont semblables à ceux du visage de Rembrandt 	<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citée • Genre : autoportrait • Motif : Rembrandt
---	--

Relation citationnelle

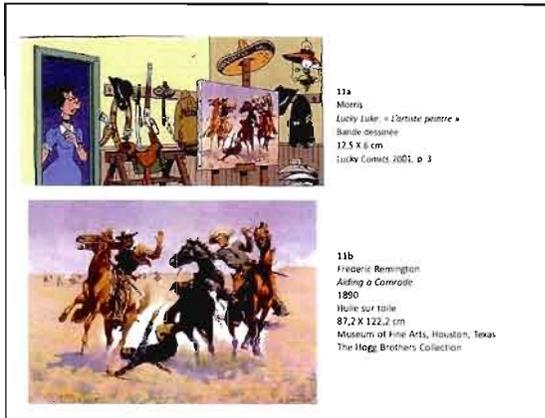
- Portée critique du médium (des dimensions et du support) citant : passage de la gravure à l'eau-forte (art officiel mineur) à un dessin satirique (médium populaire).
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration complète.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe la totalité de l'espace de la représentation.
 - Style : très différent
 - Genre : passage d'un autoportrait à un portrait.

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles:
 Dans *Rembrandt van Rijn*, Levine déplace, décontextualise et relocalise la gravure citée dans un magazine américain reproduit en série, démultipliant et temporalisant ainsi le motif cité. Par le remaniement caricatural du motif source, le citeur se détourne de la vraisemblance de la gravure et des codes du portrait traditionnel. Le dessin accompagnant un article faisant la critique d'un livre, il condense plusieurs références historiques, littéraires et artistiques.

Principaux concepts citationnels:

- Déplacement	- Temporalisation
- Décontextualisation	- Remaniement
- Relocalisation	- Détournement
- Démultiplication	- Condensation



11 a) 11 b) Plan de l'expression

- Œuvre citante
- Œuvre citée
- Médium : bande dessinée
- Médium : huile sur toile
- Statut du médium : art populaire/mineur
- Statut du médium : art officiel/majeur
- Style : dessin bédésiste, couleurs arbitraires, facture mi-libre, mi-contrôlée, représentation caricaturale
- Style : dessin descriptif, couleurs descriptives, facture soignée dans les détails, représentation réaliste

11 a) 11 b) Plan du contenu

- Œuvre citante
- Œuvre citée
- Genre : scène de genre rehaussée au rang de tableau d'histoire
- Genre : fait divers extérieur
- Motif : femme dans un intérieur western ou un tableau est posé sur un chevalet
- Motif : cow-boys galopant à dos de cheval

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (du support et des dimensions) citant : passage du tableau unique peint à l'huile (médium majeur) de format moyen à la bande dessinée, médium (populaire mineur) de reproduction multiple et de plus petit format.
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration complète
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe une portion réduite de la totalité de l'espace représenté.
 - Style : plutôt dissemblant
 - Genre : passage d'un fait divers extérieur à une scène de genre rehaussée au rang de tableau d'histoire.

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :
La case B.D. de Morris pastiche le tableau cité déplacé dans l'univers de la bande dessinée, juxtaposant son style bédésiste à celui plus naturaliste de Remington. Par ailleurs, l'image citante est une reconstitution « cartoonesque » de l'atelier de Remington relocalisé dans l'univers populaire et ouvert au grand public. Morris reproduit de manière caricaturale les objets western répartis dans l'atelier du peintre auquel il se substitue et actualise le récit historique représenté dans le tableau cité.

Concepts citationnels :

- Pastiche
- Déplacement
- Juxtaposition
- Reconstitution
- Relocalisation
- Reproduction
- Remodelage
- Réactualisation



12a
Matt Groening
Threehouse of Horror IV
28 octobre 1993
Dessin animé
The Simpsons: The Complete Fifth Season
Twentieth Century Fox Home Entertainment



12b
Salvador Dalí
La persistencia de la memoria
1931
Huile sur toile
24 X 33 cm
Museum of Modern Art, New York



12c
Salvador Dalí
Le sommeil
1937
Huile sur toile
51 X 78 cm
Collection privée

12 a) 12 b) Plan de l'expression

- Œuvre citante
 - Médium : dessin d'animation
 - Statut du médium : série télévisée, art populaire/mineur
 - Style : dessin et couleurs arbitraires, lecture d'animation libre, représentation caricaturale (animée)
- Œuvres citées
 - Médium : huiles sur toile
 - Statut du médium : art officiel/majeur
 - Style : dessin et teintes plus descriptives, lecture picturale soigneusement contrôlée, représentations surréalistes (fixes)

12 a) 12 b) Plan du contenu

- Œuvre citante
 - Genre : espace intérieur
 - Motif : composites de motifs tirés de deux œuvres de Dalí; Naggie, entouré de sucs mûres dans un décor paysager, etc., en avant-plan, son frère Bart déambulant dans un musée fictif
- Œuvres citées
 - Genre : natures mortes
 - Motifs : composition d'horloges molles dans un décor paysager; personnage endormi dans un paysage désertique

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (du support et des dimensions) citant : passage de la peinture à l'huile traditionnelle (médium majeur) de dimensions moyennes au dessin d'animation (télévisuel) actuellement reconnu comme un médium « populaire » (mineur).
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source cités dans l'image citante : la partie gauche réfère au tableau *La persistencia de la memoria*, alors que la partie droite renvoie à l'œuvre *Le sommeil*.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : les deux œuvres combinées occupent la quasi-totalité de l'espace de la représentation.
 - Style : très différent.
 - Genre : natures mortes métamorphosées en un espace intérieur animé.

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles:
Dans le photogramme citant, mobile et fugace, Groening condense deux tableaux de Dalí qu'il déplace dans le monde du dessin animé télévisuel. Ce faisant, il popularise, réanime, ranime et réactualise les œuvres citées, les relocalise dans son propre contexte socioculturel et son univers fantaisiste en s'appropriant et remodelant les motifs cités selon son propre style « cartoonesque » qu'il historicise.

Concepts citationnels:

- Condensation
- Déplacement
- Popularisation
- Réanimation
- Ranimation
- Réactualisation
- Relocalisation
- Remodelage

13a-1
Norman Rockwell
Triple autoportrait
1969
114,6 X 88,8 cm
Illustration commerciale
Collection The Norman Rockwell Museum à Stockbridge
Norman Rockwell Art Collection, Trust

13b-1
Durer
Autoportrait
1498
Huile sur toile
52 X 41 cm

13b-2
Rembrandt
Portrait de l'artiste
par lui-même
1669
Huile sur toile
112 X 81,5 cm

13b-3
Picasso
Site de
Femme et
autoportrait
1929
Huile sur toile

13b-4
Van Gogh
Autoportrait
1889
Huile sur toile
57 X 43,5 cm

13 a) 13 b) Plan de l'expression

- Œuvre citante
- Œuvres citées

- Médium : illustration commerciale
- Statut du médium : art populaire/mineur
- Style : facture générale resserrée, représentation figurative
- Médium : huiles sur toile
- Statut du médium : art officiel/majeur
- Style : factures consillées, d'autres plus libres, représentations figuratives, à l'exception d'une image cubiste

13 a) 13 b) Plan du contenu

- Œuvre citante
- Œuvres citées

- Genre : autoportrait
- Motif : autoportraits de l'artiste citateur; portraits de Durer, Rembrandt, Picasso, Van Gogh
- Genre : autoportraits
- Motifs : autoportraits de Durer, Rembrandt, Van Gogh et Picasso

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (des dimensions et du support) citant : passage de tableaux à l'huile (médium majeur) de formats moyens à une illustration commerciale, donc médium [mineur] de reproduction multiple de plus petit format (morceaux cités et image globale).
- Type de citation :
 - Motifs :
 - Proportions des images sources dans l'image citante : intégration réduite mais complète.
 - Localisation des motifs cités dans l'image citante : les quatre autoportraits cités occupent la portion supérieure droite de la totalité de l'espace de la représentation.
 - Style : reprise exacte des styles des artistes cités (pastiche).
 - Genre : reprise du genre majeur (autoportrait).

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :
 Dans *Triple-Self-Portrait*, Rockwell déplace les tableaux cités dans un médium populaire, pastiche les œuvres citées, s'approprie de la sorte les effets formels des images citées qu'il importe et incorpore à sa propre image. Dans son autoportrait, l'illustrateur adjoint aux motifs cités d'autres détails faisant référence à son identité personnelle et à son métier d'illustrateur, mais aussi des motifs référentiels à l'art ancien dont il se réclame l'héritier et le successeur.

Concepts citationnels :

- Déplacement
- Pastiche (imitation)
- Appropriation
- Importation
- Incorporation
- Adjunction



14a
Serge Chapleau
« Le Régent », Jacques Parizeau
16,5 X 16,5 cm
Samuel à avril 2004
La Presse

14b
Hyacinthe Rigaud
Louis XIV
1701
Huile sur toile
278 X 194 cm
Musée du Louvre, Paris

14 a) 14 b) Plan de l'expression

- Œuvre citante



- Médium : caricature

- Statut du médium : art populaire/mineur

- Style : dessin factuel et couleurs arbitraires, facture contrôlée, représentation figurative caricaturale

- Œuvre citée



- Médium : huile sur toile

- Statut du médium : art officiel/majeur

- Style : dessin et couleurs descriptives, facture contrôlée, figuration réaliste, mais idéalisée

14 a) 14 b) Plan du contenu

- Œuvre citante



- Genre : portrait en buste

- Motif : Jacques Parizeau en Louis XIV

- Œuvre citée



- Genre : portrait en pied

- Motif : Louis XIV

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (du support et des dimensions) citant : passage de la peinture à l'huile (médium majeur) de grand format à la caricature, un médium (mineur) de reproduction multiple de petit format.

- Type de citation :

- Motif :

- Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration partielle.
- Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe la partie centrale de l'espace de la représentation.

- Style : partiellement différent.

- Genre : reprise du genre majeur (portrait).

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :

Dans sa caricature, Chapleau a superposé son dessin, préalablement réalisé sur du papier-calque et numérisé, à une reproduction photographique tronquée et élargie du tableau cité, permutant la tête du monarque à celle caricaturée de Jacques Parizeau. En condensant ainsi les deux personnages, le caricaturiste transfère l'orgueilleuse pompe du monarque au politicien québécois. Par contre, l'élargissement photographique retranche au politicien québécois de la symbolique du « corps sacré » de Louis XIV. Par ailleurs, Chapleau dépouille Parizeau des attributs du pouvoir pour souligner ironiquement son impuissance politique.

Concepts citationnels :

- Superposition
- Permutation
- Condensation
- Transfert
- Extraction



15a-1
Marithé Bachevalière et François Girbaud
et leur agence de publicité, Air Paris,
La « Cène de Girbaud »
Image publicitaire
Février 2005
40 X 11 mètres



15a-2
La « Cène de Girbaud »
Image publicitaire telle que présentée
originellement aux allées de l'avenue Charles
de Gaulle à Neuilly-sur-Seine



15b
Leonard de Vinci
La Dernière Cène
1495-1497
Fresque
4,60m x 8,85m
Refectoire de l'église
Santa-Maria-in-des-Graces
(Santa Maria delle Grazie) à Milan

15 a) 15 b) Plan de l'expression

<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citante 	<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citée
	
<ul style="list-style-type: none"> • Médium : image publicitaire photographique • Statut du médium : art populaire/mineur • Style : facture éminemment contrôlée, figuration résolument figurative 	<ul style="list-style-type: none"> • Médium : fresque • Statut du médium : art officiel/majeur • Style : facture éminemment contrôlée, figuration résolument figurative

15 a) 15 b) Plan du contenu

<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citante 	<ul style="list-style-type: none"> • Œuvre citée
	
<ul style="list-style-type: none"> • Genre : promotion commerciale transformée en un tableau d'histoire • Motif : une femme assise au centre d'une table avec à ses côtés d'autres femmes et un homme de dos 	<ul style="list-style-type: none"> • Genre : tableau d'histoire religieuse • Motif : le dernier repas du Christ, celui-ci étant attablé avec à ses côtés les apôtres; Jésus révèle aux apôtres réunis autour de la table que l'un d'entre eux s'apprête à le trahir

Relation citationnelle

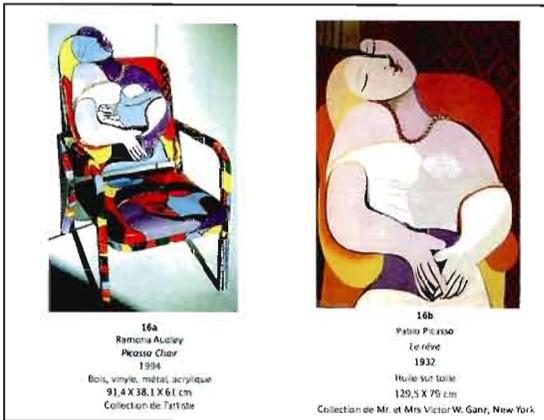
- Portée critique du médium (du support et des dimensions) citant : passage d'une technique d'application « lente » des pigments sur un mur fixe à une technique de reproduction multiple, mécanique et « extrêmement rapide » sur un support mobile et de grand format (mais aussi variable).
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source citées dans l'image citante : reprise tronquée du motif cité.
 - Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe la totalité de l'espace de la représentation.
 - Style : similaire (malgré la différence de médium).
 - Genre : reprise du genre majeur (tableau d'histoire religieuse).

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles:
 Dans l'image publicitaire, les designers de mode et leur agence de publicité suppriment le décor architectural de l'œuvre citée, annulant ainsi la perspective, et le permute par un fond monochrome pour mieux centrer l'attention du regard sur les vêtements. Ils condensent également deux références, l'une artistique, la Cène, l'autre littéraire, le best-seller *Da Vinci Code*, inversent le sexe des personnages de l'œuvre de De Vinci et substitue l'apôtre Jean en un homme torse nu parmi des femmes.

Concepts citationnels:

- Suppression	- Inversion
- Permutation	- Substitution
- Condensation	



16 a) 16 b) Plan de l'expression

• Œuvre citante



• Médium : meuble peint (tridimensionnel)

• Statut du médium : art décoratif/mineur

• Style : facture en aplat, représentation « cubiste »

• Œuvre citée



• Médium : huile sur toile

• Statut du médium : art officiel/majeur

• Style : facture en aplat, représentation « cubiste »

16 a) 16 b) Plan du contenu

• Œuvre citante



• Genre : portrait schématisé de femme

• Motif : femme endormie et étendue sur une chaise

• Œuvre citée



• Genre : portrait schématisé de femme

• Motif : femme assise rêvant

Relation citationnelle

• Portée critique du médium (et du support) citant : passage de la peinture à l'huile (médium majeur) à une chaise (tridimensionnelle).

• Type de citation :

– Motif :

- Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration complète et déployée.
- Localisation du motif cité dans l'image citante : occupe la portion avant de la chaise.

– Style : similaire (malgré le changement de médium).

– Genre : reprise du genre majeur (portrait).

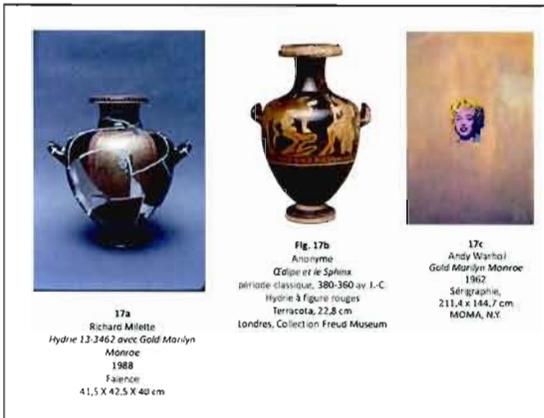
Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :

Dans *Picasso's Chair*, Ramona Audley récupère une chaise qu'elle décore du motif cité. Elle opère ainsi un triple renversement : elle convertit le tableau cité en un motif de surface; transforme la chaise en un objet décoratif; permute l'objet domestique en une « œuvre » et lui extirpe sa fonction d'usage. De plus, elle déploie le motif cité sur l'ensemble du meuble, dont la charpente de la devient le corps du personnage féminin figuré, expansion de laquelle s'ensuit la métamorphose du motif cité qui passe d'une représentation d'un corps de femme endormie à la présentation d'un corps féminin « volumineux » allongé sur une chaise.

Concepts citationnels :

- Récupération
- Renversement
- Conversion
- Transformation
- Expansion
- Métamorphose



17 a) 17 b) 17c) Plan de l'expression

- Œuvre citante 
- Œuvres citées 
- Médium : faïence
- Médiums : poterie antique et sérigraphie
- Statut du médium : art décoratif/mineur
- Statut des médiums : art décoratif/mineur et art officiel/majeur
- Style : facture soignée et resserrée, représentation figurative, parenté formelle avec l'hydrie antique, style figuratif du motif pop
- Style : facture soignée et resserrée, représentations figuratives, style pop.

17 a) 17 b) 17c) Plan du contenu

- Œuvre citante 
- Œuvres citées 
- Genre : représentation de motifs humains
- Genres : représentation de motifs humains
- Motif : reprise de la forme de l'hydrie, Marilyn Monroe
- Motifs : Oédipe et le Sphinx et Marilyn Monroe

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (du support et des dimensions) citant : reprise de la forme d'une poterie antique (hydrie); passage de la sérigraphie (médium majeur), un médium de reproduction multiple de format moyen à une faïence (médium mineur), donc un objet unique de format moyen.
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source (sérigraphie) dans l'image citante : reprise exacte de la forme de l'hydrie, reprise complète du motif sérigraphié.
 - Localisation du motif cité (Marilyn Monroe) dans l'image citante : le motif sérigraphié occupe le centre (à l'avant) de l'objet.
 - Style : semblable (malgré la différence de médium)
 - Genre : reprise de représentation de motifs humains

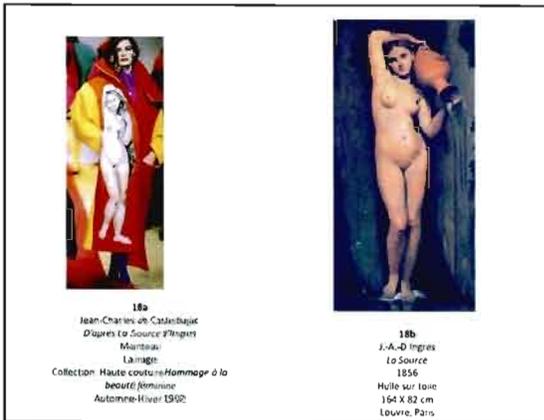
Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :

Hydrie 13-3462 avec Gold Marilyn Monroe est une double citation, en ce que sa forme rappelle celle de l'hydrie (vase antique) et Milleto a peint sur la partie frontale de son vase de portrait de Marilyn Monroe réalisé par Warhol. Ce faisant, il opère un triple renversement temporel : il ré-actualise une forme de poterie antique, vieillit son vase et reproduit sur la surface du récipient un motif du Pop art qu'il transforme en motif d'apparence ancienne. Ainsi, il historicise son vase et Marilyn Monroe. Par ailleurs, il restaure l'image de la star en recollant des morceaux du motif source arbitrairement craquelé.

Concepts citationnels :

- Renversement
- Réactualisation
- Transformation
- Historicisation
- Restauration



18 a) 18 b) Plan de l'expression

- Œuvre citante 
- Œuvre citée 
- Médium : vêtement haute couture
- Médium : huile sur toile
- Statut du médium : mode/art mineur
- Statut du médium : art officiel/majeur
- Style : facture en modelé, représentation néoclassique
- Style : facture en modelé, représentation néoclassique

18 a) 18 b) Plan du contenu

- Œuvre citante 
- Œuvre citée 
- Genre : nu féminin
- Genre : nu féminin
- Motif : femme nue
- Motif : La Source

Relation citationnelle

- Portée critique du médium (du support et des dimensions) citant : passage du tableau à l'huile (médium majeur) de format moyen, à un objet tridimensionnel (manteau), un vêtement haute couture unique que l'on peut porter.
- Type de citation :
 - Motif :
 - Proportions de l'image source dans l'image citante : intégration complète mais retouchée
 - Localisation du motif cite dans l'image citante : occupe la partie avant à droite du vêtement
 - Style : similaire (malgré le changement de médium).
 - Genre : nu féminin dans les deux cas.

Stratégies et concepts citationnels

Stratégies citationnelles :
Dans son manteau Haute couture, Jean-Charles de Castelbajac reproduit un fragment du tableau cité sur un survêtement utilisé comme support à la citation. Étant souple et flexible, le manteau, porté par un mannequin en mouvement, anime le motif cité ici dépouillé de ses attributs mythologiques. La pose et la blancheur du personnage féminin cité rappelle toutefois la sculpture antique à l'origine des schèmes de beauté classique, modèle que le couturier adjoint à son vêtement et temporalise, réactualisant et perpétuant ainsi les canons de beauté occidentale déplacés dans l'univers de la mode contemporaine.

Concepts citationnels :

- Reproduction
- Animation
- Adjonction
- Temporalisation
- Réactualisation
- Déplacement



19a
The Foundation for a Better Life
Affiche
Curtis Publishing
Time Square, New York
Août 2007



Détail



Détail



Détail



19b
Norman Rockwell
Zigzag Self-Portrait
1960
114,6 X 88,8 cm
Illustration commerciale
Collection The Norman Rockwell Museum at
Stockbridge
Norman Rockwell Art Collection, ThruArt



20a
Adolphe Henriot
Raiders of the Medusa (100 Mille Hommes) 1
2 et 3 mai 2009
Epreuve chromogène
100,5 X 135,5 cm



20b
Théodore Géricault
Le Radeau de la Méduse
1819
Huile sur toile
491 X 716 cm
Musée du Louvre, Paris



20c
Adolphe Henriot
Raiders of the Medusa (100 Mille Hommes) 2
2 et 3 mai 2009
Epreuve chromogène
112,2 X 140,5 cm



20d
Adolphe Henriot
Raiders of the Medusa (100 Mille Hommes) 4
2 et 3 mai 2009
Epreuve chromogène
100,5 X 135,5 cm



20e
Adolphe Henriot
Raiders of the Medusa (100 Mille Hommes) 5
2 et 3 mai 2009
Epreuve chromogène
113,5 X 140,5 cm



20f
Adolphe Henriot
Raiders of the Medusa (100 Mille Hommes) 1
2 et 3 mai 2009
Image vidéo HD
7 min 45 s



20g
Adolphe Henriot
Raiders of the Medusa (100 Mille Hommes) 1
2 et 3 mai 2009
Image vidéo HD
6 min 45 s



20h
Viel de l'exposition
Novembre 2009
Galerie Pierre-François Couvèlle
Montreal



20i
Viel de l'exposition
Novembre 2009
Galerie Pierre-François Couvèlle
Montreal

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CONSULTÉS

SÉMIOLOGIE

A) Ouvrages de référence

ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley, University of California Press, 1974, 508 p.

ARMENGAUD, Françoise, *La pragmatique*, Paris, PUF, 1985, 127 p.

BLANCHARD, Robert, *L'interprétation des formes symboliques. Théorie générale de la sémantique symbolique*, Paris, Presses du Midi, Essais épistémologiques, 2002, 214 p.

BRYSON, Norman, « Semiology and visual interpretation », *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Grande-Bretagne, Harper Collin, 1991, p. 61-73.

DAMISH, Hubert, « Préface. La peinture prise aux mots » in SCHAPIRO, Meyer, *Les Mots et les Images. Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000, p. 5-27.

ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2003, 440 p.

_____, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Bernard Grasset, 1992, 406 p.

_____, *Le signe*, Bruxelles, Labor, 1988, 220 p.

_____, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 314 p.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, 260 p.

_____, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, 291 p.

- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *L'image placardée. Pratique et rhétorique de l'affiche*, Paris, Nathan, 1997, 186 p.
- _____, *L'Éloquence des images*, Paris, PUF, 1993, 268 p.
- _____, *Les images prises au mot*, Paris, Edilig, 1989, 205 p.
- _____, *L'image manipulée*, Paris, Éditions Edilig, 1983, 168 p.
- _____, « Réflexion et réflexion », *Les images sont des textes aussi*, Paris, Association BREF Tours, série no 21, 1980, 80 p.
- GAUTHIER, Guy, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1989, 206 p.
- GORDON, Ian, « Gombrich and the Psychology of Visual Perception » in WOODFILED, Richard (éd.), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1996, p. 60-75.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Jacques FONTANILLE, *Sémiotiques des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 236 p.
- HÉNAULT, Anne (dir.), *Question de sémiotique*, Paris, PUF, 2002, 758 p.
- LATRAVERSESES, François, *La pragmatique. Histoire et critique*, Bruxelles, Pierre Margana, 1987, 267 p.
- LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, 415 p.
- MARIN, Louis, *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978, 145 p.
- _____, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, 1977, 211 p.
- _____, *Études sémiologiques. Écritures. Peintures*, Paris, Klincksieck, 2003 [1971], 324 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 531 p.
- MORIN, Edgar, *La Méthode IV. Les idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil, 1991, 264 p.

- _____, « Les doubles jeux de la connaissance », *La méthode III. La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil, 1986, p. 139-152.
- PAQUIN, Nycole, *Faire comme si... Mouvance cognitive et jugement signesthétique*, Montréal, XYZ, 2003, 158 p.
- _____, *Le corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal/Paris, XYZ éditeur/Presses Universitaires de Vincennes, 1997, 281 p.
- _____, *L'objet-peinture. Pour une théorie de la réception*, Lasalle, Hurtubise, HMH, 1990, 139 p.
- PASSERON, René, *L'œuvre d'art et les fonctions de l'apparence*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1980, 381 p.
- RÉCANATI, François, *La transparence de l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, 215 p.
- SAINT-MARTIN, Fernande, *Le sens du langage visuel. Essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Montréal, Presses de l'Universités du Québec, 2007, 341 p.
- SAOUTER, Catherine, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 1998, 159 p.
- SCHAPIRO, Meyer, « Préface. La peinture prise au mot », *Les Mots et les Images. Sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000, 204 p.
- VAILLANT, Pascal, *Sémiotique des langages d'icônes*, Paris, Honoré Champion, 1999, 302 p.
- VAUDAY, Patrick, *La matière des images. Poétique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, 380 p.

B) Articles de périodiques

- BAL, Mike et Norman BRYSON, « Semiotics and Art History », *The Art Bulletin*, vol. 73, no 2, juin 1991, p. 174-208.
- CONSTANTINI, Michel, « Du sens (en domaine visuel) », *Visio*, vol. 1, no1, printemps 1996, p. 11-21.

- LUPIEN, Jocelyne, « L'image : percevoir et savoir », *Visio*, vol. 5, no 4, hiver 2001, p. 83-95.
- _____, « Perception polysensorielle et langage pictural », *Degrés*, 19^e année, no 67, automne 1991, p. e-1 à e-11.
- MARIN, Louis, « Signe et représentation au XVII^e siècle. Notes sémiologiques sur trois Natures mortes », *Revue d'esthétique*, 1971, p. 402 à 436.
- MORRIS, Charles W., « Fondements de la théorie du signe », *RS-SI*, vol. 21, nos 1-2-3, 2001, p. 25-72.
- PAQUIN, Nycole, « Esthétique et sémiotique des arts visuels. Les principes d'une Systémique », *Degrés*, no 67, automne 1991, p. d-1 à d-12.
- SAINT-MARTIN, Fernande, « Pour une pragmatique du sens », *Protée*, vol. 20, no 1, hiver 1992, p. 67-75.

CITATION

A) Ouvrages de référence

- ARMENGAUD, Françoise, « Devoir citer. Citation talmudique et citation poétique », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 15-24.
- _____, « Citation et pluri-auctoralité de l'œuvre » in JIMENEZ, Marc (dir.), *L'œuvre d'art aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 27-36.
- BARDÈCHE, Marie-Laure, *Le principe de répétition. Littérature et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1999, 237 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981, 235 p.
- BEYLOT, Pierre (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, 239 p.
- BOULAD-AYOUB, Josiane, *L'activité symbolique, sa forme sémantique et l'hypothèse de la mimésis*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Publication du Groupe de Recherche en Épistémologie Comparée, 1989, 33 p.
- BUSKIRE, Martha, *The Contingent Object in Contemporary Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003, 307 p.

- CAUQUELIN, Anne, *L'art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Paris, Seuil, 1999, 207 p.
- _____, *Court traité du fragment. Usages de l'œuvre d'art*, Paris, Aubier-Montaigne, 1986, 191 p.
- CHICCOLI, Paola, « Sur l'efficacité symbolique de la citation. Le cas de deux photographies de guerre », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 149-158.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.
- CLÉMENTZ, François, « La vérité moins l'image : imitation, représentation, signification », *L'imitation, aliénation ou source de liberté ?*, Paris, La Documentation Française, École du Louvre, 1984, p. 49-62.
- DELEUZE, Gilles, « Simulacre et philosophie antique », *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 292-324.
- _____, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, 411 p.
- FERRER, Elizabeth, « The Art of Appropriation », *The Art of Appropriation*, New York, The Alternative Museum, 1985, p. 6-15.
- FERERO-MENDOZA, Sabine, « De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier », in BEYLOT, Pierre (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 19-31.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 558 p.
- GENIN, Christophe, *Réflexion sur l'art. Essai sur l'autoréférence en art*, Paris, Klimé, 1998, 360 p.
- GOLSTEIN, Carl, « The copy », *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 115-158.
- GOMBRICH, Ernst, « Visual metaphors of Value in Art », *Meditation on Hobby Horse*, Londres, Phaidon, 1963, p. 12-29.

- HAREL, Simon, « Mettre l'autre en pièces. L'impossible citation chez V.S. Naipaul », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2005, p. 87-100.
- KRAUSS, Rosalind E., « You Irreplaceable You », *Retaining the Original : Multiples Originals, Copies and Reproductions*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1980, p.151-159 in *Retaining the Original : Multiples Originals, Copies and Reproductions*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1989, 180 p.
- KELLER, Jean-Pierre, *La nostalgie des avant-gardes*, Paris, de l'Aube, 1991, 230 p.
- LAFRANCE, Yvon, « Rétrospective », *Théorie platonicienne de la doxa*, Montréal, Bellarmin, 1981, 475 p.
- LUPIEN, Jocelyne, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 159-168.
- PACIFICI, Paola, « Des traités anatomiques du XV^e siècle à la « leçon d'anatomie » : un parcours citationnel ? », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 169-178.
- PAYANT, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, 682 p.
- POALETTI, John, « Art and Appropriation », *The Art of Appropriation*, New York, The Alternative Museum, 1985, p. 3-5.
- POPELARD, Marie-Dominique et Anthony WALL, « Présentation », *Citez l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 7-14.
- RADNÓTI, Sándor, *The Fake. Forgery and Its Place in Art*, Boston, Rowma & Littlefield Publishers Inc., 1999, 245 p.
- RANGER, Bernard Ranger, « Définir l'activité symbolique comme activité biologique », in BOULAD-AYOUB, Josiane (dir.), *Cinq approches du symbolique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 41-51.
- ROQUE, Georges, « Magritte et la publicité », *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*, Paris, Flammarion, 1983, p. 87-147.
- SAULE-SORBÉ, Hélène, « La peinture à l'épreuve de la peinture », in BEYLOT, Pierre (dir.), *Emprunts et citations dans le champ artistique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 47-74.

- SCHNEIDER, Danièle, *La pub détourne l'art*, Genève, Éditions du Tricorne, 1999, 304 p.
- SÉGUIN, Jean-Pierre, *Citation et détournement*, Lyon, GRIMH/GRIMIA, Université Lumière-Lyon-2, 2002, 219 p.
- STEINBERG, Leo, « The Glorious Compagny », *Art About Art*, New York, Whitney Museum of American Art, E.P. Dutton, 1978, 159 p.
- TUOMARLA, Ulla, *La citation : mode d'emploi. Sur le fonctionnement discursif du discours rapporté direct*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1999, 258 p.
- VERNANT, Denis, « Pour une analyse de l'acte de citer : les métadiscursifs », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2005, p. 179-194.
- VOUILLOUX, Bernard, « La citation et ses autres », *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 39-54.

B) Articles de périodiques

- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communication*, no 4, 1964, p. 40-51.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Une impossibilité de façade ou ce qui vous aura mis la puce à l'œil », *Visio*, vol. 4, été 1999, p. 59-68.
- _____, « Métaphores/métamorphoses/figurabilité », *Langages*, no 75, septembre 1984, p. 55-64.
- _____, « L'image circonvenue », *Degrés*, no 34, été 1984, p. b-1-b17.
- JOHNS, Bethany, « Visual Metaphors : Lost and Found », *Semiotica*, vol. 52, nos 3-4, 1984, p. 291-333.
- KRAUSS, Rosalind E., « Originality as Repetition », *October*, n° 37, été 1989, p. 35-40.
- MARTER, Joan, « The Art of Appropriation », *Art Magazine*, vol. 60, no 4, décembre 1985, p. 106.

WAGNER, Frank, « Les hypertextes en question (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité », *Études littéraires*, vol. 34, nos 1-2, hiver 2002, p. 297-314.

HISTOIRE DE L'ART

A) Ouvrages de référence

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture*, Paris, Macula, 1992, 269 p.

ARASSE, « Heurs et malheurs de l'anachronisme », *Histoires de peintures*, Paris, Édition Denoël, 2004, p. 119-231.

_____, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1996, 459 p.

BAZIN, Germain, *Dictionnaire des styles*, Paris, Aimery Somogy, 1987, 399 p.

_____, « Le père fondateur », *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 38-51.

BELTING, Hans, « The End of History of Art ? Reflections on the Contemporary Art and Contemporary Art History », *The End of Art History*, Chicago, University of Chicago Press, 1977, 120 p.

BIALOSTOCKI, Jan, « Iconologie », *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia, 1995, p. 886.

BOARDMAN, John, *La sculpture classique du second classicisme*, New York, Thames & Hudson, 1998, 248 p.

CROS, Philippe, *L'avenir à reculons. L'influence de l'Antiquité sur l'art*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2000, 92 p.

CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 (1985), 335 p.

DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000, 345 p.

_____, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996, 343 p.

- DE CERTEAU, Michel, « L'opération historique », *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*, Paris, Gallimard, 1986 (1974), vol. 1, p. 3-41.
- DE PILES, Roger, *Cours de peinture*, Paris, Gallimard, 1989, 241 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. L'histoire de l'art et le temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, 590 p.
- _____, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, 286 p.
- _____, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, 209 p.
- GOMBRICH, Ernst, *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, 434 p.
- _____, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971, 554 p.
- HASKELL, Francis, et Nicholas PENNY, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Paris, Hachette, 1999, 259 p.
- L'ANCIEN, Pline, *Histoire naturelle*, Paris, Gallimard, Trad. Hubert Zehnacker, 1999, 412 p.
- LE GRIS, Françoise Le Gris, *Mémoire et antimémoire*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2000, 93 p.
- PANOFSKY, Erwin *Essai d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967 [1955], 296 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'Art. Pour un esthétique sans mythe*, Paris, Gallimard, 1996, 400 p.
- SCHUYLER, Jane, *Florentine Busts : Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century*, New York, Garland Publishing, 1976, 315 p.
- VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, in CHASTEL, André (éd.), Paris, Berger-Levrault, 1981 [1550], n. p.
- VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, Trad. par André Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003, 223 p.

WINCKELMANN, Johann Joachim, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture ; suivi de Lettre à propos des Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture; et Explication des Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991 [1755], 157 p.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Klincksieck, 1982, 210 p.

_____, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, New York, Dover Publications, 1950, 237 p.

ZUCKER, Paul, *Styles in Painting. A Comparative Study*, New York, Viking Press, 1950, 338 p.

CATÉGORISATION/GENRES

A) Ouvrages de référence

ALAIN, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926, 362 p.

ARASSE, Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in ROQUE, Georges (dir.) *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 33-51.

BARRAL, Jacque, « Le portrait en abyme », *Le portrait en abyme*, Lyon, Aléas, 2001, p. 9-34.

BELL, Julian, « Introduction », *Cinq cents autoportraits*, Paris, Phaidon, 2000, 584 p.

BIALOSTOCKI, Jan, *Style et iconographie*, Paris, Gérard Monfort, 1996, 233 p.

BRAXANDALL, Michael, *Formes de l'intention. Sur l'intention historique des tableaux*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991, 239 p.

BROOKE, Xanthe, *Face to Face: Three Centuries of Artists' Self-Portraiture*, Liverpool, National Museum and Galleries on Merseyside, 1995, 108 p.

BRYSON, Norman, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1990, 192 p.

- _____, « Conclusion: Style or Sign? », *Word and Image. French Painting of Ancien Regime*, Londres, Cambridge University Press, 1981, p. 239-253.
- CAGE, John, « Photographic Likeness », *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1997, 282 p.
- CHASTEL, André, *Léonard de Vinci. Traité de la peinture*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, 223 p.
- _____, *Léonard ou les sciences de la peinture*, Milan, Liana Levi, 2002, 87 p.
- CHAZEIX, Jérôme, « L'abyme de soi : « L'autoportrait » », *Le portrait en abyme*, Lyon, Aléas, 2001, p. 67-77.
- CHÂTEAU, Dominique, « Le postulat du majeur et l'ontologie de l'œuvre d'art », in ROQUE, George (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 273-289.
- CLANCY, Geneviève et Philippe TANCELIN, « Effacement des genres... Quel genre d'effacements... Dialogue », *L'effacement des genres dans les lettres et les genres*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes (colloque international), 1993, p. 215-220.
- CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 [1985], 335 p.
- CUISENIER, Jean (dir.), *Matière et forme*, Paris, La Documentation française, 1991, 325 p.
- _____, *L'art populaire en France. Rayonnement et sources*, Paris, Office du livre, Centre National de Recherche Scientifique, 1975, 329 p.
- DE LA TORRE, Michel et Brigitte, *Les métiers d'art en France*, Paris, Éditions Babylone, 1994 p.
- DEPOTTE, Hélène, « Historique du portrait », *Le portrait dans l'art contemporain, 1945-1992*, Nice, Musée d'art moderne et contemporain, 1992, p.19-29.
- DORFMAN, Lonid, « L'homme. Cause et but de l'effacement des genres dans l'art », *L'effacement des genres dans les lettres et les genres*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes (colloque international), 1993, p. 159-168.

- DOYON, Carol, *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire !*, Laval, Trois, 1991, 251 p.
- FÉLIBIEN DES AVAUX, André, « Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture », Paris, Frederic Leonard, 1667, n. p. in BESTERMAN, Théodore (éd.), *The Printed Sources of Western Art*, Portland, Oregon, Collegium Graphicum, 1972, 144 p.
- FRIEDLÄNDER, Max J., *Landscape, Portrait, Still-Life. Their Origin and Development*, New York, Schoken Books, 1965, 285 p.
- FIRTH, Raymond, *Anthropology Art and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992, 281 p.
- GILSON, Étienne, *Matières et Formes: Poétiques particulières des arts majeurs*, Paris, La Librairie Philosophique J. Vrin, 1964, 271 p.
- GOLDSTEIN, Carl, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 158 p.
- GOODMAN, Nelson, « Le statut du style », *Manières de faire des mondes*, Paris, Jacqueline Chambon, 1992, p. 37-58.
- GREEN, David et Peter SEDDON (éd.), *History Painting reassessed. The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2000, 162 p.
- HALL, James, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, Gérard Monfort, 1994, 415 p.
- HARNAD, Stevan, « Category induction and representation », *Categorical Perception. The Groundwork of Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 535-563.
- HEINICH, Nathalie, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005, 126 p.
- _____, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, p. 60-91.
- HICKEY, Gloria A. (éd.), *Making and Metaphor: A Discussion of Meaning in Contemporary Craft*, Ottawa, Canadian Museum of Civilisation, 1994, 177 p.

- KAENEL, Philippe et Gilles LUGRIN (dir.), *Bédé, ciné, pub et art d'un média à l'autre*, Lausanne, Infolio, Université de Lausanne, 2007, 288 p.
- KOORTBOJIAN, Michael, *Autoportraits*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1992, 64 p.
- LAURENT, Jeanne, *À propos de l'École des Beaux-arts*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1987, 175 p.
- LEVEY, Michael, *The Painter Depicted. Painters as a Subject in Painting*, Londres, Thames & Hudson, 1981, 72 p.
- MEAD, George Herbert, *L'esprit, le soi et la société*, Paris, PUF, 1963, p. 115-181.
- MÉROT, Alain (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris, École Nationale supérieure des beaux-arts, 2003, 543 p.
- NANCY, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, 93 p.
- NEYRAT, Yvonne, *L'art et l'autre. Le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, L'Harmattan, 1999, 219 p.
- PEACOCK, John, « The Politics of Portraiture », *Culture and Politics in Early Stuart England*, Londres, MacMillan, 1994, p. 199-228.
- PEVSNER, Nikolaus, *Les Académies d'art*, Paris, Gérard Monfort, 1999, 258 p.
- POMMIER, Édouard, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003, 288 p.
- _____, *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, 508 p.
- RAMÉ, Bernard, « L'effacement des genres : une propédeutique au syncrétisme », in *L'effacement des genres dans les lettres et les genres*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes (colloque international), 1993, p. 243-252.
- ROSCH, Eleonor et Carolyn B. MERVIS, *Categorical Perception. The Groundwork of Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 573-603.

- ROQUE, Georges (dir.), « Introduction », in ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 7-25.
- SAISSELIN, Rémy R., *Style, Truth and the Portrait*, Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum of Art, 1963, 215 p.
- SCARPETTA, Guy, « Majeur et mineur », *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 76-88.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art », in ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 255-269.
- SCHAPIRO, Meyer, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, 443 p.
- SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992, 272 p.
- STERLING, Charles, *La nature morte de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, Macula, 1985, 63 p.
- TAPIÉ, Alain (dir.), *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle. Méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris, Albin Michel, 1990, 351 p.
- VAN DE CASTEELE, Éric, Jean-Louis DEOTTE et Michel SERVIÈRE (éd.), *Portrait, autoportrait*, Paris, Osiris, 1987, 167 p.
- WIND, Barry, *Genre in the Age of the Baroque. A Resource Guide*, New York et Londres, Garland Publishing, Inc., 1991, 178 p.
- WOLHEIM, Richard, « Pictorial Style: Two Views », in LANG, Berel (éd.), *The Concept of Style*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1979, p. 129-145.
- WOODALL, Joanna, « Introduction: Facing the Subject », *Portraiture. Facing the Subject*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1997, p. 1-25.

B) Articles de périodiques

BEYAERT, Anne, « Une sémiotique du portrait », *Tangence*, no 69, été 2002, p. 85-101.

BIDEAUD, Jacqueline et Olivier HOUDÉ, « Le développement des catégorisations : « capture » logique ou « capture » écologique des propriétés des objets ? », *L'Année Psychologique*, vol. 89, 1989, p. 87-123.

BODEN, Margaret A., « Crafts, Perception, and the Possibilities of the Body », *British Journal of Aesthetics*, vol. 40, no 3, juillet 2000, p. 289-301.

BONAFoux, Pascal, « Du grand air de paraître », *Connaissance des arts*, no 541, juillet-août 1997, p. 84-91.

BREME, Dominique, « Fards et codes du grand siècle », *Beaux-Arts Magazine*, no 158, juillet 1997, p. 52-61.

GRAVES, Leslie, « Transgressive Traditions and Art Definitions », *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, vol. 56, no 1, 1998, p. 39-48.

CROW, Thomas, « The Simple Life : Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art », *October*, vol. 63, hiver 1993, p. 41-67.

DÉMORIS, René, « De la vérité en peinture chez Félibien et Roger de Piles. Imitation, représentation, illusion », *Revue d'esthétique*, vol. 97, nos 31-32, 1997, p. 37-50.

KIRCHNER, Thomas, « La nécessité d'une hiérarchie des genres », *Revue d'esthétique*, vol. 97, nos 31-32, 1997, p. 187-196.

MARTIN, Sylvie, « Portraits anglais et français : une approche comparative à travers les textes du XVIII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, vol. 117, janvier 1991, p. 27-41.

MICHEL, Christina, « Les conférences académiques. Enjeux théoriques et pratiques », *Revue d'esthétique*, vol. 97, nos 31-32, 1997, p. 71-82.

O'HARA, David, « Concept learning artistic style », *Bulletin of British Psychology Society*, vol. 70, 1979, p. 231-242.

- _____, « A question of style », *Bulletin of British Psychology Society*, vol. 31, 1978, p. 123-124.
- PAQUIN, Nycole, « Sémiotiques des « genres ». Une théorie de la réception », *Horizons philosophiques*, Montréal, Sémiotique 2, 1991, p. 125-135.
- POSNER, Donald, « Concerning the 'Mechanical' Parts of Painting and the Artistic Culture of the Seventeenth-Century France », *The Art Bulletin*, vol. LXXV, no 4, décembre 1993, p. 583-598.
- SAMSON, Hélène, « Le portrait et la médiation de l'identité », *Visio*, vol. 5, no 4, hiver 2000-2001, p. 33-39.
- TOHANEANU, Cecelia, « Historical knowledge as perspectival and rational : remarks on the annals school's idea of history », *Metaphilosophy*, vol. 13, nos 1-2, janvier 2000, p. 169-183.
- TROPE-PODELL, Marie H., « Portraits historiés et portraits collectifs dans la critique française du XVIIIe siècle », *Revue de l'art*, no 109, 1995, p. 40-45.
- WOO-KYOUNG, Ahn et Douglas L. MEDIN, « A Two-Stage Model of Category Construction », *Cognitive Science*, vol. 16, 1992, p. 81-121.

PSYCHOLOGIE

A) Ouvrage de référence

- DELORME, André, *Psychologie de la perception*, Montréal, Études vivantes, 1982, 421 p.
- FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988, 147 p.
- _____, *La science des rêves*, Paris, PUF, 1950, 532 p.

B) Articles de périodiques

- ARCAYA, José M, « Memory and Temporality : a phenomenological alternative », *Philosophical Psychology*, vol. 2, no 1, 1989, p. 101-110.

BAIER, Annette, « Memory and Desire », *American Philosophical Quarterly*, vol. 13, no 3, juillet 1976, p. 213-220.

SAINT-MARTIN, Fernande, « Sur l'impossible retour du même », *Protée*, vol. 23, no 3, automne 1995, p. 13-19.

VANDERDORPE, Christian, « Contexte, compréhension et littérature », *RS-SI*, vol. 11, no 1, 1991, p. 9-25.

PARODIE ET IRONIE

A) Ouvrages de référence

BERTRAND, Dominique « Le burlesque : une esthétique des limites. Quelques réflexions » in CHAUDET-ACHOUR, Christiane et Françoise SYLVOS (éd.), *Humour et esthétique*, Paris, Presses de l'université de Vincennes, vol. 8, 1997, p. 19-25.

BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, p. 1-44.

HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, 380 p.

HUTCHEON, Linda, « Intertextuality, Parody, and the Discourses of History », *A Poetic of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York et Londres, Routledge, 1988, p. 124-140.

_____, *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth Century Art Forms*, New York et Londres, Methuen, 1985, 143 p.

B) Articles de périodiques

ABASTADO, Claude, « Situation de la parodie », *Cahiers du 20^e siècle*, no 6, 1976, p. 9-37.

ALLEMANN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, vol. 9, no 36, 1978, p. 385-398.

BRAESTER, Marlana, « Du « signe iconique » à l'énoncé ironique », *Semiotica*, vol. 1-2, 1987, p. 75-86.

- DERAMAIX, Patrice, « *Ironing Art*. Exercice oulipien sans accent, qui mettra l'accent sur le fer », *ETC Montréal*, no 51, septembre 2000, p. 20-23.
- DÉSILETS, Martin, « L'ironie : conscience lucide et rempart contre le désenchantement », *ETC Montréal*, no 51, septembre 2000, p. 7-10.
- DION, Robert et Marty LAFOREST, « Avatars de la parodie : définitions et applications du concept de parodie », *RS-SI*, vol. 7, mars 1987, p. 73-87.
- GROUPE μ , « Ironie et iconique », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, Paris, vol. 9, Seuil, 1978, p. 427-442.
- HELLER, Steven, « The Dangerous Art of Parody », *ID*, vol. 38, novembre-décembre 1991, p. 50-53.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire*, vol. 9, Seuil, Paris, 1978, p. 467-477.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « De l'ironie comme trope », *Poétique*, vol. 11, no 41, p. 108-127.
- KUSPIT, Donald, « Ironed Out and the New Old Masterism », *Art Criticism*, vol. 15, no 1, 2000, p. 71-97.
- MAVRIKAKIS, Nicolas, « Quelle belle peinture ! Eh bien faites-en plus ! », *ETC Montréal*, no 51, septembre 2000, p. 11-14.
- MATEO, Marta, « The Translation of Irony », *Méta*, vol. XL, no1, 1995, p. 171-179.
- MOREAU, Yvan, « Une petite dose d'ironie », *ETC Montréal*, no 51, septembre 2000, p. 15-18.
- MUECKE, D.C., « Analyse de l'ironie », *Poétique*, vol. 9, no 1, 1978, p. 478-494.
- RYAN, Allan J., « Postmodern Parody. A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art », *Art Journal*, vol. 51, automne 1992, p. 59-65.
- SPERBER, Dan et Deirder WILSON, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, vol. 9, no 36, 1978, p. 399-412.
- VOSSIUS, Gérard-Jean, « Rhétorique de l'ironie », *Poétique*, vol. 9, no 36, 1978, p. 495-508.

D) Dictionnaires et encyclopédies

ADELINÉ, Jules, *Lexique des termes d'art*, Montréal, Guérin, 1997.

DUC, B., *L'art de la B.D. Du scénario à la réalisation, tout sur la création des bandes dessinées*, Paris, Glénat et B. Duc, 1982, 190 p.

GIRARD, Jacques, *Dictionnaire critique et raisonné des termes d'art et d'archéologie*, Paris, Klincksieck, 1997.

Encyclopédie de l'art, Paris, Garzanti, 1991, 1336 p.

Encyclopedia Universalis, Paris, Firme, 1998.

E) Références Internet (sélectives)

<http://www.askart.com>

<http://www.artist-at-large.com/mlstanley.htm>

http://collections.ic.gc.ca/waic/collection_f.htm

<http://www.infomat.com>

<http://www.lambieck.net/fr/morris.html>

<http://membres.lycos.fr/morimura>

<http://redfern-gallery.co.uk/pages/thumbnailist/27.html>

<http://www.rockriverhog.com>