

UNIVERSITE DU QUEBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'OEUVRE

PRESENTEE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ARTS PLASTIQUES

PAR

BERNARD PAQUET

DECONSTRUCTION ET DES CONSTRUCTIONS

AVRIL 1988



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de maîtrise en arts plastiques extensionné
de l'Université du Québec à Montréal
à l'Université du Québec à Chicoutimi

SOMMAIRE

Notre production picturale a été guidée par la recherche d'une constante synthèse entre deux mouvements picturaux traditionnellement antagonistes : l'abstraction et la figuration.

Dans un premier chapitre, nous avons décrit notre méthode et les influences historiques diverses qui ont présidé à ce cheminement. Nous nous sommes penché sur les problèmes relatifs à l'illusionnisme et à la planéité de la peinture par rapport à notre propre démarche picturale.

Nous avons ensuite, dans un deuxième chapitre, tenté de cerner les interrogations que suscitent les relations entre la pratique d'une peinture éclectique et la notion d'originalité.

Un troisième chapitre a fait l'objet d'un exposé des notions de déconstruction et de postmodernisme liées à notre approche picturale. Nous nous sommes penché plus précisément sur l'exemple de la nature de l'image médiatique.

Nous en sommes arrivé à la conclusion qu'il était possible, en peinture, de créer une oeuvre originale par un montage hétéroclite d'images.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier notre directeur de recherche, monsieur Jacques Bachand, pour son appui et ses précieuses indications. Nous remercions aussi notre épouse Corine pour son aide inestimable et madame Marie Thérèse Romagnan pour son encouragement et la documentation qu'elle nous a fournie.

TABLE DES MATIERES

	PAGE
REMERCIEMENTS	I
TABLE DES MATIERES	II
TABLE DES ILLUSTRATIONS	
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1: QUESTION DE METHODE	7
1.1 LE PLAN ORIGINEL	8
1.2 LES VERTICALITES: TENSIONS ET CONTRASTES	14
1.3 AMBIGUITE SPATIALE: VOLUME ET PLANEITE	15
1.3.1 L'EFFET FILTRE	16
1.3.2 L'ARRIERE PLAN	16
1.3.3 LE PLAN	17
1.3.4 TRAITS D'UNION ET RAPPORTS INTER-PLANS..	18
1.3.5 LE LINEAIRE ET LE PICTURAL	19
1.4 LES COLLAGES	20
1.5 L'EFFET COLLAGE	26
1.6 LES GLACIS	29
CHAPITRE 2: UNE METHODE ECLECTIQUE: LES ENJEUX DE L'APPROPRIATION	33
2.1 JASPER JOHNS ET <u>WHITE FLAG</u> : LES PREMISSES D'UNE DIALECTIQUE DE LA DECONSTRUCTION	34
2.2 APPROPRIATION, REPETITION ET NOUVEAUTE	38
2.3 L'EXEMPLE DE DAVID SALLE: FIGURATION, FORMALISME ET READY-MADE	47

CHAPITRE 3: DECONSTRUCTION ET POSTMODERNISME	59
3.1 STRUCTURALISME, POST-STRUCTURALISME ET DECONSTRUCTION	60
3.2 MODERNISME ET POSTMODERNISME	68
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	80
ANNEXES	87

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 1-8 Bernard Paquet, Sans titre, 1987, acrylique sur toile, 135 x 208 cm, coll. privée
- 9 Bernard Paquet, Sans titre, 1987, acrylique, plastique et décalcomanies sur toile 135 x 208 cm, coll. privée
- 10-11 Bernard Paquet, Sans titre, 1987, acrylique sur toile, 135 x 208 cm, coll. privée
- 12 Bernard Paquet, Sans titre, 1987, acrylique tissu et décalcomanies sur toile, 135 x 208 cm, coll. privée
- 13 Bernard Paquet, Sans titre, 1987, acrylique, tissu et photos sur toile 135 x 208 cm, coll. privée
- 14-15 Bernard Paquet, Sans titre, 1987, acrylique sur toile, 135 x 208 cm, coll. privée
- 16 Bernard Paquet, Sans titre, 1987, acrylique, plastique et tissu sur toile 135 x 208 cm, coll. privée
- 17 Albrecht Dürer, Peintre exécutant un portrait sur le vif à l'aide d'une plaque de verre, 1525, gravure sur bois
- 18 Sandro Botticelli, Portrait d'homme avec la médaille de Côme l'Ancien, 1470-1477, huile sur toile avec médaille, Galerie des Offices, Florence
- 19 Jackson Pollock, Un (Numéro 31), 1950, huile sur toile, 269 x 532 cm, Musée d'Art Moderne, New York
- 20 Morris Louis, Voile bleu, 1958-59, peinture acrylique et résine sur toile, 255 x 383.5 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts
- 21 Larry Poons, Bois de rose, 1966, peinture acrylique sur toile, 305 x 406.5 cm, coll. William Rubin, New-York
- 22 Bernard Paquet, L'Amour fou, 1984, huile sur toile, coll. M. R. Castro, Montréal
- 23 Ellsworth Kelly, Deux panneaux, jaune et noir, 1968, huile sur toile, 234 x 294.5 cm, Galerie Sidney Janis, New York
- 24 Henri Matisse, Porte-fenêtre à Collioure, 1914, coll. privée

- 25 Ad Reinhardt, Peinture abstraite, 152 x 152 cm, Musée d'Art Moderne, New York
- 26 David Salle, Area and Promenade, 1985, diptyque, acrylique, huile et tissu sur toile 120 x 196 po., coll. Saatchi, Londres
- 27 Howard Buchwald, Derrière le rideau, 1985, huile sur toile, 203 x 221 cm
- 28 David Salle, The Bigger Credenza, 1985, diptyque, huile, acrylique et tissu sur toile, 108 x 154 1/4 po., Texas Gallery, Houston
- 29 Jasper Johns, Sans titre, 1984, encaustique sur toile, 127 x 86,5 po., Galerie Léo Castelli, New-York
- 30 Giovanni Bellini, Femme à sa toilette, 1429-1516, huile sur toile, 62 x 79 cm, Musée de Vienne
- 31 Cimabué, Crucifix, XIII^e siècle, Basilica di Santa Croce, Florence
- 32 Pablo Picasso, Bouteille, verre et violon, 1912-1913, Collage et fusain sur papier, 47 x 62.5 cm, Musée National, Stockholm
- 33 Edouard Manet, Déjeuner sur l'herbe, 1863, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris
- 34 David Salle, Wild Locust, 1985, diptyque, acrylique, huile et tissu sur toile, 75 x 104 1/4 po., coll. de l'artiste
- 35 David Salle, Coral Made, 1985, diptyque, acrylique, huile avec bois et tissu sur toile, 108 x 168 1/4 po. coll. Galerie Michael Werner, Cologne
- 36 Jasper Johns, White Flag, 1955, encaustique et collage sur toile, 183 x 366 cm, coll. de l'artiste
- 37 John F. Peto, Palette, bock et pipes, 1890, huile sur palette de bois, 34.3 x 24.1 cm, Meredith Long Gallery, Houston, Texas
- 38 Frank Stella, Le marquis de Portago, 1960, acrylique sur toile, 237 x 181.5 cm, coll. Carter, Burden, New-York
- 39 Lichtenstein, Eddie Diptuch, coll. M. et Mme Sonnaburd

- 40 Sigmar Polke, Moderne Kunst, 1968, 150 x 125 cm
- 41 Jacques Derrida, tiré de Glas, Paris, éd. Galilée, 1974, 291 p.
- 42 Edgar Degas, Chanteuse de café-concert, 1878, gouache et pastel sur toile, Fogg Art Museum, Cambridge, coll. Maurice Wertheim
- 43 Edgar Degas, Le Tub, 1886, pastel, Louvre, Paris
- 44 James Rosenquist, Sans titre, acrylique sur toile, 183 x 183 cm, Whitney Museum of American Art, New-York
- 45 Giotto, Vision du frère augustin, (détail), 1267-1337, fresque, Basilica di Santa Croce, Capella Bardi, Florence
- 46 Anonyme, Mourner et Catafalque, tombe de Nebamun et Ipuky, 1350 - 1300 avant J.C., 10 1/2 X 7 3/4 po., Thèbes, Egypte.

INTRODUCTION

La peinture occidentale actuelle est issue d'une tradition dont l'origine principale remonte à la Renaissance. A cette époque, les peintres voulaient restituer la réalité d'un monde objectif et homogène. Pendant plusieurs siècles la peinture obéit donc à des règles codifiées par Alberti, dont les normes, organisant les objets visualisés autour d'un point fixe, contrôlèrent la construction illusoire d'un espace projeté derrière le plan du tableau.

Un changement majeur s'amorça, néanmoins, dans la peinture du XIX^{ème} avec l'art d'Edouard Manet. De ce dernier, on retint deux éléments qui inaugurèrent le début de la déconstruction du concept pictural issu de la Renaissance: la compression de l'espace illusionniste (arrière-plan volontairement rapproché dans Le Déjeuner sur l'herbe, arrière-plan à peine esquissé dans Le Balcon) et les effets de planéité de la peinture (modelé du corps féminin peu indiqué dans l'Olympia et Le Déjeuner sur l'herbe). Ces audaces annoncèrent le renversement qui se produisit au début du XX^{ème} siècle: la picturalité allait dorénavant déterminer l'image et non plus l'inverse. Les étapes majeures d'un nouveau discours pictural se concentrèrent bientôt sur une remise en question de la représentation de l'objet, de sa dislocation et, enfin, de sa disparition. Cette transformation, en partie influencée par la photographie dont Walter Benjamin disait qu'elle devait graduellement soustraire

la mimésis des attributions de la peinture, permit aux peintres d'élaborer peu à peu le concept de "l'art pour l'art".

Ainsi de Maurice Denis qui, en 1890, donnait déjà une définition auto-référentielle du tableau, à Cézanne, qui privilégiait l'autonomie des couleurs et des formes volumétriques élémentaires au détriment de la représentation traditionnelle, la déconstruction progressive du paradigme pictural de la Renaissance s'instaura. Par la suite, les cubistes Braque, Gris, Picasso tentèrent de conceptualiser la représentation de l'objet en différentes étapes, dont l'ultime, le cubisme synthétique, annonça l'abstraction.

En quelques décennies, toute la pratique picturale se transforma, évoluant de l'illusion parfaite (David) à la symbolisation théosophique d'une quatrième dimension (Mondrian). Ce registre évolutif, d'apparence linéaire, influença tous les débats de notre siècle sur la forme et la mission de la peinture. Partisans de l'abstrait et de la figuration se disputèrent l'hégémonie de l'univers des possibilités offertes à l'expression picturale. Et ceux qui tentèrent de trouver une synthèse entre ces deux courants antagonistes furent frappés d'ostracisme (Nicolas de Staël).

Malgré des retours périodiques à la figuration, l'abstraction

s'imposa rapidement comme mouvement moderniste et d'avant-garde. Aujourd'hui, si l'opposition systématique de ces deux écoles est devenue un lieu commun, le problème de la modernité, en revanche, reste d'actualité. Il concerne précisément la recherche de nouvelles solutions formelles.

Selon J. Habermas¹, le modernisme est un mouvement qui se nie en tant qu'anticipation d'un futur indéfini et culte du nouveau. C'est une actualité qui ne cesse d'engendrer un nouveau passé.

Mais cette idée de progrès, sans fin, propre au modernisme, exige une régénérescence permanente de la peinture. Une des solutions théoriques à ce problème est apportée par Clément Greenberg qui prône la vision évolutive d'un art autonome où chaque médium artistique conserve son intégrité grâce à ses qualités inhérentes. Mais cette approche est cependant ébranlée par l'essor du Pop-art qui souligne le pouvoir communicatif de la peinture en montrant que toute image, une fois codée, devient un emblème prêt à être utilisé. C'est précisément ce dernier principe que certains artistes contemporains vont exploiter. Qualifiés d'artistes "de la déconstruction ou de l'appropriation", ils entreprennent d'étudier et de "déconstruire" le langage expressif de la peinture grâce à l'utilisation d'images connues qui transgressent la syntaxe conventionnelle de l'art tant figuratif qu'abstrait.

1) Jürgen Habermas, "La modernité: un projet inachevé", in Critique, no. 413, 1981, p. 952.

Selon nous, ils résolvent ainsi le dilemme qu'est l'opposition systématique des deux héritages de l'art du XX^{ème} siècle en utilisant dans leur production picturale un éclectisme de moyens visant à en opérer la synthèse.

C'est à ce courant qui nous apparaît majeur aujourd'hui que nous nous rattachons et c'est en ce sens que nous avons choisi d'intituler notre étude: "Déconstruction et des constructions".

Cette démarche nous a amené à formuler que l'oeuvre finie pouvait être le résultat d'un processus de libres associations fondé sur un mode d'appropriation qui superposerait ou juxtaposerait des principes spécifiques à l'abstraction à des principes propres à la peinture figurative. Nous avons, pour ce faire, considéré les moyens formels de chacun des courants comme équivalents au niveau des besoins d'expression.

Nous nous sommes penché, dans un premier chapitre, sur la méthode que nous avons privilégiée et les influences historiques diverses qui ont présidé à notre cheminement. Ce regard d'ensemble nous a permis, en particulier, de questionner les rapports de notre démarche avec les problèmes relatifs à l'illusionnisme et à la planéité de la peinture.

Nous avons ensuite, dans un deuxième chapitre, tenté de cerner les problèmes et les interrogations que suscitent les

relations entre la pratique d'une peinture éclectique et les enjeux de l'appropriation. Les exemples des pratiques artistiques de Jasper Johns, de David Salle, de Sherrie Levine et d'Yves Klein ont servi à illustrer nos propos.

Un troisième chapitre a fait l'objet d'un examen du contexte actuel dans lequel la peinture évolue. Nous nous sommes attardé , en particulier, sur les notions de déconstruction, de modernisme et de post-modernisme et sur l'influence des médias dans l'évolution de la peinture.

CHAPITRE I

QUESTION DE METHODE

1.1 LE PLAN ORIGINEL

Les travaux que nous avons réalisés dans le cadre de notre recherche sont au nombre de seize. Leur support est composé d'une toile de coton non montée sur châssis qui reçoit comme médium de la peinture acrylique. Nous avons également utilisé d'autres éléments (collages) que nous décrirons ultérieurement. Pour tous les travaux, "le plan originel" de la toile a été divisé en deux ou trois plans rectangulaires qui se transformaient en autant de plans originels. Nous tracions pour ce faire une ligne verticale qui délimitait 2 plans. Un premier plan était couvert par une figure colorée. Une fois l'exécution de la zone achevée, nous nous préoccupions de l'autre plan. Quand toute la surface de la toile était couverte, nous ajoutions quelques éléments peints ou collés. Cette genèse du tableau, faite par addition de plans colorés et de figures, nous incita à repenser la définition du "plan originel".

Kandinsky désignait par "plan originel": "la surface matérielle appelée à porter l'oeuvre"¹. Mais cette définition n'était possible qu'en fonction des innovations qui l'avaient précédée

1) Wassili Kandinsky, Point, Ligne, Plan, Paris, Denoël, 1970, p. 129.

et qui visaient à déconstruire le système de représentation de la Renaissance dont la conception picturale proposait la vision d'un espace centré, puissamment suggéré par les artifices de l'illusion (perspective, clair-obscur, ombres portées, modelé). La philosophie de la Renaissance, en effet, plaçait l'homme au centre des événements du monde et l'habilitait ainsi à devenir le spectateur privilégié de l'univers qui l'entourait. Une telle picturalité, selon Francastel¹⁾, traduisait une conception du monde de nature anthropocentrique.

Les peintres proposaient, d'un point de vue monoculaire, la vision d'un monde homogène grâce à un jeu d'illusions projetant les points virtuels d'un espace derrière le plan du tableau qui était compris et conçu comme une vitre, interceptant et fixant toutes les projections des objets du monde en direction de l'oeil du spectateur. Ce concept fut illustré par de nombreux peintres, dont Dürer qui installait entre lui et l'objet à reproduire une grille afin de reporter fidèlement sur le papier ce qu'il voyait (ill. no. 17).

Cependant, avec la fin du XIX^{ème} siècle, la conception de la surface du tableau vue comme un plan quadrillé mesurant le

1) Pierre Francastel, Etudes de sociologie de l'art, Paris, Denoël/Gonthier, Médiations, 1970, 252p.

monde change. La surface du tableau devient un plan opaque sur lequel s'organisent de nouvelles dimensions. Les déclarations de Juan Gris¹ sur son oeuvre illustrent l'apport du cubisme synthétique à ce renversement. Ce dernier commençait par organiser abstraitement son tableau et ce n'était qu'ensuite qu'il cherchait à faire émerger "le concret" de cette surface plane. Le tableau n'était plus alors considéré comme une pellicule transparente, mais plutôt comme une surface close sur laquelle se précisaient des formes absolues ou des illusions relatives aux objets du monde naturel. Cette nouvelle conception permit par la suite à Kandinsky de penser la surface du tableau en terme de plan originel, siège de tensions et de formes potentielles dont la nature et les propriétés s'entendaient comme "un système de principes permettant la compréhension des tensions intérieures agissant parallèlement au plan"².

Cette surface matérielle, appelée à porter la matière colorée, marqua par la suite le travail de Pollock et de ses successeurs, qui s'en servirent dans la composition de leur tableau. Ainsi, chez Pollock, la technique du "dripping" formait un réseau linéaire sinueux, appelé "all-over", qui laissait

- 1) Juan Gris, cité in Hans H. Hofstätter, Peinture, gravure et dessin contemporains, Paris, Albin Michel, 1972, p. 74.
- 2) Wassili Kandinsky, Point, Ligne, Plan, Paris, Denoël, 1970, p. 129.

transparaître, surtout en périphérie, le plan originel de façon à le faire participer pleinement à l'expression. Sa composition "all over" n'offrait "ni point culminant ni foyer central"¹, mais présentait les indices de parcours de son corps qui s'accumulaient sur une large plage centrale en négligeant la périphérie (ill. no. 19).

Par la suite, H. Frankenthaler et les artistes de la "post painterly abstraction" comme Noland et Louis conservèrent "cette conscience de la valeur esthétique du plan originel"²

Influencés par Pollock, ils utilisèrent de larges plages de couleurs évanescentes encadrées par le plan de la toile brute (ill. no. 20). En revanche, Sam Francis et Larry Poons (ill. no. 21) dilatèrent cette plage centrale vers l'extérieur en couvrant toute la surface du tableau par une trame homogène. Cette dernière étape devint implicite dans les pratiques picturales du pop art et du minimalisme.

Les peintres se réclamant de ces deux courants couvrirent entièrement le plan originel en une ou plusieurs couches colorées et uniformes. Chez les minimalistes cette couche allait devenir l'objet même de la peinture. Mais pour les artistes du Pop art, elle allait être la matrice sur laquelle

1) Barbara Rose, La peinture américaine, Le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 85.

2) Ibid. p. 80.

l'image figurative se glisserait.

Les principes formels de ces approches ont influencé notre démarche esthétique. Nous nous sommes approprié la définition que Kandinsky donnait du plan originel, mais nous l'avons adaptée aux besoins de notre production picturale. Nous avons, dans celle-ci, suggéré la localisation d'une forme peinte de plusieurs façons: en la plaçant sur le plan même du tableau et derrière ou devant le plan de la toile par un artifice jouant de l'illusion. Le plan originel devenait, ainsi, un plan coloré qui pouvait être perçu comme un arrière-plan, un plan ou un premier plan, selon sa nature (opaque, translucide, tramé) et en fonction du caractère de l'image abstraite ou figurative qui allait s'y imprimer. Les plans constituant la toile pouvaient être de deux natures: composés de superpositions de couches transparentes ou glacis (toiles no. 5, 8, 11, 13, 15, 16) ou composés d'une couche opaque constituée de peinture (toiles no. 11, 12, 13, 15, 16) et de tissus (toiles no. 7, 8, 12, 13, 16). Le traitement de l'illusion volumétrique des figures dans les plans traités par un glacis ne se faisait qu'à l'aide de blanc. Ce blanc était, par la suite, teinté plusieurs fois à l'aide d'une couleur transparente, appliquée uniformément sur toute la surface du rectangle.

Cette première zone rectangulaire était traitée de façon autonome jusqu'à l'obtention d'une facture presque définitive. Le reste de la toile trouvait formes et couleurs en fonction de

ce plan initial. L'ensemble final comprenait deux ou trois plans colorés dont les rapports réciproques pouvaient s'évaluer à la lumière de ce que Kandinsky déclarait à propos du plan originel :

" Le plan originel schématique est limité par deux lignes horizontales et deux lignes verticales, et il est défini ainsi comme un être autonome dans le domaine de son entourage"¹.

Néanmoins, la conception d'une surface peinte par additions successives de plans colorés nous posait un problème esthétique. Le défi consistait à faire en sorte que la toile, ce grand plan originel déchirée par des plans colorés soit autre chose que la simple somme de ses parties. En effet, dans une toile produite en 1983 (ill. no. 22), les verticalités existaient déjà, mais elles se pliaient encore à la composition narrative de l'ensemble du tableau.

1) Wassili Kandinsky, Point, Ligne, Plan, Paris, Denoël, 1970, p. 129.

1.2 LES VERTICALITES: TENSIONS ET CONTRASTES

Nous avons pensé, de ce fait, que tracer de fortes verticalités sur un plan originel s'étalant en largeur face à nous, créerait les tensions que Kandinsky associait à l'antagonisme-chaud (vertical)-froid (horizontal)¹.

Mais ce cheminement fut marqué par d'autres influences dont celles de Matisse, du "color field" avec Newman, ainsi que du "hard edge" et de David Salle. Matisse, avait, en effet, indiqué la possibilité de traiter le tableau en plans divisés par une verticale dans Porte-fenêtre à Collioure (ill. no. 24). En revanche chez Newman, la division du champ pictural en champs colorés étales était le principe du mode de composition "sans rapport" dans lequel "l'image n'entretenait pas de rapport avec ce qui l'avoisinait dans la peinture mais n'existait qu'en fonction des bords de l'oeuvre elle-même"².

Nous nous sommes inspiré de cette pratique dans nos travaux et avons emprunté les notions de contraste de couleur et de limite frontière à Elsworth Kelly (ill. no. 23).

Pour ce dernier, la logique de la division des champs colorés commandait l'utilisation de panneaux accolés de telle manière

1) Wassili Kandinsky, Point, Ligne, Plan, Paris, Denoël, 1970, p. 130.

2) Barbara Rose, La peinture américaine. Le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 95

qu'ils marquaient non seulement visuellement mais encore physiquement la séparation de deux champs colorés.¹. En ce sens, la recherche de Kelly nous a influencé en nous montrant qu'un contraste de plans colorés pouvait s'illustrer matériellement par le collage sur la toile d'un plan entier de tissu. Cette notion de contraste entre deux plans colorés nous permettait d'éviter une toile homogène telle que l'avait voulu Reinhardt (ill. no. 25) qui refusait la couleur², la considérant comme simple décoration et qui, s'inspirant des théories de Greenberg, préconisait un art non-expressif, non-représentatif, grâce à une pureté de la couleur et une élimination du contraste des valeurs³.

Mais les exigences d'un tel projet ne correspondaient pas à nos préoccupations esthétiques.

1.3 AMBIGUITE SPATIALE: VOLUME ET PLANEITE

Nous étions avant tout intéressé à ajouter aux contrastes des

- 1) Rosalind Krauss, "Notes sur l'index"; l'art des années 70 aux Etats-Unis, in Macula, p. 73.
- 2) Ad Reinhardt, "Twelve rules", in Art News, no. 5-6, mai 1951.
- 3) Barbara Rose, La peinture américaine. Le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 99.

plans colorés une ambiguïté relative à la suggestion de l'espace. Il était possible de la créer non seulement entre les plans colorés, mais encore à l'intérieur d'un même plan coloré.

1.3.1. L'EFFET FILTRE

On peut souligner ici que la notion de toile comprise comme avant-plan est la plus traditionnelle depuis la Renaissance. Nous avons exploité cette conception de l'espace dans, par exemple, les toiles 13 et 7. Mais dans la majorité des cas, le dégradé de blanc servant à modeler les volumes a été teinté par les glacis. C'est cette pratique que nous qualifions d'effet filtre. Le glacis est passé uniformément sur tout le plan coloré donnant ainsi une impression de planéité qui fige l'illusion volumétrique.

1.3.2 L'ARRIERE-PLAN

Certains plans colorés semblent ainsi projeter vers l'observateur les figures qui les habitent (toiles no. 7, 8, 10, 12, 13 et 16). Les tissus, malgré certains motifs suggérant un volume, garantissaient leur opacité et leur planéité par un fond coloré uni, un plan originel qui leurs était propre. Nous pourrions comparer leur platitude à celle

de Bois de Rose de Larry Poons (ill. no. 21), toile dans laquelle en dépit des possibilités d'espace suggérées par des écarts de valeurs clair-foncé (donc devant-derrière), l'effet d'ensemble reste plat, aidé en cela par la régularité de l'expansion hors toile des motifs. Le même effet, cette fois-ci dû à l'emploi de tissu, peut se voir chez Salle avec Area and Promenade (ill. no. 26). Nous n'avons, cependant, pas toujours eu l'intention de faire émerger un volume des arrière-plans. Ainsi, sur la toile 7, la masse rosée posée sur la grille s'avère être deux corps colorés par ce qui restait du glacis rouge du plan coloré.

1.3.3 LE PLAN

Le troisième type de plan était plat et se percevait comme tel (toiles 8, 11, 14). Il participait à l'ambiguïté de la représentation de l'espace en rappelant que le restant de la toile était également plat. Ce procédé fut aussi utilisé par Howard Buchwald dans Derrière le rideau (ill. no. 27). Il permit à Barbara Rose d'écrire que :

"Buchwald, en découpant des trous dans son tableau, certains à la verticale d'autres à l'horizontale, crée une illusion en contradiction avec elle-même mais compatible avec les exigences de l'esthétique moderniste pour laquelle un tableau est avant tout

inéluclablement surface plane. Les lignes(...) sur la droite de la toile permettent d'identifier la peinture comme objet et illusion peinte"¹

On le retrouve également chez Salle dans: The Bigger Credenza (ill. no. 28)

1.3.4 TRAITS D'UNION ET RAPPORTS INTER-PLANS

Des éléments autres que le plan pouvaient aussi rappeler la réalité de la planéité. Ce sont des procédés picturaux que nous avons appelés, par analogie, "traits d'union" et qui ont servi dans nos toiles à modifier les rapports inter-plans.

Le trait d'union est une forme qui ramène l'impression de planéité aux yeux de l'observateur parce qu'il chevauche deux ou plusieurs plans colorés (toiles 1, 8, 11, 12, 13). C'est un procédé que l'on retrouve dans la toile de Jasper Johns: Sans Titre (ill. no. 29). Dans cette toile, Johns, en peignant l'illusion de rubans adhésifs qui reliaient les trois plans du tableau, nous démontrait que l'ensemble était plat.².

Dans nos toiles, les rapports entre les plans colorés amoindrissent la puissance suggestive de l'espace que chaque plan

1) Barbare Rose, La peinture américaine, le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 158.

2) Ibid. p. 8.

tente d'affirmer dans son apparente autonomie. Les valeurs qui gèrent ces rapports sont de deux ordres: le clair-foncé et le chaud-froid. Par exemple, sur la toile 8, le coin supérieur gauche peut donner l'illusion d'un espace froid qui se trouve derrière le plan coloré brun imitant en cela le procédé de Giovanni Bellini dans Femme à sa toilette (ill. 30). Nous savons que la fenêtre peinte par Bellini montre un espace qui est un paysage entraînant le regard vers l'horizon. Mais, dans le plan bleuté de notre toile rien n'indique que l'espace suggéré se trouve derrière le plan. Aidé par sa valeur claire, ce plan peut donc nous inciter à croire qu'il est en réalité devant le plan brunâtre adjacent, plus foncé.

1.3.5 LE LINEAIRE ET LE PICTURAL

Un autre aspect de notre recherche s'est concentré autour du linéaire et du pictural. Influencé par les catégories que présente Wölfflin dans les Principes fondamentaux de l'histoire de l'art¹, nous avons toujours eu le souci de nous référer à ces deux concepts en nous démarquant, néanmoins, de cette catégorisation.

- 1) Heinrich Wölfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Paris, Plon, 1952, 280 p.

Car, si l'on s'en réfère à Barbara Rose,¹ les développements de l'Art moderne l'ont rendu caduque, en permettant à la peinture de prendre pour sujet ses propres moyens d'expression.

Ainsi, dans nos toiles, chaque élément figuratif a été avant tout conçu linéairement. Par la suite, nous avons passé un glacis sur cette forme précise dont la surface était couverte par des dégradés de blanc. Puis nous avons fait intervenir des éléments picturaux qui brisaient le caractère linéaire de la figure: interruption du glacis sur le plan coloré (toiles 1, 8, 10), mélange périphérique de la figure avec le plan (toiles 6, 12, 16), coulures (toiles 3, 7, 14) et identification de la couleur de la figure à celle, en partie apparente, d'un premier plan coloré (toile 7).

1.4 LES COLLAGES

D'autres éléments non picturaux, comme les collages, nous ont servi également à briser des procédés picturaux comme, par exemple, l'homogénéité d'une surface (toiles 9, 11).

Mais le recours à ce procédé n'a pas toujours eu pour but de briser partiellement ou en totalité le procédé pictural. Dans

1) Barbara Rose, La Peinture américaine, le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 95.

une toile de Sandro Botticelli, intitulée Portrait d'homme avec la médaille de Côme l'Ancien, une véritable médaille a été substituée à sa propre représentation (ill. no. 18). On peut supposer que cette médaille qui repose entre les mains de l'homme augmentait, par sa présence, l'aura de l'oeuvre. Cette fonction du collage semble être la même sur une toile anonyme de la Renaissance qui se trouve dans l'église romane de San Lorenzo de Florence. Dans cette oeuvre, représentant des dignitaires de l'Eglise, certaines parties décoratives des vêtements, telles que les pans des manteaux, sont de vraies bandes de tissu brodé, incrustées dans la toile. Cette pratique, plutôt singulière pour son époque, était peut-être (nous n'en aurons jamais la certitude) un essai visant à dépasser l'illusion sous le couvert de besoins culturels: une pure expérience de picturalité. Il semble en effet impossible que le peintre de cette époque ait pu faire intervenir un procédé de collage à l'extérieur du lieu réservé à sa propre représentation car <<toute autre possibilité se trouvait en quelque sorte occultée à son imagination. Son attention à l'oeuvre peinte étant entièrement investie par les besoins de la narration>>'.

Ces mêmes contraintes se retrouvent d'ailleurs chez Cimabue qui, sur quelques uns de ses crucifix, faisait de l'auréole

1) Viana Conti, "Louis Marin", in Flash Art, no. 7/8, 1985, p. 61.

entourant la tête du Christ un volume oblique émergeant du plan du crucifix (ill. no. 31).

Quelques siècles plus tard, ce furent les cubistes qui donnèrent les premiers exemples de la notion moderne de collage (ill. no. 32). Grâce aux implications du processus de déconstruction qu'ils avaient entamé, l'idée même de collage, inaugurée par Picasso, allait favoriser de nouvelles conceptions de l'objet figuratif. En 1912, l'intégration de la lettre imprimée après la lettre peinte, y compris le papier qui lui servait de support, établit la définition première du collage donnée par Picasso: la technique du papier collé¹. De concert avec Braque, il introduisit des papiers imprimés de motifs aussi divers que des structures de bois ou de marbre, des lettrages de journaux, des dessins de cannage du dessus d'une chaise, etc...², tous en trompe-l'oeil. Le collage était un corps étranger dominé par la composition... Sa fonction était double. Il pouvait signifier ce qu'il représentait réellement (cannage d'un siège, journal) ou bien suggérer un objet (une bouteille) par la silhouette de son découpage (ill. 32)³.

1) Hans H. Hofstätter, Peinture, gravure et dessin contemporains, Paris, Albin Michel, 1972, p. 70.

2) Loc. cit.

3) Loc. cit.

Picasso ouvrait ainsi la voie à l'idée des chaînes associatives qui allaient être exploitées par les surréalistes et les Dada. Une troisième fonction du collage s'ajouta à celles développées par les cubistes, encore rattachés à l'objet: celle d'entité plastique autonome, visant éventuellement à apporter à la toile une troisième dimension (Schwitters, J. Johns, D. Salle).

Nous avons, dans notre recherche picturale, utilisé le collage sous différents aspects: bandes de papier collant (toiles 7, 11), morceaux d'acrylique (toiles 10, 14), morceaux de sacs de plastique (toiles 9, 14, 16), décalcomanies (toiles 9, 12), photographie (toile 13), bouts de tube d'acrylique (toile 16) et tissus (toiles 12, 13, 16). Mais certaines contraintes matérielles influaient sur le processus de travail. Ainsi, les limites de l'utilisation de matériaux divers étaient fixées par la grandeur de la surface peinte quand il s'agissait de papier et par la nature du support pour certains matériaux rigides et lourds. Le papier (photos, rubans gommés, décalcomanies) n'obéissait pas aux mêmes tensions internes que la toile de coton. Par conséquent, ce même papier, une fois qu'il était marouflé, risquait de déformer la toile entière si sa surface était trop grande. C'est une première limite qui n'affectait pas l'utilisation des tissus.

La seconde était imposée, peut-être temporairement, par la

nature même de nos travaux, car tant et aussi longtemps que la toile n'était pas tendue sur un support rigide, il n'était pas concevable d'y ajouter un quelconque objet comme David Salle le fait, entre autres, avec des bols de bois et des chaises. Dans nos toiles, le seul grand collage que nous avons pratiqué est un collage de tissu de forme rectangulaire (toiles 12, 13, 16). Notre intérêt pour David Salle, de même que pour le formalisme, nous a permis de penser, à l'opposé de ce que firent les cubistes, les tissus collés comme autre chose "qu'un corps étranger soumis à la composition"¹. Nous concevions les tissus comme un plan coloré opaque qui se substituait au plan originel. Pour nous, le tissu n'était pas envisagé dans la perspective de l'utilisation des motifs qu'il représentait. Il n'était que ce qu'il présentait, il ne renvoyait qu'à lui-même. Contrairement aux faux marbres de Braque ou aux cannages de chaises de Picasso, le motif imprimé des tissus n'existait pas ailleurs dans la nature. Ce plan de tissu ne trouvait son identité formelle qu'en fonction des bords mêmes de la toile et de ceux du plan adjacent.

La fonction du tissu pourrait être, ici, comparée à celle d'un

1) Hans H. Hofstätter, Peinture, gravure et dessin contemporains, Paris, Albin Michel, 1972, p. 70.

embrayeur qui, d'après la définition qu'en donne Jacobson, est:

"cette sorte de signe linguistique <<vide>>
qui ne peut être <<rempli de signification>>
que dans la mesure où il est <<vide>>"¹.

Les autres collages (décalcomanies, papiers gommés, photos) intervenaient plus tard dans le processus générateur du tableau, ils étaient dominés par les besoins de composition de l'ensemble. Malgré le fait qu'ils représentaient des objets reconnaissables, leur fonction n'était pas de nature narrative mais plutôt plastique (forme-couleur). Nous avions besoin de taches jaunes sur la toile numéro 12, alors nous collions des images de poires jaunes. Nous voulions diminuer l'intensité du blanc de la fenêtre sur la toile numéro 13, nous y collions une photographie. Notre démarche était proche de celle entreprise par Schwitters qui disait des divers éléments de ses collages:

"...en se mettant réciproquement en valeurs,
ils perdent leur caractère individuel,
leur venin propre, ils sont dématérialisés

1) Rosalind Krauss, "Notes sur l'index; l'art des années 70 aux Etats-Unis", in Macula, p. 165.

et deviennent matériaux pour le tableau"¹.

1.5 L'EFFET COLLAGE

Nous nous sommes également intéressé à un type d'effet pictural proche de l'effet de collage. Dans un article consacré à la citation, René Payant ² nous fournit une notion qui nous a été utile pour décrire ce phénomène.

Il souligna en effet que le scandale provoqué par Le Déjeuner sur l'herbe de Manet au Salon des Refusés de 1863 n'était pas dû au seul fait du nu féminin. Les spectateurs de l'époque étaient certes habitués au nu peint mais dans un contexte bien précis relatif à la mythologie. Le malaise déclenché par le nu, selon Payant, était dû essentiellement, à deux facteurs: une absence de modelé académique et la présence, aux côtés de la jeune femme dénudée, de deux hommes à l'allure très contemporaine:

"Ce personnage féminin, d'après sa facture, se deta-

- 1) Jean-Luc Daval, Journal des avant-gardes, les années vingt, les années trente, Genève, Skira, 1980, p. 73.
- 2) René Payant, "Bricolage pictural. L'art à propos de l'art, 1ère partie: la question de la citation", in Parachute, no. 16, 1979.

chait alors du trio central et de toute l'image.....
Fragment d'un fragment déplacé dans le contexte du tableau de Manet (...) il perdait son volume en s'isolant progressivement du reste de l'image [et devenait] une figure aplatie qui <<collait>> plus au plan de la toile qu'à la scène représentée. De là son effet de superposition à toute l'image: effet collage"'.
 .

Cet effet de collage, souligné par Payant, est un des instruments que Salle a adopté dans sa pratique picturale. Nous nous en sommes également inspiré. Dans les oeuvres de Salle, nous découvrons non seulement des collages de tissus ou d'autres objets mais encore les mêmes types d'effet collage précédemment décrits: effet collage de plan coloré et effet collage d'éléments isolés (Coral Made, (ill. no. 35), Wild Locust (ill. no. 34). Des collages de Salle, Catherine Millet souligne que:

"Coupés de leur contexte originel, images et objets

- 1) René Payant, "Bricolage pictural. L'art à propos de l'art, 1ère partie: la question de la citation", in Parachute, no. 16, 1979, p. 15.

ne parviennent pas à en recréer un qui leur redonnerait du sens"¹.

Cette notion d'effet collage peut aider à comprendre la nature des rapports qu'entretiennent certains éléments isolés sur nos toiles avec le plan coloré qui les entoure et avec l'ensemble du tableau. Si l'on prend comme exemple la rose peinte sur la toile II, on s'aperçoit que, par rapport au plan coloré vert, celle-ci est isolée à deux niveaux: celui de la forme et celui de la couleur. Son traitement suggère un volume, mais l'absence d'ombre portée nous indique la réalité d'une planéité ou l'éloignement de cet objet du plan de la toile. Nous désirions, par ce procédé, souligner le caractère fortuit que la présence de cette fleur ajoutait aux incertitudes de l'illusionnisme déjà présent. D'autres effets collages étaient similaires, à bien des égards, à celui de la rose: le rectangle gris-violet (toile no. 6), le cercle paysage (toile no. 9), l'image d'un tableau de Kandinsky (toile no. 15) et les lettres "pa" (toile no. 16).

L'effet collage ne concernait pas que les éléments isolés. Nous le percevions au niveau des rapports inter-plans dans la

1) Catherine Millet, "David Salle, la peinture que le regard disperse" in Art Press, no. 89, 1985, p. 19.

mesure où un plan coloré de grande dimension semblait revendiquer, pour l'oeil, le statut de plan originel sur lequel l'autre plan, plus petit, n'aurait été qu'un collage.

1.6 LES GLACIS

Après ces diverses étapes, nous nous sommes penché sur un aspect important de notre technique: celui des glacis.

Le glacis est une mince couche de couleur plusieurs fois passée en transparence sur une surface peinte, déjà sèche.

Cette technique de transparence a une longue histoire dans la pratique de la peinture. Son emploi avait quelquefois pour but d'harmoniser les teintes d'un tableau à l'étape de l'ébauche comme on peut le voir dans 'l'Adoration des Mages de Léonard de Vinci. L'utilité des glacis pouvait aussi être relative à l'illusion du volume et du modelé que le peintre voulait exprimer. L'application d'une couche transparente, répétée en alternance avec des rehauts de blanc, servait à trouver les couleurs locales, les demi-teintes et les reflets dans l'ombre. Ainsi, l'emploi du glacis était strictement voué au service des subterfuges illusionnistes de la représentation.

En revanche, la déconstruction ouvre la voie, depuis plusieurs décennies, à l'utilisation de la technique du glacis en tant que pratique esthétique autonome. C'est l'utilisation qu'en firent Rothko, Newman, les peintres de la "post painterly

abstraction" (Noland, Louis) et Helen Frankenthaler.

Pour Rothko, l'utilisation de glacis de tons différents servait à créer "un état intérieur"¹. Par la suite, sur les traces de la longue tradition optique du néo-impressionnisme, du fauvisme, du cubisme orphique et de l'"action painting", les peintres de l'abstraction chromatique, ou "post painterly abstraction", donnaient à l'huile un aspect de "fraîcheur et de luminosité comparable à l'aquarelle"². Morris Louis obtenait ainsi dans ses Voiles (ill. no. 20) "des effets atmosphériques de brume, de brouillard et d'arc-en-ciel"³ sur le plan original de la toile brute posée au sol. Ce procédé de glacis dit de la "teinture"⁴ répondait, par la minceur de sa couche picturale, aux exigences de platitude du modernisme greenbergien⁵.

Helen Frankenthaler, de son côté, posait très librement des plages de glacis sur la toile et créait, par ce procédé, des "formes libres qui fleurissent"⁶. Le mouvement d'expansion

1) Barbara Rose, La Peinture américaine, le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 138.

2) Ibid, p. 113.

3) Loc. cit.

4) Ibid, p. 96.*

5) Ibid, p. 138.

6) Ibid, p. 126.

de ces formes sur la surface devait trouver son aboutissement avec le "hard-hedge" qui en fixait les limites: notion de limite précise, facture parfaitement étale des plages de couleur et disparition du glacis générateur de formes sur le plan originel de l'"action painting" et de l'abstraction chromatique.

Des règles du "hard-edge", nous avons conservé l'idée centrale qui était celle d'un glacis couvrant toute la surface d'un plan donné. Mais, à l'instar de Salle, nous avons étudié la possibilité de glisser une figure sous la surface colorée (le plan coloré) de telle sorte que "le déploiement de la couleur ignore la mise en scène des figures"¹.

Sous les glacis, nos éléments illusionnistes étaient constitués par des camaïeux de blanc qui rendaient la lumière par addition. Grâce à l'utilisation du glacis, les valeurs claires employées rendaient l'illusion d'un effet de profondeur. Le fond devenait de plus en plus foncé et la figure de plus en plus claire. Cependant, l'effet de volume y trouvait sa force mais non sa plénitude, car une des caractéristiques du glacis était précisément d'homogénéiser une surface en y ajoutant un effet de platitude.

Cette constatation nous amena à réfléchir sur le rapport qui

1) Catherine Millet, "David Salle, la peinture que le regard disperse", in Art Press, no. 89, 1985, p. 20.

pouvait s'instaurer entre le glacis et la figure que nous avions peinte sur le même plan. Ainsi, le personnage féminin de la toile numéro 12 pouvait être perçu par certains comme "vu au travers d'un filtre" et par d'autres comme "se tenant en avant d'un fond gris". Les réactions diverses que déclencha la toile nous soulignèrent l'ambiguïté spatiale d'une telle composition.

Du parcours et des influences énoncés dans les pages précédentes, nous voulions retenir un ensemble éclectique de procédés destinés à étayer une iconographie personnelle qui nous satisferait. Pour ce faire, il nous fallait néanmoins approfondir les enjeux et les implications d'une telle démarche.

CHAPITRE 2

UNE METHODE ECLECTIQUE: LES ENJEUX DE L'APPROPRIATION

C'est dans la peinture américaine des années 50 que s'amorcent les grandes lignes d'une évolution qui aboutit à la remise en question des principes du formalisme et à l'émergence du pop art. Jasper Johns qui occupe une place à part dans le mouvement pictural américain de cette époque est le premier à établir les fondements d'une synthèse entre deux conceptions, alors antinomiques: l'abstraction et la figuration. Il ouvre ainsi la voie, bien avant des peintres tels que Rosenquist et David Salle, à une peinture éclectique de "montage" comme celle qui fait l'objet de notre exposition. Dans ce deuxième chapitre, nous nous sommes, en premier lieu, penché sur l'oeuvre maîtresse de Johns: White Flag, et par la suite, nous avons étudié, dans leur contexte historique, les phénomènes de l'appropriation.

2.1 JASPER JOHNS ET WHITE FLAG: LES PREMISSES D'UNE DIALECTIQUE DE LA DECONSTRUCTION.

Jasper Johns, en 1955, créa un tableau: White Flag (ill. no. 36) dont les contours étaient ceux de l'objet représenté: le drapeau américain. Une démarche similaire, en 1890, avait déjà été tentée par John F. Peto¹ qui, fidèle à la grande

1) Barbara Rose, La peinture américaine, le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 120.

tradition du trompe-l'oeil, avait peint des objets sur une véritable palette dans une oeuvre intitulée Palette, bock et pipes (ill. no. 37). Mais alors que Peto s'inscrivait dans la tradition de son époque, Johns, quant à lui, savait les fondements mêmes du formalisme en choisissant de représenter le drapeau américain tel quel, c'est-à-dire en une forme qui ne pouvait être modifiée et n'était perçue qu'en tant qu'ensemble plat¹.

Cependant, cette forme qui restait une image reconnaissable devenait un "assemblage d'étoiles et de bandes déjà prêt à être utilisé"², un objet "flottant, de contemplation pure"³.

Johns avait fait en sorte que la picturalité surdétermine l'image et qu'elle la nie. Le drapeau américain devenait ainsi un pur objet de peinture⁴. White Flag permit à l'image du pop art de venir se glisser sur les plans colorés du "color-field" et du "hard-edge" et au formalisme de résoudre le problème de la suggestion de l'espace associé à certaines

- 1) Barbara Rose, La peinture américaine, Le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 120.
- 2) Catherine Millet et Marcelin Pleynet, "Les états-unis de la peinture", in Art Press, no. 103, 1986, p. 31.
- 3) Catherine Francblin, "Jasper Johns", in Art Press, no. 117, 1987, p. 92.
- 4) Catherine Millet et Marcelin Pleynet, op. cit., p. 31.

formes.

Stella comprit les implications de l'attitude de Johns vis-à-vis de l'espace et de la forme. Dans Le marquis de Portago (ill. no. 38), peint en 1960, il décida d'enlever les parties qui lui paraissaient en trop parce qu'elles suggéraient des arrières-plans¹, menaçant la bi-dimensionnalité du tableau. Cette toile détournée est "un des premiers énoncés d'une peinture conforme à la demande <<littéraliste>> de formes réelles inscrites dans un espace réel"². La célèbre formule de Stella <<What you see is what you see>> souligne que la peinture est strictement matérielle et physique, dénuée de toute dimension métaphysique³.

A l'opposé de cette conception, le pop art s'appropriä des images du quotidien, de la publicité, des magazines et des films. Les séries de Warhol, les bandes dessinées de Lichtenstein (ill. no. 39) et les assemblages de Rosenquist montrent des peintures d'images qui sont déjà reconnues comme étant plates, donc conformes aux principes du modernisme.

Le pop art et le formalisme fournirent respectivement les deux pôles du spectre de l'activité picturale de la décennie

1) Barbara Rose, La peinture américaine, Le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 120.

2) Loc. cit.

3) Ibid. p. 11.

suivante: l'abstraction la plus pure et le réalisme photographique'.

Aujourd'hui, toute pratique éclectique qui tente, à l'instar de Jasper Johns, de "créer un système plastique autonome, indépendant à la fois de l'abstraction et d'une réalité paysagiste privée de signification"² se doit de prendre en considération le phénomène de l'appropriation.

Dans nos toiles, nous nous sommes appropriés des images provenant de sources diverses. Parmi les exemples manifestes tirés de l'histoire de l'art, nous pouvons citer les suivants: Giotto (toiles 8, 9 et ill. no. 45), Degas (toile 10 et ill. no. 42), Kandinsky (toile 15), les masques indiens de la côte ouest du Canada (toile 12), des mosaïques de Gaudi (toile 11), statues de Cyclades (toile 5) et fresques de l'Egypte ancienne (toile 7).

D'autres sources d'appropriation, moins explicites que les précédentes, se réfèrent aux pratiques des plans colorés du "color-field", aux divisions chromatiques du "hard-edge", aux images en séries du pop art (tissu de la toile 12) et aux Têtes paysages de Picabia (toile no. 14). L'importance de nos références à l'histoire de l'art nous a fait

1) Barbara Rose, La peinture américaine, le XXième siècle, Genève, Skira, 1986, p. 133.

2) Ibid., p. 120.

également nous pencher sur la signification et les implications du mot "appropriation".

2.2 APPROPRIATION, REPETITION ET NOUVEAUTE

Ce phénomène général d'emprunt peut être désigné, suivant les cas, soit par le terme de citation soit par le terme d'appropriation.

Par citation, on entend se référer à une particule verbale, écrite ou visuelle, extraite du contexte du travail d'un auteur et qui doit, dans son nouveau contexte d'utilisation, conserver l'intégrité de sa signification originelle. L'utilisation d'une citation comporte un caractère explicite, ce qui n'est pas le cas du terme appropriation qui tend plutôt à décrire un processus implicite. Une certaine imprécision règne quand il s'agit d'utiliser ce terme, car les connotations qui l'entourent sont ou positives ou négatives suivant l'usage ou le contexte comme le montre Léo Steinberg dans The glorious company.

Alors que le terme d'appropriation nous offre les éléments suivants: approprier c'est rendre propre à une destination, conformer. Contrairement à la précédente, cette définition sous-entend une transformation de matière. Dans le domaine artistique, cette transformation est souvent plus ou moins

avouée de la part de l'artiste. Ce dernier tend souvent à masquer ses emprunts dans le but de revendiquer à la fois nouveauté, originalité et singularité, comme le montrent Rosalind Krauss et Benjamin Buchloh ¹.

Nous n'avons jamais eu l'intention de cacher nos emprunts car notre méthode éclectique se base justement sur un mode d'appropriation. De prime abord, il semble difficile de concilier avantageusement les "qualités" de nouveauté, d'originalité ou de singularité avec un processus déclaré d'appropriation. Pourtant, comme nous le verrons ultérieurement grâce à quelques exemples, plusieurs pratiques du XXIème siècle dites d'avant-garde ont caché en réalité des phénomènes de répétition. Nous pouvons d'ores et déjà croire qu'il est inutile de considérer notre pratique sous l'angle de la notion traditionnelle d'originalité car, comme nous le verrons dans le dernier chapitre, la théorie de la déconstruction qui sous-tend notre démarche nie le statut d'originalité de l'image. Nous nous intéresserons, par conséquent, davantage aux principes mêmes de notre méthode et

1) Rosalind Krauss, "The originality of the avant-garde: a postmodernism repetition" in October, no. 37, été 1986, pp. 47-66.

Benjamin Buchloh, "The primary colors of the second time: a paradigm repetition of the neo avant-garde, in October, no. 37, été 1986, pp. 41-52.

tenterons de montrer que l'intérêt du lecteur ne doit pas se limiter au simple repérage de fragments iconiques connus mais plutôt se porter vers l'ensemble de la toile. C'est pourquoi nous ressentons l'importance de clarifier et même de démythifier la notion d'appropriation telle qu'elle est traditionnellement conçue du point de vue de l'histoire de l'art. La singularité d'une pratique individuelle d'appropriation peut s'exprimer à plusieurs niveaux. Dans le cas d'une pure appropriation, la singularité vient du nom de l'artiste, du jeu du marché de l'art, de l'acte lui-même. Le meilleur exemple nous est donné par Sherrie Levine dont nous parlerons plus loin. En ce qui nous concerne, la singularité de notre pratique d'assemblages hétéroclites se justifie au niveau de la nature de nos choix d'images et de techniques et aussi au niveau de l'adjonction d'une iconographie personnelle tirée de documents photographiques privés (visages des toiles 6, 8, 12, 13, 14 et 15, urne de la toile 7, la mère et l'enfant de la toile 10, l'escalier de la toile 13 et le petit personnage de la toile 16). Nous nous distinguerons, en ce qui a trait à l'idée de style associée à l'expression personnelle, du néo-expressionnisme. L'association, fortement connotée dans l'histoire de l'art, des termes artistes, expression, style et oeuvre peut porter le lecteur à s'interroger sur la notion de style reliée à la présence de nos emprunts: fresques de Giotto

confrontées dans la toile I à des bas-reliefs incas ou dans la toile 9 à l'image d'un test de Rorschach, personnage de Degas associé aux motifs du dallage de la cathédrale Saint-Marc à Venise dans la toile 10, ou encore dessins de Kandinsky associés à une gouache de l'artiste dans la toile 8.

En effet, pour nous, l'idée de style, l'idée de la marque du créateur, est liée au choix et à l'articulation des associations dans nos montages que nous voulions ouverts et polysémiques. Pour nous, l'artiste comme unique créateur n'a jamais vraiment disparu dans les faits même si des efforts théoriques furent accomplis en ce sens dès le début du siècle. Rodchenko, par exemple, avec ses monochromes, avait voulu gommer tout indice de la présence de l'artiste et rendre ainsi possible la création de l'art par tous et l'intégration de l'activité artistique à la praxis sociale en fondant l'individu dans la masse¹. L'histoire a bien retenu que le monochrome a été réalisé par Rodchenko.

Ainsi, toute production qui réussit à se distinguer par sa singularité tant au niveau du champ de production restreinte au milieu artistique qu'à celui du large public est forcément reconnue et valorisée grâce à la marque du créateur. Même au niveau artisanal, où la possibilité d'aura artistique est effacée et par l'usage de l'objet et par sa répétition, une différenciation croissante de valeur peut apparaître sous

1) Benjamin Buchloh, Autoritarisme et Régression, Paris, éd. Territoires, Galerie Durant-Désert, 1982, p. 44.

la griffe d'un "maître". Si un artiste reconnu en tant que tel appose sa signature sur un objet ou même s'approprie la production d'un autre, l'appropriation devient oeuvre d'art. C'est ce que Raymonde Moulin met en évidence quand elle constate que la photographie la plus banale signée par un artiste reconnu se vendra plus cher que l'épreuve originale d'un photographe professionnel¹. A ce titre, Sherrie Levine fournit un des meilleurs exemples actuels d'appropriation poussée à son extrême limite. Son travail nous permet de comprendre que nos appropriations peuvent accéder au statut d'oeuvre d'art et trouver ainsi une aura nouvelle. Devant certaines de ses oeuvres comme "self portrait after Egon Schiele" (1982) ou "Photography by Eliot Porter" (1983), nous ne pouvons que souligner, comme le fait Thierry de Duve,

"Qu'il faut et qu'il suffit qu'une rencontre se produise entre un objet, un auteur, un public et une institution ad hoc pour que le mot art soit prononcé"².

- 1) Raymonde Moulin, "La genèse de la rareté artistique", in Ethnologie française, vol. 8, no. 2-3, 1978, p. 254.
- 2) Thierry de Duve, "La condition Beaubourg", in Critique, no. 426, 1982, p. 966.

Il se produit alors une fétichisation non seulement de l'oeuvre mais aussi de l'expérience de l'oeuvre, que l'on sait pourtant être une fidèle reproduction d'une autre oeuvre. Ainsi la présence d'un tel travail nous place devant un effet de miroir, un effet critique, qui montre une vérité occulte que les autres créateurs semblent vouloir éviter. Nous assistons à la mise à nu statique du langage de l'appropriation. Nous touchons de près le "always already" des post-structuralistes¹ de la déconstruction, où le copyright, c'est-à-dire l'origine, n'existe par vraiment.

Cette fascination du double qui mine les valeurs d'authenticité est encore plus flagrante dans le domaine de la peinture avec les copies d'oeuvres de Malevitch effectuées par Levine. Le cas de celle-ci n'est pas isolé. Un autre peintre, Mike Bidio, a reconstitué à New-York des Matisse et même des Marcel Duchamp². Dès lors, nous sommes en droit de nous poser la question suivante: le caractère technique de reproductibilité de la photographie mis à part, y a-t-il vraiment une réelle différence entre la photographie d'une photographie que Levine s'approprie et la peinture-copie d'une peinture choisie par

- 1) Rosalind Krauss, "Originality as repetition: introduction" in October, no. 37, été 1986, p. 36.
- 2) Christian Besson, "Dossier; il n'y a pas de nouvelle abstraction", in Art Press, no. 106, sept. 1986, p. 19.

la même artiste? Nous ne le pensons pas. Que ce soit du côté de la photographie ou de celui de la peinture, ici la relation entre signifiant et signifié est équivalente. Dans cette perspective, on peut avoir à l'esprit que Gerhard Richter déclarait utiliser non pas la photographie en tant que médium pour la peinture, mais plutôt la peinture en tant que médium pour la photographie¹. Et c'est ce qui prédomine dans la démarche de Levine. Il faut considérer que notre peinture peut avoir à se re-situer, en partie, non seulement dans les termes du débat abstraction-figuration mais encore en fonction de la nature actuelle de l'image photographique.

Que peut-on déduire d'autre du travail de Levine? Contrairement à notre démarche qui juxtapose des appropriations sous formes de montages, Levine n'utilise qu'une image à la fois. Ainsi on se demande, en poussant la pratique de cette dernière jusqu'à l'absurde, si une carte postale d'une peinture de David pourrait se vendre des millions de dollars? Car, en ce qui concerne le travail de Levine, c'est précisément ce qui se produit. Y aurait-il, dans son cas, comme dans le nôtre, "transfert d'aura" ou bien une "perte d'aura"? Selon nous, il y aurait chez Levine quelque chose de plus limpide que chez les néo-expressionnistes. Elle semble croire que nous sommes dans une époque de nostalgie et que nous nous

1) Benjamin Buchloh, Autoritarisme et régression, Paris, éd. Territoires, Galerie Durant-Désert, 1982, p. 51.

retournons pour certaines raisons vers les images du passé. Il serait donc inutile pour elle de se cacher derrière le style ou l'expressivité du moi. Absente de ses oeuvres, au lieu de déguiser le retour, elle le montre tel qu'il est.

Aujourd'hui, nous constatons que le phénomène de l'appropriation ne se limite pas à la figuration. L'utilisation du terme "nouvelle abstraction" est révélateur quant au contexte artistique; "le vieux débat entre abstraction et figuration est devenu un poncif"¹. Ce qui est nouveau, en revanche, c'est que l'abstraction est à la fois reconnue comme une donnée fondamentale de la culture de ce siècle et est mise sur un pied d'égalité avec la figuration. Warhol en fait la démonstration en juxtaposant dans un diptyque une impression sérigraphique et un monochrome². Par conséquent, parler de nouvelle abstraction équivaut à parler d'appropriation d'images.

Le pop art a démontré, qu'une fois codifiés, les formes et les formats les plus abstraits deviennent des emblèmes, des images et produisent, ainsi, un réservoir dont le contenu se

1) Robert Storr, "L'éclatement de l'école de New-York, in Art Press, no. 100, 1986, p. 46.

2) Christian Besson, "Dossier; il n'y a pas de nouvelle abstraction", in Art Press, no. 106, sept. 1986, p. 23.

prête aux détournements les plus divers¹.

D'une certaine abstraction, il ne subsiste aujourd'hui que des clichés: la grille (Le Witt), le carré (Malévitch), le triangle (Kelly), la croix (Reinhardt), la tache informelle (Motherwell), le coup de brosse (De Kooning, Hartung), etc... Le tableau peint par Sigmar Polke en 1968 (ill. no. 40) où l'inscription Modern Kunst (art moderne) accompagne ce qui serait le vocabulaire de base de l'abstraction; triangle peint en à-plat tache expressionniste, croix, grille², en est l'illustration la plus convaincante. L'abstraction est donc, pour nous, une source de formes et de techniques propres à servir notre projet: taches (toiles 2, 3, 8 ...), coulées (toiles 7, 9, 13 et 14), coups de brosses, plans colorés (glacis ou pâte opaque), grille (toile 7), etc... Car nous croyons que la peinture abstraite risque de s'avérer, aujourd'hui, une entreprise de sophistication des moyens de production. Face à une nouvelle abstraction on ne peut que se référer à l'abstraction historique et établir des comparaisons formelles³. Bertrand Lavier avec "Walt Disney productions" 1947-1985 offre un exemple d'appropriation retors en agrandissant, par le biais de la photographie, des détails de

1) Robert Storr, "L'éclatement de l'école de New-York", in Art Press, no. 100, 1986, p. 46.

2) Christian Besson, "Dossier; il n'y a pas de nouvelle abstraction", in Art Press, no. 106, sept. 1986, p. 17.

3) Ibid., p. 16.

bandes dessinées. Il s'approprie un tableau qui n'a jamais existé par un procédé de sélection qui nous semble être d'une grande importance en ce qui a trait à l'actualité des appropriations. Parmi tous les exemples contemporains d'appropriation, tant en photo qu'en peinture, les travaux les plus intéressants nous semblent être ceux qui structurent une sélection puisée dans l'histoire de l'art (abstraite ou figurative) et dans l'imagerie du quotidien. Pour nous, l'exemple le plus pertinent est, à cet effet, celui de David Salle. (ill. no. 26, 28, 34, 35).

2.3 L'EXEMPLE DE DAVID SALLE: FIGURATION, FORMALISME ET READY-MADE.

Celui-ci, comme Levine, utilise les circuits traditionnels de diffusion de l'art. Selon nous, cette démarche n'est pas différente de celle d'artistes dits modernes et des artistes d'avant-garde. Car, comme le fait remarquer Thierry de Duve:¹

"A l'insu sans doute de la plupart des pionniers de l'art moderne qui ont cru en finir avec l'art des

1) Thierry de Duve, "La condition Beaubourg", in Critique, no. 426, 1982, p. 966.

musées, il est aujourd'hui certain que l'art moderne et contemporain, plus que tout autre, est un art de musée et n'est même qu'un art de musée".

Aujourd'hui, les performances en art contemporain doivent se faire reconnaître par le circuit traditionnel de diffusion. Ironiquement, il en a été de même pour le Land art identifié initialement à un mouvement de contestation des lieux établis de diffusion et qui s'est vu finalement "récupéré" par le biais de publications d'art et de documents visuels (vidéos, films, photographies).

En ce qui concerne l'oeuvre de Salle, on trouve dans la critique des appréciations aussi peu flatteuses que celle d'"assassin de la peinture"¹. Il est attaqué sur deux fronts, à la fois par les formalistes qui lui reprochent, entre autres, de saper les fondements de leur art et par les figuratifs traditionnels qui lui en veulent de piller plusieurs styles et de les amalgamer dans un mélange anti-narratif.

Sur ses tableaux, une imagerie figurative variée et très explicite est formée par une iconographie intime et par des emprunts à la culture populaire (bandes dessinées) et à l'histoire de l'art (Ribera). Mais ces éléments figuratifs

1) Giancarlo Politi, "David Salle", in Flash Art, éd. franc., no. 11, 1986, p. 12.

sont, en même temps, confrontés à des formes géométriques et à des plans colorés relevant de l'esthétique formaliste. Notre méthode est très proche de celle de Salle et, comme lui, nous considérons que l'intérêt esthétique d'une oeuvre réside dans la cohabitation de l'abstrait et du figuratif. Car, au travers de la recherche d'effets plastiques inédits, le travail de Salle, ainsi que le nôtre, voudrait questionner à la fois les acquis de la peinture mimétique et l'illusionnisme optique dû aux contrastes des couleurs. Salle suit la règle formaliste qui veut qu'à une surface donnée corresponde une couleur passée uniformément. Les figures traitées en grisaille qui cohabitent avec ces surfaces montrent une figuration qui, paradoxalement, ne se détache pas d'un fond. Nous avons utilisé cette même technique dans les toiles 6, 11 et 12.

D'autre part, ces figures intégrées dans un plan coloré rappellent la photographie noir et blanc sur laquelle une couleur a été passée. Mais, en ce qui concerne Salle, la peinture qui imite l'effet photographique s'enrichit d'une nouvelle solution esthétique, grâce au défi posé par la photographie.

Les diptyques de Salle, de même que les nôtres, peuvent rappeler les divisions de surfaces colorées chez Elsworth Kelly, et le traitement que Salle fait de la figuration nous rappelle le pop art. Cependant, il y a une différence

essentielle sur laquelle Salle s'explique¹. Selon lui, un des mécanismes picturaux du pop art consistait à simplifier et à isoler l'image (la multiplication warholienne était celle de l'unique), tandis que, lui brise l'image dans un ensemble d'hiatus.

Il nous semble pouvoir souligner que ce qui caractérise par conséquent le style de Salle, c'est précisément une sélection de styles. Nous remarquons dans ses tableaux, en plus de la présence de plusieurs techniques, des images et même des objets rajoutés à la toile. Ces images, au même titre que les nôtres, sont en fait des "ready-made".

Comme Duchamp, qui a choisi une pelle ("In advance of the broken arm") à neige dans une vitrine de magasin, Salle extrait un objet d'art, une image, de l'étalage de l'histoire de l'art. Le rôle de la pelle est lié à l'usage que fait Duchamp du langage². Selon Thierry de Duve³, après Manzoni et Broodthaers, le ready-made ne doit pas être considéré comme un geste libérateur (Surréalisme), comme un objet que l'on s'approprie (Nouveaux-réalistes), comme un concept analytique

- 1) Stephane Guegan et Carolin Smulders, "David Salle", in Galleries magazine, éd. inter., déc.-jan. 1987, p. 73.
- 2) Moly Nesbitt, "Ready-made originals: the Duchamp model" in October, no. 37, été 1986, p. 63.
- 3) Thierry de Duve, "La condition Beaubourg", in Critique, no. 426, 1982, p. 965.

(Conceptualisme), mais plutôt comme un énoncé expérimental capable de désigner ses propres conditions d'énonciation. Pour Salle, comme pour nous, l'image d'appropriation, l'image ready-made, est tout à fait conforme à cette dernière définition. Chaque figure de ses tableaux est autonome et invite à la narration mais l'ensemble n'en offre aucune. Chaque élément demeure seul, irréductible à toute homogénéisation esthétique, contrairement à ce qui se passe dans les "combine paintings" des années 50 de Rauschenberg, où les "images trouvées" sont soumises à un souci d'unité de composition. Devant ces ensembles hétéroclites d'appropriation, nous ne pouvons que nous référer à des systèmes codés dont l'arbitraire est propre à tout langage¹. La moindre touche évoque un style répertorié, la moindre image est déjà une image médiatisée. Face à cela, les détracteurs de Salle, hantés par l'aura de l'original, semblent avoir oublié ce que Benjamin disait²: "la dévaluation des objets dans l'allégorie est surpassée dans le monde des objets lui-même par l'usage (commodity). Les emblèmes redeviennent ainsi des

- 1) Catherine Millet, "David Salle, la peinture que le regard disperse", in Art Press, no. 89, 1985, p. 21.
- 2) Walter Benjamin, "Zentralpark", cité dans Benjamin Buchloh, "The primary colors of the second time: a paradigm repetition of the neo avant-garde", in October, no. 37, 1986, p. 44.

valeurs d'usage". De ce point de vue, l'usage, chez Salle, est celui de son propre langage plastique qui exige, de notre part, une nouvelle conscience esthétique. On peut se demander, à l'instar de Guy Bellavance qui analysait l'oeuvre de Levine, si nous ne nous trouvons pas, face à l'oeuvre de Salle, devant un type nouveau de conscience historique; un temps multiple où se croisent et se pressent justement tous les niveaux de culture¹. Dans cette optique, on peut se rappeler que Benjamin projetait de réaliser une oeuvre entièrement composée de citations.

L'intérêt d'un travail comme celui de Salle réside dans ce que Douglas Crimp souligne à propos du travail de Longo et de celui de Sherman: "nous ne sommes pas à la recherche des sources ou des origines mais plutôt des structures de signification "².

On devrait donc considérer l'artiste comme une sorte de metteur en scène ou de metteur en page. Les caractéristiques d'appropriation mentionnées précédemment n'interdisent pas de voir ipso facto cette pratique en termes de nouveauté et d'avant-garde. Des exemples comme ceux d'Yves Klein et de l'emploi de la grille par certains artistes dits d'avant-garde (Malevitch, Reinhardt, LeWitt) montrent que les qualificatifs

1) Guy Bellavance, "Déssaisissement et réappropriations", in Parachute, déc.-fév. 1983, p. 14.

2) Douglas Crimp, "Pictures", in October, p. 81.

de nouveau ou d'avant-gardiste peuvent très bien cacher des phénomènes de répétition.

2.4 YVES KLEIN ET LA NOUVEAUTE REPETEE

A cet effet, le cas d'Yves Klein est tout à fait frappant. En revendiquant, à la lumière de ce qu'il désignait comme une évidence éclatante, la paternité de la monochromie au XXième siècle, il oubliait Malevitch et Rodchenko qui avaient créé la monochromie, mais dans des buts tout à fait différents. Klein, prônant la nouvelle avant-garde, détournait ainsi l'héritage de l'avant-garde historique de ses buts premiers.

On peut comprendre les raisons pour lesquelles Malevitch et Rodchenko furent passés sous silence. A l'origine, la monochromie redéfinissait le rôle de l'artiste. Le travail éliminait les traces de la création manuelle et opposait ainsi la division sociale du travail à la condensation du talent chez l'individu¹.

A l'inverse de Rodchenko, Klein proposait un certain mysticisme comme mode d'approche perceptuel de son oeuvre. Son but fut de préserver, quelles que fussent les circonstances

- 1) Benjamin Buchloh, "The primary colors of the second time: a paradigm repetition of the neo avant-garde", in October, no. 37, été 1986, p. 44.

historiques, l'idée de l'artiste comme un narcissiste élitiste, une sorte de superman. "Cette néo-avant-garde était ainsi non pas intégrée à la pratique sociale"¹, tel que le prônaient les artistes des avant-gardes historiques, mais plutôt "associée au spectacle"². Les travaux de Klein avaient le caractère du fétiche parce que leur qualité d'aura ne pouvait être démontrée que par leur valeur d'usage et parce qu'ils étaient à l'origine d'un désaveu de l'héritage moderniste³ qui se voulait un lieu de résistance à la demande idéologique de production de valeur d'usage et de valeur d'échange.

En dépit de sa prétention à l'originalité, l'oeuvre de Klein a, néanmoins, été marquée par la répétition. Elle a également permis de superposer les notions de modernité et d'avant-garde. Mais cette ambiguïté de termes semble avoir institutionnalisé l'avant-garde comme art. Nous sommes aujourd'hui confrontés à des concepts devenus équivoques qui sont

- 1) Benjamin Buchloh, Autoritarisme et régression, Paris, éd. Territoires, Galerie Durant-Désert, 1982, p. 13.
- 2) Idem, "The primary colors of the second time: a paradigm repetition of the neo avant-garde" in October, no. 37, été 1986, p. 51.
- 3) Peter Burger, Theory of the avant-garde, cité dans Benjamin Buchloh, "The primary colors of the second time: a paradigm repetition of the neo avant-garde" in October, no. 37, été 1986, p. 42.

constamment utilisés pour justifier la pertinence d'une pratique artistique.

2.5 L'ETERNEL RENOUVEAU DE LA GRILLE

Rosalind Krauss montre à cet effet que le mot répétition est sous-jacent au terme originalité, puisqu'il a été censuré par les artistes d'avant-garde¹.

L'originalité est donc une affirmation qui peut très bien émerger d'un processus de récurrence. Cela devient évident pour ce qui est de l'utilisation de la grille par des artistes d'avant-garde. Dans ce cas, contrairement à l'exemple de Klein, il n'y a pas de modèle original; il y a répétition sans original².

Nous ne savons pas, comme le souligne Rosalind Krauss, qui a inventé la grille³. Elle paraît fortement moderne au regard⁴ parce qu'elle apparaît au début du siècle et représente la coupure entre l'art du XXième siècle et celui du XIXième

1) Rosalind Krauss, "The originality of the avant-garde: a postmodernism repetition" in October, no. 37, été 1986, pp. 47-66.

2) Ibid., p. 58.

3) Ibid., p. 54.

4) Idem., "Grilles", in Communications, no. 34, 1981, p. 170.

siècle. Symbole d'un commencement absolu, la grille impose un caractère répétitif et résiste au développement historique¹.

Anti-référencielle et imperméable à la narration, elle ne peut être, de par sa structure, que répétée². Dans le cas de l'utilisation de la grille, aucune origine n'est là pour démystifier toute nouveauté cachant une répétition.

Nul ne pourrait dire d'où vient la grille de la toile no 7, si ce n'est de notre propre imagination. Pourtant, nous nous étions inspiré d'une fresque égyptienne (ill.no.46) et non pas de l'art abstrait. Ni les grilles de l'art abstrait ni celles de l'art égyptien ne sont, en fait, des originaux.

L'univers des possibilités offertes par les appropriations est donc très large. Encore faut-il distinguer les travaux de simples retours au passé des travaux qui offrent de nouvelles structures de signification. Mais aujourd'hui, il est nécessaire de se demander non seulement pourquoi les retours à l'histoire occupent une si grande place dans la pratique artistique, mais encore, et surtout, comment une certaine recherche contemporaine exploite un ensemble de sélections historiques. Il nous paraît alors important non pas tant de réfléchir sur ce phénomène en termes d'originalité, de nouveauté, de modernisme ou d'avant-garde, mais plutôt de le comprendre par sa congruence historique avec la société contemporaine. Car, comme nous l'avons vu précédemment, plusieurs mouvements dits d'avant-garde produisent un art aussi

1) Rosalind Krauss, "Grilles", in Communications, no. 34, 1981, p. 167.

2) Ibid., p. 54.

transparent que l'art actuel et ne sont nouveaux qu'en terme de distinction opérée par rapport à une antériorité immédiate.

Il est frappant de constater dans l'art des années vingt la volte-face d'artistes comme Severini, Carra, Picabia, Malevitch, Rodchenko, Cocteau et Picasso qui revinrent à des modes d'expression traditionnels. Le même phénomène se retrouve aujourd'hui chez de nombreux artistes qui sont passés de l'abstraction à la figuration, comme David Salle et Eric Fischl. Mais ces ruptures ne s'articulent ni dans les mêmes conditions esthétiques ni dans le même contexte socio-historique. Le marché de l'art n'est plus le même aujourd'hui quant à son étendue et à ses centres. Le monde entier est engagé dans une vaste circulation de communication médiatisée. Peut-on alors pratiquer une analogie entre deux époques si différentes? Que doit être alors l'oeuvre d'art, un simple témoignage de société? Il nous semble qu'avec les néo-expressionnistes, l'appropriation n'est plus prospection mais plutôt rétrospection. Les besoins du présent semblent se projeter sur ces images du passé et s'identifier à elles.

En revanche, nous croyons que les artistes de la déconstruction ou de l'appropriation posent un regard plus critique sur le monde contemporain car chez eux, comme le souligne Robert Storr, "La mise en crise des systèmes symboliques établis aboutit à une liberté plus négative [par rapport à celle des néo-expressionnistes], un affranchissement hors

des contraintes sociales et psychologiques implicites à rhétorique du passé"¹.

Nous examinerons, dans une dernière étape les assises théoriques qui sous-tendent notre méthode de déconstruction et, enfin, nous nous pencherons sur les liens qu'il est possible d'établir entre notre approche de la peinture et la nature de l'image médiatique.

- 1) Robert Storr, "L'éclatement de l'école de New-York", in Art Press, no. 100, 1986, pp. 47-48.

CHAPITRE 3

DECONSTRUCTION

ET

POSTMODERNISME

Nous avons insisté dans notre deuxième chapitre sur l'importance du phénomène de l'appropriation par rapport au statut d'originalité de notre approche picturale.

Dans cette dernière partie, nous nous pencherons sur la théorie de la déconstruction qui sous-tend notre pratique.

3.1 STRUCTURALISME, POST-STRUCTURALISME ET DECONSTRUCTION

La déconstruction du modèle de représentation de la Renaissance se fit par une disparition graduelle de tous les artifices picturaux propres à l'illusionnisme. Le modèle qui lui succéda, l'abstraction, trouva la formulation de ses principes modernes d'homogénéité et d'autonomie avec les théories de Greenberg.

La déconstruction à laquelle nous faisons référence puise ses sources dans une théorie littéraire qui remet en question l'homogénéité apparente d'une oeuvre, ainsi que l'éventuelle structure qui la sous-tend. Les artistes dits "de la déconstruction ou de l'appropriation"¹ déconstruisent les

1) Robert Storr, "L'éclatement de l'école de New-York", in Art Press, no. 100, 1986, pp. 46-48.

modèles abstraits et figuratifs et ébranlent ainsi les idées reçues auxquelles l'histoire de l'art nous a habitués. Une de ces idées est l'exclusion réciproque de l'abstraction et de la figuration.

Les post-structuralistes qui ont fourni les assises théoriques pertinentes à ce type de peinture ont élaboré leur théorie en prenant le contre-pied de celle de leurs prédécesseurs: les structuralistes. Ces derniers considéraient qu'une connaissance systématique d'un texte, d'une oeuvre ou d'une société était possible. Dans sa méthode d'anthropologie structuraliste, Claude Lévi-Strauss fonda son analyse des mythes et des rites des sociétés primitives sur la conviction que, sous l'apparente variété des différentes cultures du monde, il existait certaines constantes, ou modèles, qui sous-tendaient les structures¹.

En littérature, le projet structuraliste prit la linguistique comme modèle²: le texte était porteur de sens stable et la critique avait le mérite de le chercher³. La démarche prônée par Panofsky était similaire. Pour ce dernier, le sens de l'oeuvre restait une donnée objective, quelque chose qui

1) Christopher Norris, Deconstruction: Theory and practice, London, Methuen & Co., 1982, p. 37.

2) Kristin Olive, "David Sale's deconstructive strategy", in Arts, nov. 1985, p. 82.

3) Christopher Norris, op. cit., p.3.

pré-existait à son incarnation: les structures profondes étaient reçues, découvertes, puis révélées (et non inventées) par l'artiste.¹.

L'approche des structuralistes soulignait l'existence de structures invariantes ou de formes universelles qui reflétaient la vraie nature de l'espèce humaine².

Derrida contesta ce concept qui immobilisait le jeu du sens dans un texte³. Pour lui, le langage n'était pas réductible au sens, comme d'ailleurs en peinture où l'image n'avait pas de relation fixe au sens⁴.

Dans ses derniers écrits, Barthes, à l'instar de Derrida, fut également conscient du danger qu'impliquait un discours qui revendiquait le pouvoir de résoudre, et dont le caractère objectif était assuré par une habitude de pensée ⁵ ou "doxa". Pour Barthes, comme pour Derrida, la critique restait une activité d'écriture, une pratique de lecture et non une méthode

- 1) Philippe Junod, Transparence et opacité, Genève, L'Age d'homme, 1976, p. 323.
- 2) Christopher Norris, Deconstruction: Theory and practice, London, Methuen & Co., 1982, p.3.
- 3) Loc. cit.
- 4) Kristin Olive, "David Salle's deconstructive strategy", in Arts, nov. 1985, p. 85.
- 5) Christopher Norris, op. cit., p. 9.

de recherche de la vérité'.

Le post-structuralisme posait donc comme à priori le principe de l'impossibilité d'une connaissance systématique². Il considérait l'oeuvre comme hétérogène et porteuse de ses propres contradictions.

La démonstration la plus graphique des conceptions de Derrida fut sans nul doute Glas (ill. no. 41) qui comportait deux colonnes de textes. Sur la gauche du montage se trouvait une analyse du concept de la famille d'Hegel et sur la droite des écrits de Jean Genet. Ces deux textes étaient quelquefois interrompus par de petites insertions d'autres textes. Par ces greffes textuelles et ce montage, Derrida intervenait dans la hiérarchie de l'écriture et tentait de briser les habitudes de pensée en donnant aux oppositions binaires traditionnelles (marginal-central, sérieux-non sérieux, abstrait-figuratif) un impact différent.

Il subvertissait avec ses greffes la distinction entre essentiel et non essentiel sans pour autant identifier un nouveau concept qui se serait avéré être l'idée centrale³.

Nous pensons que cette description du travail de Derrida

1) Roland Barthes, "Le discours de l'histoire", in Le bruissement de la langue, Paris, Le Seuil, 1984.

2) Kristin Olive, "David Salle's deconstructive strategy", in Arts, nov. 1985, p. 82.

3) Ibid., p. 84.

pourrait également s'appliquer à nos diptyques tant au niveau purement formel qu'au niveau analytique. Les plans colorés et leurs figures correspondraient aux textes et à leurs contenus, les figures ou taches isolées dans les toiles seraient l'équivalent des fragments de textes. Dans nos travaux, il y a un mélange entre l'abstraction et la figuration, entre le linéaire et le pictural, entre l'homogénéité (des plans colorés) et l'hétérogénéité (de l'ensemble), entre l'opacité et la transparence. Pour nous, cette opposition binaire est importante, car elle remet en question les limites fixées pour la pratique de l'art, par la théorie de l'art, l'histoire de l'art, la peinture moderne, la culture populaire et les mass-médias¹. Mais ces juxtapositions et ces choix calculés jouent sur des allégories qui ne peuvent être entièrement résolues. En utilisant cette démarche, nous voulions nous assurer que nos compositions affecteraient le spectateur. Ainsi, ce dernier, à la recherche du sens, serait poussé à identifier chaque élément, à nommer chaque source, chaque influence, pour finalement ne substituer à l'oeuvre qu'un puzzle savant qui ne serait que la simple somme des parties de l'oeuvre.

Par nos fragmentations d'images figurées, nous tentions d'interroger la notion même d'image en tant que "signe" lié à

1) Kristin Olive, "David Salle's deconstructive strategy", in Arts, nov. 1985, p. 84.

une représentation déterminée. Dans nos toiles 6,8,12,14 et 15, les visages peints sont tous uniques, ils représentent néanmoins la même personne. On retrouve la même interrogation dans la série des cathédrales de Monet où, à différentes heures de la journée, ce dernier a peint la cathédrale de Rouen. Chacune des toiles de la série est unique même si elle représente la même cathédrale (l'image "cathédrale")¹.

Un autre exemple de l'ambiguïté de la notion de "signe" iconique nous est donné par Gombrich, qui souligne que plusieurs peintres placés devant le même paysage élaborent une toile où tout le monde reconnaît le paysage en question même si la facture de chaque toile est unique². Le concept "paysage" est donc en réalité composé de deux moitiés opposées sémantiquement: la singularité et la répétition³. La singularité du paysage correspondrait à un moment précis d'observation, elle émanerait non pas de la topographie réelle du lieu, mais d'une représentation de cette topographie et de son enregistrement⁴. De même, cette confusion due à la notion de "réalisme" d'une image ne consisterait pas, pour Barthes, en un langage relatif à un référent, mais plutôt en

- 1) Rosalind Krauss, "The originality of the avant-garde: a post-modernism repetition", in October, no. 37, 1986, p. 63.
- 2) Ernst Gombrich, L'art et l'illusion, Paris, Gallimard, 1971, p. 68.
- 3) Rosalind Krauss, op. cit., p. 58.
- 4) Loc. cit.

un code qui se rapporterait à un autre code¹.

Ainsi, nous pourrions considérer que nos diptyques ne sont en fait qu'un défi aux lois de la pesanteur symbolique. Ce serait non seulement une interrogation sur le mimétisme, mais encore une contestation des connotations d'homogénéité et d'opacité liées aux plans colorés de l'abstraction. Nous avons voulu démontrer l'existence des limites, ou conventions, imposées au "texte" pictural par la culture et la tradition. Tout comme Jasper Johns, dans les années 70, nous tentions de remettre en cause les idées reçues concernant "la connaissance, la pré-connaissance, la reconnaissance et la relation de ces dernières à la perception visuelle². Selon nous, l'iconographie classique ne peut résoudre les questions relatives à la recherche d'une signification surtout si cette signification est considérée comme antérieure à l'élaboration de l'oeuvre (Panofsky). Nous dirions, à l'instar de Salle, que:

"Le tableau ne doit pas entretenir une relation avec

- 1) Rosalind Krauss, "The originality of the avant-garde: a post-modernism repetition", in October, no. 37, 1986, p. 62.
- 2) Barbara Rose, La peinture américaine, Le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, p. 131.

un objet défini. Le but que je poursuis est semblable à ce qui caractérise une relation intersubjective, une conversation. Le sens est une chose qui ne cesse de changer, issu d'une interaction qu'il serait impossible de prévoir à l'avance"¹.

Selon nous, l'idée d'un sens de l'oeuvre mouvant et à postériori, s'inscrit en faux à la fois contre la conception d'un contenu tout puissant et contre l'opacité du formalisme greenbergien.

Bien qu'influencée par la déconstruction, notre approche ne peut être réduite à une méthode type. De même, on ne peut penser la déconstruction comme un système ou une méthode sans en falsifier la nature². Pourtant, selon Derrida, le renversement du processus de la déconstruction était inévitable et s'opèrait par le rétablissement spontané des oppositions binaires. Dès lors, on pouvait craindre que cette réaffirmation de la hiérarchie originelle ne se fige en un processus de répétition de formes. La garantie d'une régénérescence des solutions formelles du processus de déconstruction en peinture ne semblait possible qu'en fonction du principe évoqué par

- 1) Stéphane Guegan et Caroline Smulders, "David Salle", in Galerie Magazine, éd. inter., déc./jan., 1987, p. 71.
- 2) Christopher Norris, Deconstruction: Theory and practice, London, Methuen & Co., 1982, p. 8.

Norris qui, citant Barthes, soulignait:

"A doxa (a popular opinion) is formulated, intolerable; to free myself of it, I postulate a paradox: then the paradox turns bad, becomes a new concretion, itself becomes a new doxa, and must see further for a new paradox"¹.

La position de Norris et de Barthes ouvrait ainsi la voie aux artistes de la déconstruction en leur permettant d'échapper aux répétitions formelles du minimalisme des années 70. Comme l'ont fait les néo-expressionnistes, nous avons rejeté, dans notre approche picturale, l'idéal formaliste d'un art dominé par la pureté, la logique, l'autonomie, l'unité et par des vérités absolues².

3.2 MODERNISME ET POSTMODERNISME

Notre travail est caractérisés par des références extérieures, des images sélectionnées ou appropriées dont le résultat

- 1) Roland Barthes, Roland Barthes by Roland Barthes, cité dans Christopher Norris, Deconstruction: Theory and practice, London, Methuen & Co., 1982, p. 13.
- 2) Robert Storr, "L'éclatement de l'école de New-York", in Art Press, no. 100, 1986, p. 47.

hétérogène prend le contre-pied du modernisme greenbergien qui a tenté d'abolir les distinctions provinciales de styles et d'images afin de créer un art homogène, universel, transcendant les frontières'.

Nous ne nous sommes pas contenté de réinstaurer l'image, nous avons tenté de remettre en question son pouvoir de signification. Comme les peintres de la déconstruction le firent, ouvrant librement la voie à des chaînes associatives s'étendant à notre espace culturel, nous avons tenté de charger l'image d'un impact neuf et imprévisible² en déconstruisant les notions d'origine et d'originalité.

Une telle approche éclectique de la production picturale pourrait se rattacher à ce qu'on qualifie communément de post-moderniste.

Selon Jean-François Lyotard, "l'éclectisme est le degré zéro de

- 1) Barbara M. Reise, "Greenberg and the Group: a retrospective view", in Studio International, vol. 175, 1968, p. 255.
- 2) Christie McDonald, Ginette Michaud, "L'association, un style de pensée", in Etudes Françaises, vol. 22, no. I, 1986, p. 5.

la culture générale contemporaine"¹. A l'instar de plusieurs tenants de la post-modernité, ses références à Nietzsche soulignent une philosophie de l'expérimentation en opposition à une philosophie de la vérité². Ce choix radical, comme celui de Derrida, s'appuie sur la vision nietzschéenne du jeu du monde et de l'innocence de l'avenir, d'un monde de signes sans fausseté, sans vérité et sans origine, qui est ouvert à une interprétation active³.

Cette expérimentation se concrétise par l'emploi généralisé du ready-made provoqué, selon Lyotard, par le développement des mass médias⁴. Ainsi, la peinture subit les conséquences de la transformation du monde actuel dans lequel la matérialité de l'objet est remplacée par les techniques de communication⁵. A cet effet, Elihu Katay précise que les médias ont modifié notre rapport au monde car, dans l'opinion publique, les méga-événements ont maintenant plus d'importance que le réel.

- 1) Jean-François Lyotard, "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", in Critique, no. 419, 1982, p. 361.
- 2) Guylaine Dionne, Iréné Belley, "L'impossible ou l'irreprésentable", in Vanguard, vol. 16, no. 3, 1987, p. 16.
- 3) Christopher Norris, Deconstruction: Theory and practice, London, Methuen & Co, 1982, p. 60.
- 4) Jean-François Lyotard, op. cit., p. 361.
- 5) Guylaine Dionne, Irénée Belley, op. cit., p. 16.

Des manifestations télévisées nous montrent, grâce à la simultanéité des plans, une "réalité" qui n'existe pas, qu'il est impossible de voir sans les techniques de la télévision. S'inspirant de Benjamin, Katay conclut que la reproduction est devenue plus importante que l'original et que la source la plus fidèle de la réalité est désormais l'ensemble des techniques de reproduction audio-visuelle¹.

Malraux avait déjà pressenti cette réalité dans le domaine de l'histoire de l'art qui, "dès qu'elle échappe aux spécialistes, est l'histoire de ce qui est photographiable"². Ainsi, on peut dire que si la notoriété de la Joconde est grande, c'est non pas parce qu'elle est le tableau le mieux peint du monde, mais bien parce qu'elle fait partie d'un gigantesque phénomène de communication médiatisée.

L'impact des techniques visuelles modernes sur le caractère de la peinture et le métier des peintres se traduit par une nouvelle notion du rôle de l'artiste: celle de "metteur en page".

Nous avons voulu que nos travaux proposent plus qu'une simple projection sur les images du passé. Plus que des symptômes,

- 1) Paul Cochon, "Elihu Katay, lauréat du prix McLuhan. Les grands enjeux du petit écran", Le Devoir, 5 déc. 1987, p. 1 et 12, (Le cahier du samedi).
- 2) Thierry De Duve, "La condition Beaubourg", in Critique, no. 426, 1982, p. 969.

nous désirions en faire des miroirs au travers desquels se discerneraient les points virtuels d'une société où jamais autant de figuration n'a été paradoxalement aussi abstraite. Car la circulation de l'image est devenue le lieu commun du quotidien.

"Le monde est si plein qu'on y étouffe... Chaque mot, chaque image est hypothéquée. Nous savons qu'une image n'est qu'un espace dans lequel diverses images, dont aucune n'est originale, s'affrontent et se confrontent. Une image est un tissu de citations tirées des innombrables centres de la culture. Le plagiaire qui succède au peintre ne porte plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais plutôt cette immense encyclopédie dans laquelle il puise... Le sens d'une peinture ne réside pas dans son origine mais dans sa destination..."¹.

Un peu comme le pop art a exprimé l'ère d'une société ayant acquis les structures techniques et économiques de la culture et de la communication de masse, nous avons voulu que notre pratique d'un art de la déconstruction reflète l'emprise des

1) Sherry Levine, citée dans, Christian Besson, "Dossier; il n'y a pas de nouvelle abstraction", in Art Press, no. 106, sept. 1986, p. 18.

médias et de la circulation de leurs images dans le quotidien. L'image du pop art était néanmoins plus homogène et n'entretenait pas de rapport avec le passé. C'était avant tout une imagerie du présent. Warhol représentait des objets en série. Wesselman montrait la vie et ses objets telle qu'elle était répétée chaque jour dans des millions de foyers. Rosenquist reconstituait dans ses montages une image non pas fragmentaire mais complète, sans déformation, de l'environnement collectif (ill. no. 44). Chez ce dernier, aucun sujet n'avait priorité sur un autre, toutes les informations étaient équivalentes, puisqu'elles frappaient indifféremment la sensibilité¹.

De la même façon, aujourd'hui, les médias démocratisent les émotions en juxtaposant des images de valeurs différentes: isolation d'un sujet donné dans un contexte, altération d'une image par un changement d'échelle, dialogue entre "haute" et "basse" culture².

A l'instar des artistes de la déconstruction, ainsi que des photographes comme Barbara Kruger, Cindy Sherman et Robert Longo, nous ne proposons pas, comme le pop art le faisait, un "réalisme capitaliste", mais plutôt une copie des mécanismes par

1) François Pluchard, Pop art et Cie, 1960-1970, Paris, éd. Martin-Malburet, 1971, p. 82.

2) Grace Glueck, "Artists who scavenge from the media", in The New-York Times, 9 janvier 1983, section 2, p. 29.

lesquels les médias érodent le sens en même temps qu'ils en revendiquent la production¹.

D'une certaine façon, le fonctionnement des médias s'apparente aux thèses post-structuralistes: à la télévision, le sens n'est pas quelque chose qui est découvert, évalué, puis envoyé dans le monde, mais plutôt un contenu reconstruit au niveau de la production².

Cette apparente reconstruction d'un nouveau contenu dans l'art de la déconstruction est, selon Lyotard, ce qui, dans la peinture moderne,

"...allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même, ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable (...)"³.

Par conséquent, l'oeuvre postmoderne n'est pas gouvernée par

- 1) John Roberts, "Art and the mass-media changing options", in Studio International, vol. 198, no. 1008-1011, 1985, p. 36.
- 2) Loc. cit.
- 3) Jean-François Lyotard, "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", in Critique, no. 419, 1982, p. 366,

des règles déjà établies et ne peut être jugée par des catégories communes. L'artiste travaille sans règle afin de témoigner de l'imprésentable en activant les différents¹.

Cette importance des "différents" reflète le processus d'interrogation des formes établies de la peinture quant à leur singularité et à leur originalité: car, comme le souligne Foucault:

"...cette mince surface de l'original qui accompagne notre existence entière n'est pas une naissance; elle est peuplée entièrement par ces relations complexes formées et accumulées comme des sédiments dans leur propre histoire par le travail, la vie, le langage... ce que l'homme revit, sans le savoir, ce sont toutes ces étapes intermédiaires qui le gouvernent presque jusqu'à l'infini².

Cette équivoque relative à l'originalité de l'image, qui nous force à reconsidérer les acquis traditionnels du "signe"

- 1) Jean-François Lyotard, "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?" in Critique, no. 419, 1982, p. 366.
- 2) Michel Foucault, Les mots et les choses, cité dans Rosalind Krauss, "The originality of the avant-garde: a post-modernism repetition", in October, no.37, 1986, p. 58.

iconique, est exploitée par les nouvelles techniques médiatiques et par la peinture de la déconstruction telle que nous la pratiquons.

Mais la pratique d'un "art" de la déconstruction, sans être un acte existentiel d'auto-célébration, exige quelque chose de plus que le simple statut de montage.

Ce "quelque chose de plus" est justement ce qui peut donner au montage le caractère d'oeuvre d'art. Toute la richesse du défi de ce type de peinture se trouve là.

Une question reste cependant ouverte: l'appropriation est-elle la meilleure, l'unique voie offerte à la peinture dans un environnement multimédiatisé?

CONCLUSION

La déconstruction du système pictural de la Renaissance a permis aux peintres du XXIème siècle d'utiliser, comme sujet même de la peinture, les techniques auparavant asservies aux règles de la représentation illusionniste. La figuration ayant disparu, les artistes modernistes ont nié la relation de l'art au monde et ont pensé la peinture en tant que système évolutif autonome et absolu qui devait faire l'objet de ses propres expérimentations.

Cette recherche a abouti à un constat de répétitions formelles et d'académisme dans les années 70, ayant comme conséquence un retour en force de la figuration.

Notre hypothèse de travail s'est concentrée sur la recherche de nouvelles solutions picturales utilisant une synthèse des procédés picturaux de la figuration et de l'abstraction. Mais cette synthèse allait s'illustrer non pas par l'émergence de formes médianes, mais bien par une confrontation des acquis de chacun des deux courants.

Nous avons voulu montrer, en particulier, que l'image figurative n'entretenait pas de relation fixe au sens et que nous entendions l'utiliser en tant qu'instrument pictural au même titre que les techniques de la peinture.

Ces références à l'abstraction et à la figuration nous ont fait, par la suite, reconsidérer la notion d'appropriation dans son contexte historique. Ce regard d'ensemble nous a amené à souligner l'ambiguïté qui régnait autour du concept d'originalité lié à une idée de progrès.

Nous inspirant finalement des théories de la déconstruction et du postmodernisme, nous sommes arrivés à la conclusion qu'aucune nouveauté et qu'aucune unité ne sous-tendait l'oeuvre "originale".

Selon nous, les techniques audio-visuelles contemporaines semblent confirmer cette hypothèse: une image "réelle" et "originale" peut désormais être le résultat d'un montage d'images ou de formes déjà connues et fortement connotées. L'art de la déconstruction serait donc un art de mise en page.

BIBLIOGRAPHIE

1. LIVRES

- BARTHES, Roland, Le bruissement de la langue, essais critiques, Paris, éd. du Seuil, 1984, 152 p.
- BATTOCK, Gregory, The New Art, New-York, Dulton, trad. française, Anne-Marie Lavangue, 1966, 260 p.
- BENJAMIN, Walter, L'homme, le langage et la culture, Paris, Denoël, coll. Médiations, 197 p.
- BUCHLOH, Benjamin, Formalisme et historicisme, Autoritarisme et régression, Paris, éd. Territoires, Galerie Durand-Desert, 1982, 83 p.
- CARONTINI, E.,
PERAYA, D. Le projet sémiotique, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1975, 177 p.
- DAMISCH, Hubert, Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture, Paris, Seuil, 1972, 334 p.
- DAVAL, Jean-Luc, Journal des avant-gardes, les années vingt, les années trente, Genève, Skira, 1980, 223 p.
- DENIS, Maurice, Du symbolisme au classicisme, Théories, textes réunis par O. Revault d'Allanes, Paris, éd. Hermann, 1964, 270 p.
- ECO, Umberto, L'oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965, 315 p.
- FRANCASTEL, Pierre, Etudes de sociologie de l'art, Paris, Denoël/Gonthier, Médiations, 1970, 252 p.
- GOMBRICH, Ernst, L'art et l'illusion, Paris, Gallimard, 1971, 362 p.
- GRAY, Christopher, Cubist Aesthetic Theories, Baltimore, John Hopkins Press, 1953, 190 p.
- GREENBERG, Clément, "To cope with decadence", in Modernism and modernity, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, pp. 161-165.
- HOFSTÄTTER, Hans H., Peinture, gravure et dessin contemporains, Paris, Albin Michel, 1972, 311 p.

1. LIVRES (suite)

- JUNOD, Philippe, Transparence et opacité, Genève, L'Age d'homme, 1976, 437 p.
- KANDINSKY, Wassili, Du spirituel dans l'art, Paris, Denoël/Gonthier, 1969, 184 p.
- KANDINSKY, Wassili, Point, Ligne, Plan, Paris, Denoël, 1970, 161 p.
- LAPLANCHE, Jean,
PONTALIS, J.B., Vocabulaire de la psychanalyse, Paris, P.U.F., 1973, 523 p.
- LE BOT, Marc, Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives, Paris, Klincksieck, 1968, 210 p.
- MARIN, Louis, Etude sémiologiques, Paris, Klincksieck, 1978, 428 p.
- NORRIS, Christopher, Deconstruction: Theory and practice, London, Methuen & Co, 1982, 157 p.
- PAULHAN, Jean, La peinture cubiste, Paris, Denoël, Médiations, 1970, 188 p.
- PLUCHART, François, Pop art et Cie 1960-1970, Paris, éd. Martin-Malburet, 1971, 235 p.
- ROSE, Barbara, La peinture américaine. Le XXIème siècle, Genève, Skira, 1986, 174 p.
- VAN LIER, Henri, L'animal signé, Rhode - St - Genèse, éd. Albert de Visscher, 1980, 158 p.
- WÖLFFLIN, Heinrich, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Paris, Plon, 1952, 280 p.

2. ARTICLES

- BESSON, Christian, "Dossier: il n'y a pas de nouvelle abstraction", in Art Press, no. 106, 1986, pp. 16-27.
- BUCHLOH, Benjamin, "Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art", in Art Forum, sept. 1982, pp. 43-56.
- BUCHLOH, Benjamin, "The primary colors of the second time: a paradigm repetition of the neo avant-garde", in October, no. 37, 1986, pp. 41-52.
- CAUCHON, Paul, "Elihu Katay, lauréat du prix McLuhan. Les grands enjeux du petit écran", in Le Devoir, 5 déc. 1987, p. 1 et 12, (Le cahier du samedi).
- CONTI, Viana, "Louis Marin", in Flash Art, éd. française, no. 7/8, 1985, pp. 60-63.
- CRIMP, Douglas "Pictures", in October, no. 8, 1979, pp 75-88.
- DARRAGON, Eric, "La peinture à pied au pays de la Trans avant-garde" in Critique, no. 630, 1984, pp 721-748.
- DE DUVE, Thierry, "La condition Beaubourg", in Critique, no. 426, 1982, pp. 965-974.
- DIONNE, Guylaine,
BELLEY, Irénée, "L'impossible ou l'irreprésentable", in Vanguard, vol. 16, no. 3, 1987, pp. 15-17.
- ENRIGHT, Robert, "Eric Fischl", in Canadian Art printemps 1985, pp. 70-75.
- FRANCBLIN,
Catherine "Jasper Johns", in Art Press, no. 117, 1987, pp. 92-93.
- GLUECK, Grace, "Artists who <<Scavenge from the media.>>", in The New-York Times, 9 janvier 1983, section 2, pp. 29-30.
- GOHR, Siegfried, "La peinture en Allemagne, les confusions de la critique", in Art Press, no. 57, 1982, pp. 15-18.

2. ARTICLES (suite)

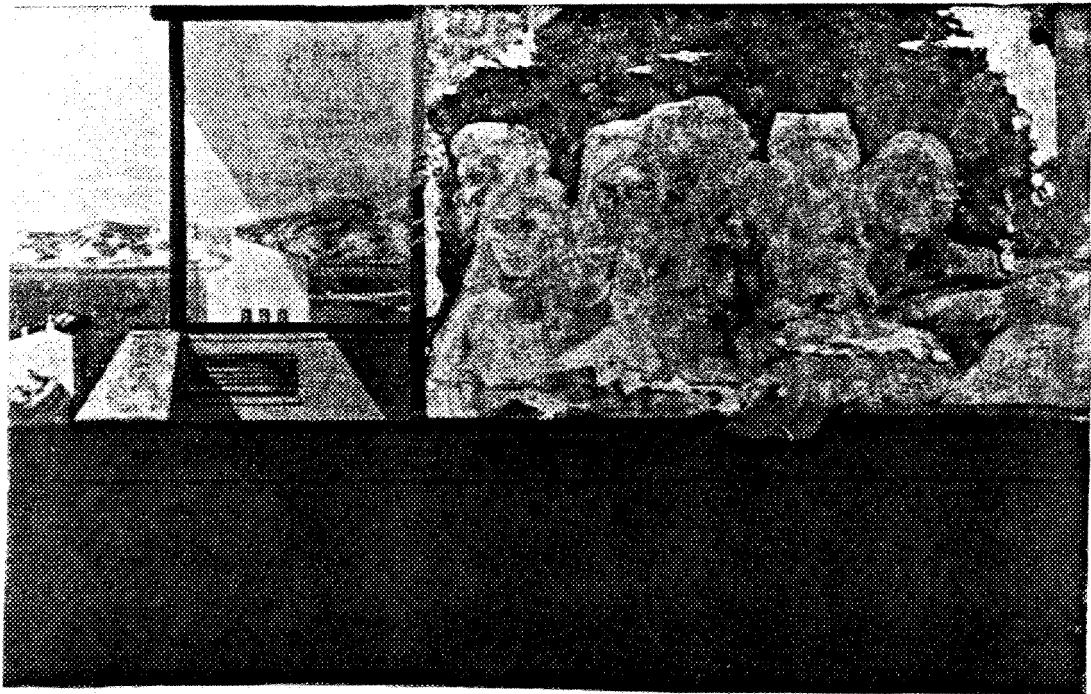
- GREENBERG, Clément, "Peinture à l'américaine", in Macula, no. 2, 1977, pp. 57-66.
- GREENBERG, Clément, "Modernist painting", in Gregory Battack, The New Art, NY, Dutton, 1966, pp. 101-110.
- GUEGAN, Stéphane, "David Salle" in Galleries Magazine, éd. inter. déc./jan. 1987, pp. 70-71.
- MULDERS, Caroline,
- HABERMAS, Jürgen, "La modernité: un projet inachevé", in Critique, no. 413, 1981, pp. 950-967, trad. française, Gérard Roulet.
- HUGHES, Robert, "Random bits from the image haze", in Time, 9 février 1987.
- KRAUSS, Rosalind, "Grilles", in Communications, no. 34, 1981, pp. 167-176.
- KRAUSS, Rosalind, "Notes sur l'index; l'art des années 70 aux Etats-Unis", in Macula, no. 2, 1980, pp. 10-19.
- KRAUSS, Rosalind, "Originality as repetition: introduction", in October, no. 37, 1986, pp. 35-40.
- KRAUSS, Rosalind, "The originality of the avant-garde: a post-modernism repetition", in October, no. 37, 1986, pp. 47-66.
- LELHUARD, Raoul, "Primitivism in 20th century art", in Arts de l'Afrique Noire, no. 52, hiver 1984, pp. 9-17.
- LEVIN, Kim, "The Salle question", in Voice, 3 fév. 1987.
- LYOTARD, "Réponse à la question: qu'est ce que le post moderne?" in Critique, no. 419, 1982, pp. 357-367.
- Jean-François,
- MASHECK, Joseph, "Cruciformality", in Art Forum, janvier 1979, pp. 17-30.
- McDONALD, Christie, "L'association, un style de pensée", in Etudes Française, vol. 22, no. 1, 1986, pp. 3-8.
- MICHAUD, Ginette,

2. ARTICLES (suite)

- MILLET, Catherine, "L'art contemporain en France", interview par Régis Durand, in Art Press, no. 118, 1987, pp. 4-7.
- MILLET, Catherine, "David Salle, la peinture que le regard disperse", in Art Press, no. 89, 1985, pp. 18-21.
- MILLET, Catherine, "Francis Picabia, le diabolique", in Art Press, no. 57, 1982, pp. 4-8.
- MILLET, Catherine, "Les états-unis de la peinture", in Art Press, no. 103, 1986, pp. 30-33.
- PLEYNET, Marcelin,
- MOULIN, Raymonde, "La genèse de la rareté artistique", in Ethnologie Française, vol. 8, no. 2-3, 1978, pp. 241-258.
- NESBITT, Moly, "Ready-made originals: The Duchamp model", in October, no. 37, été 1986, pp. 53-64.
- OLIVE, Kristin, "David Salle's deconstructive strategy", in Arts, nov. 1985, pp. 82-85.
- PAYANT, René, "Bricolage pictural. L'art à propos de l'art, 1^o partie: la question de la citation", in Parachute, no. 16, 1979, pp. 8-16.
- PAYANT, René, "Bricolage pictural. L'art à propos de l'art. 2^o partie: citation et intertextualité" in Parachute, no. 18, 1980, pp. 22-34.
- PAYANT, René, "Ces formes qui ironisent, à propos de Sandro Chia et d'Enzo Cucchi", in Art Press, no. 57, 1982, pp. 20-22.
- PEPPIAT, Michel, "Sujet tabou, exposition risquée", in Connaissance des arts, Paris, no. 391, 1984, pp. 84-94.
- POLITI, Giancarlo, "David Salle", in Flash Art, éd. française, no. 11, 1986, pp. 12-17.

2. ARTICLES (suite)

- REINHARDT, Ad., "Twelve rules", in Art News, no. 5-6, 3 mai 1957, n.p.
- REINHARDT, Ad., "Ad. Reinhardt on his art", in Studio International, no. 174, 1967, pp. 265-273.
- REISE, Barbara M., "Greenberg and the Group: a retrospective view", in Studio International, vol. 175, 1968, pp. 255-257.
- ROBERTS, John, "Art and the mass-media changing options", in Studio International, vol. 198, no. 1008-1011, 1985, pp. 36-38.
- SANDLER, Irving, "Reinhardt: the purist back lash", in Art Forum, no. 5, 1966, pp. 41-46.
- SHAPIRO, Meyer, "On the nature of Abstract Art", in Marxist Quaterly, no. 1, 1937.
- STEINBERG, Léo, "The glorious company", in Lipman (J.) Marshall (R) Art about art, Dutton/Whitney Museum of american art, NY, 1978, pp. 6-31.
- STORR, Robert, "Eric Fischl ou les plaisirs désenchantés", in Art Press, no. 90, mars 1985, pp. 42-45.
- STORR, Robert, "L'éclatement de l'école de New-York", in Art Press, no. 100, 1986, pp. 46-48.
- TAYLOR, Paul, "Sherrie Levine", in Flash Art, éd. inter., no. 135, 1987, pp. 55-59.
- WASHTON LONG, Rose-Carol, "Kandinsky and abstraction: the Role of the Hidden image", Art Forum, no. 10, 1972, pp. 42-49.



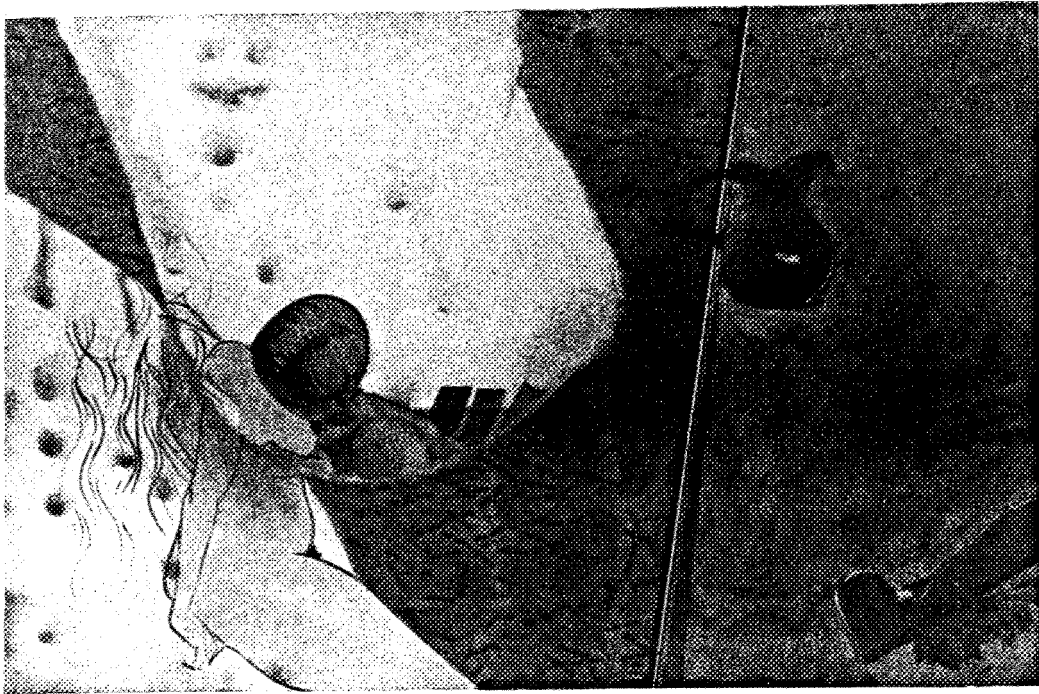
I



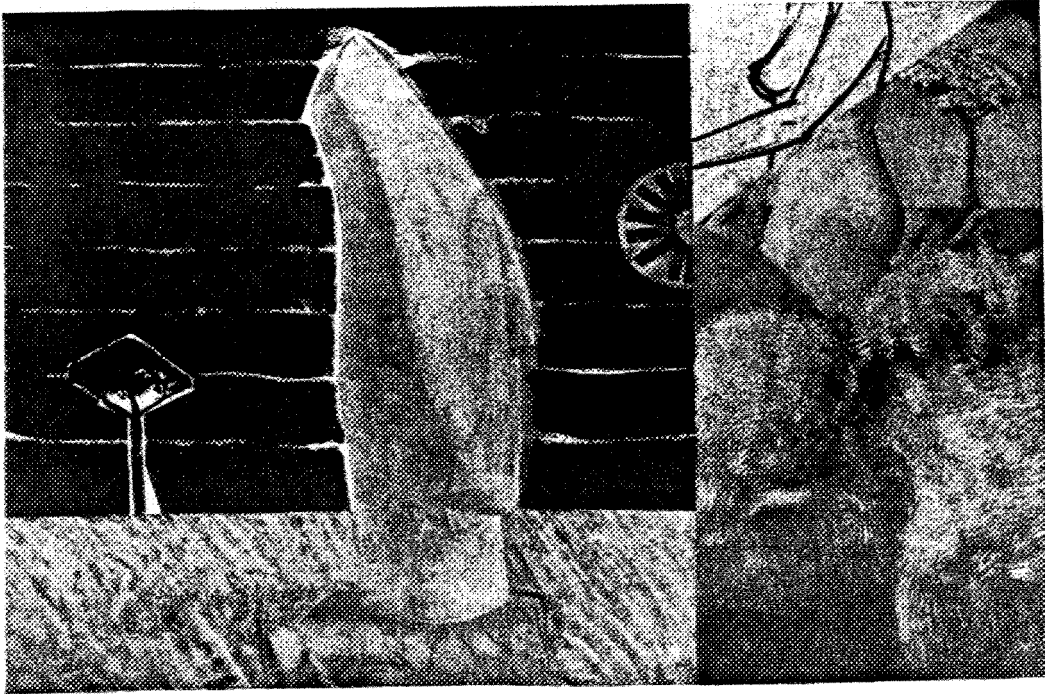
2



5



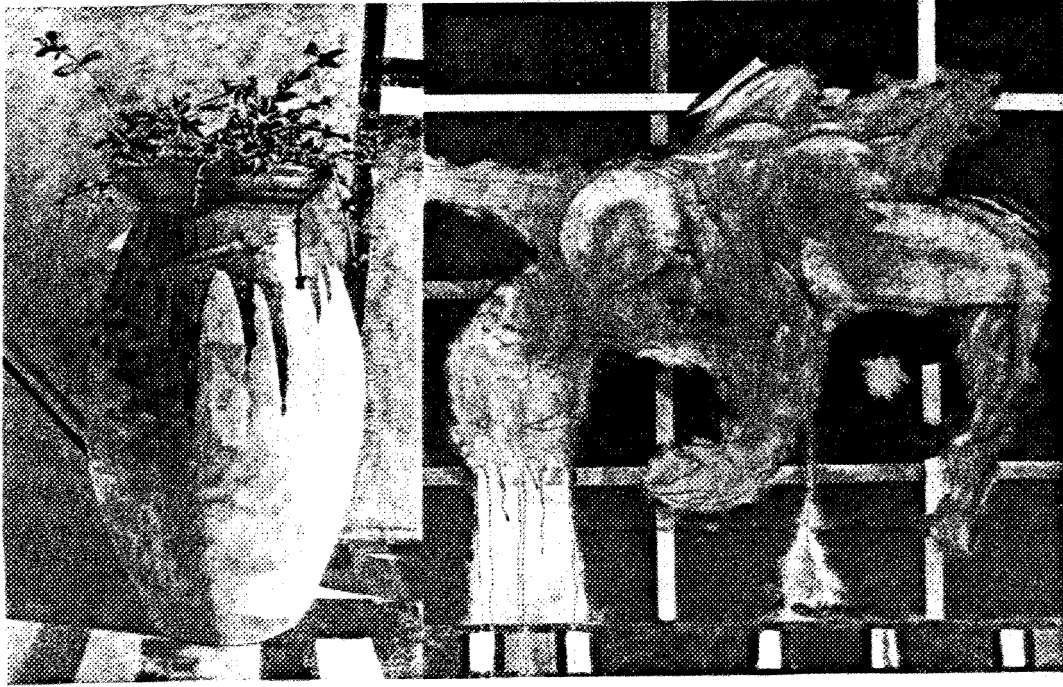
4



5



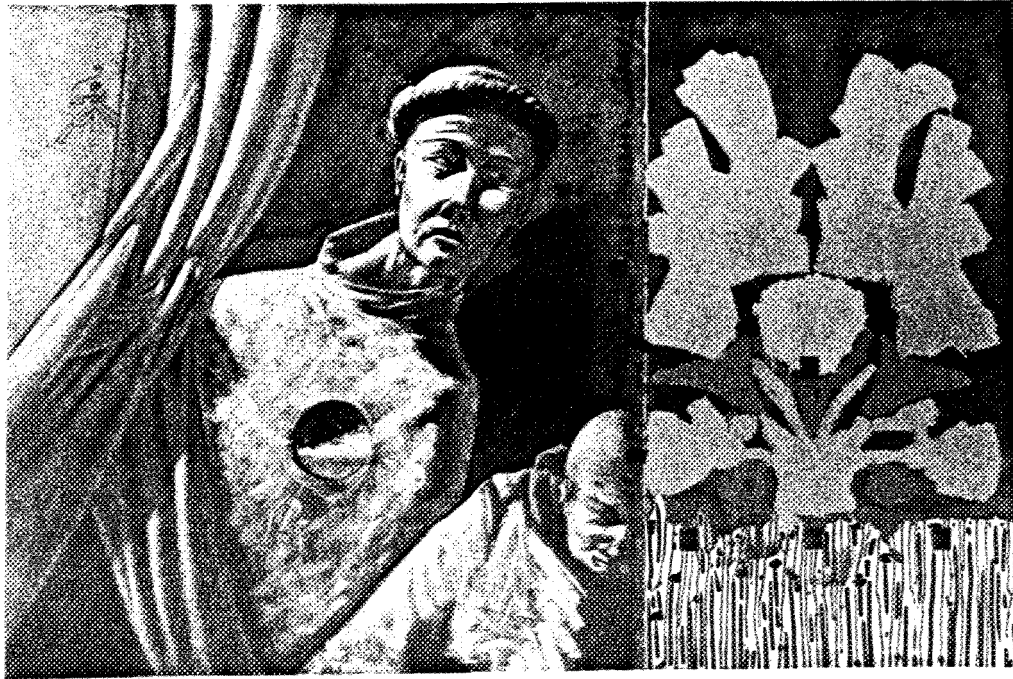
6



7



8



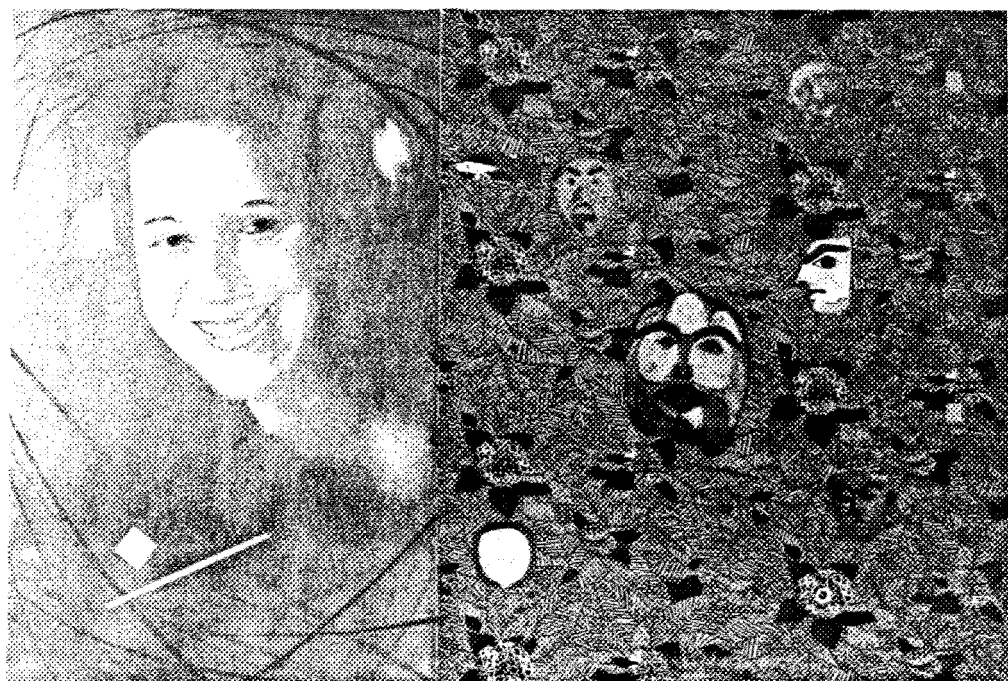
9



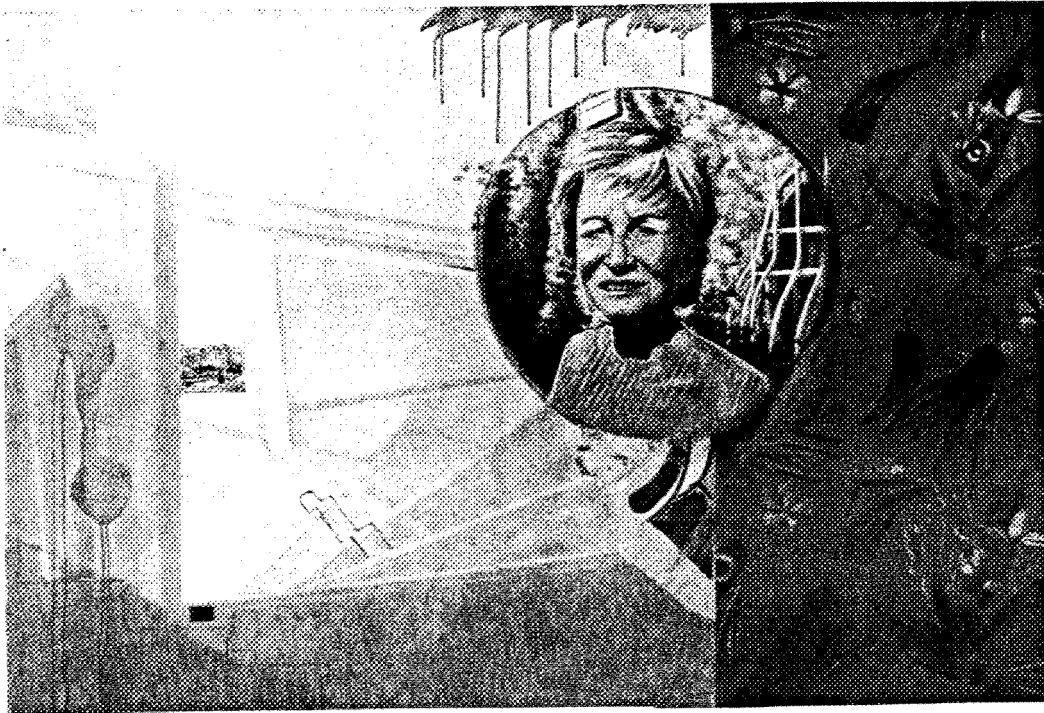
10



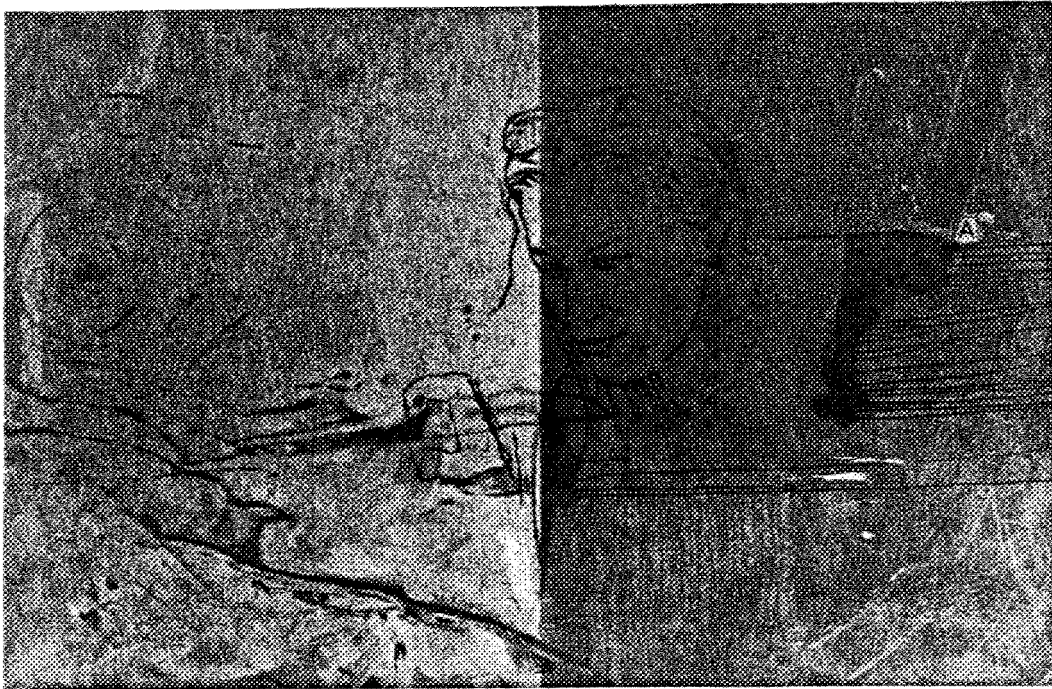
II



I2



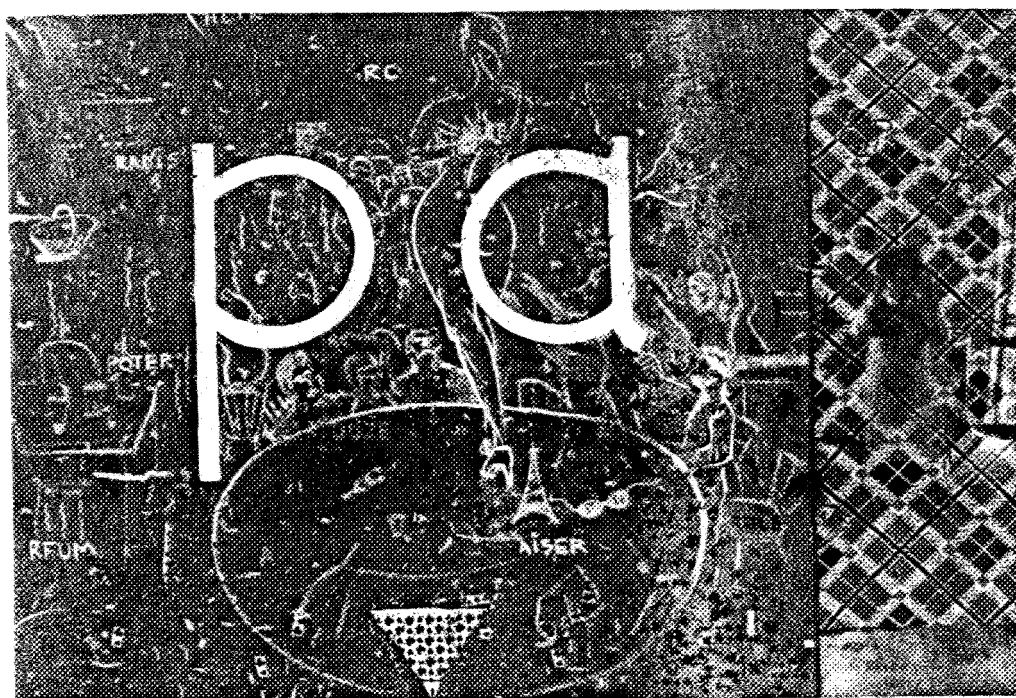
I3



I4



I5



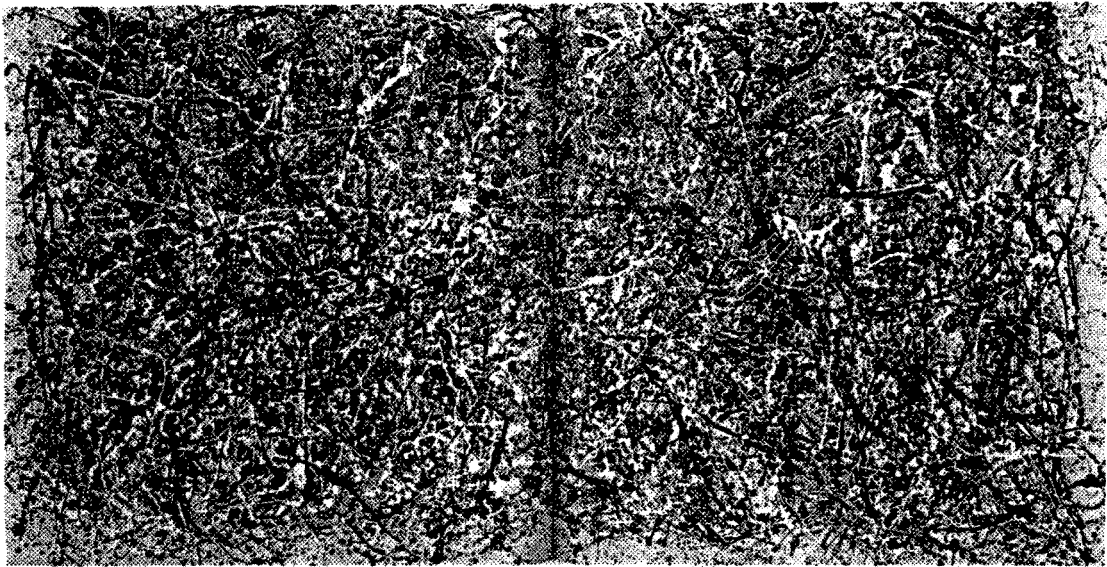
I6

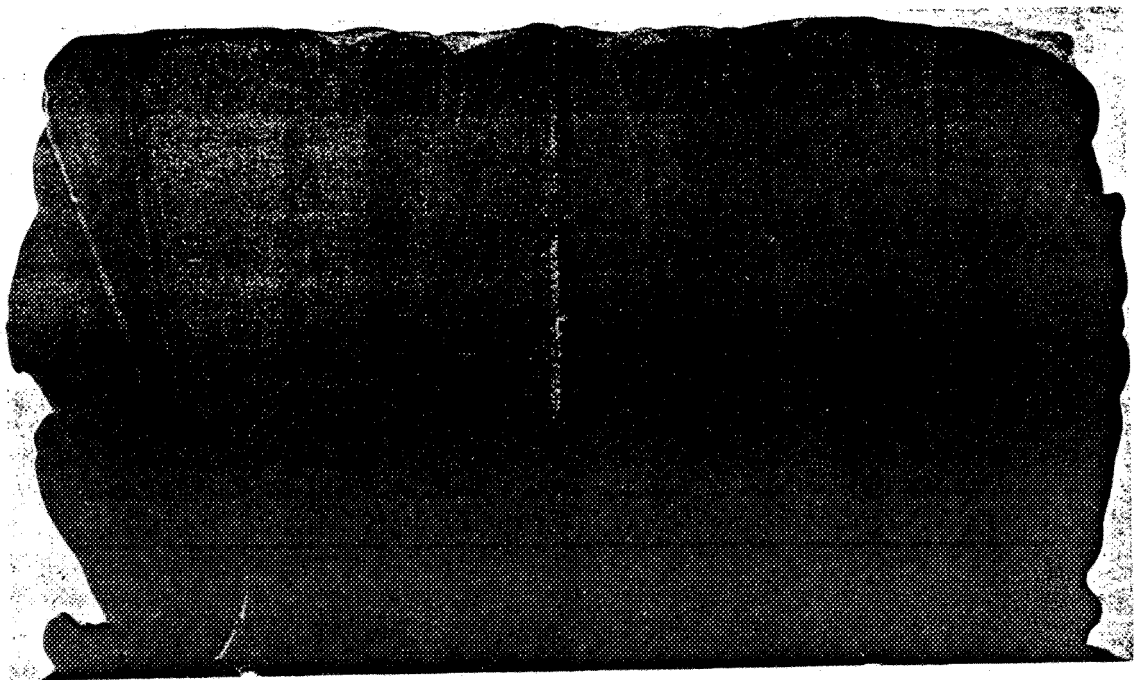


17

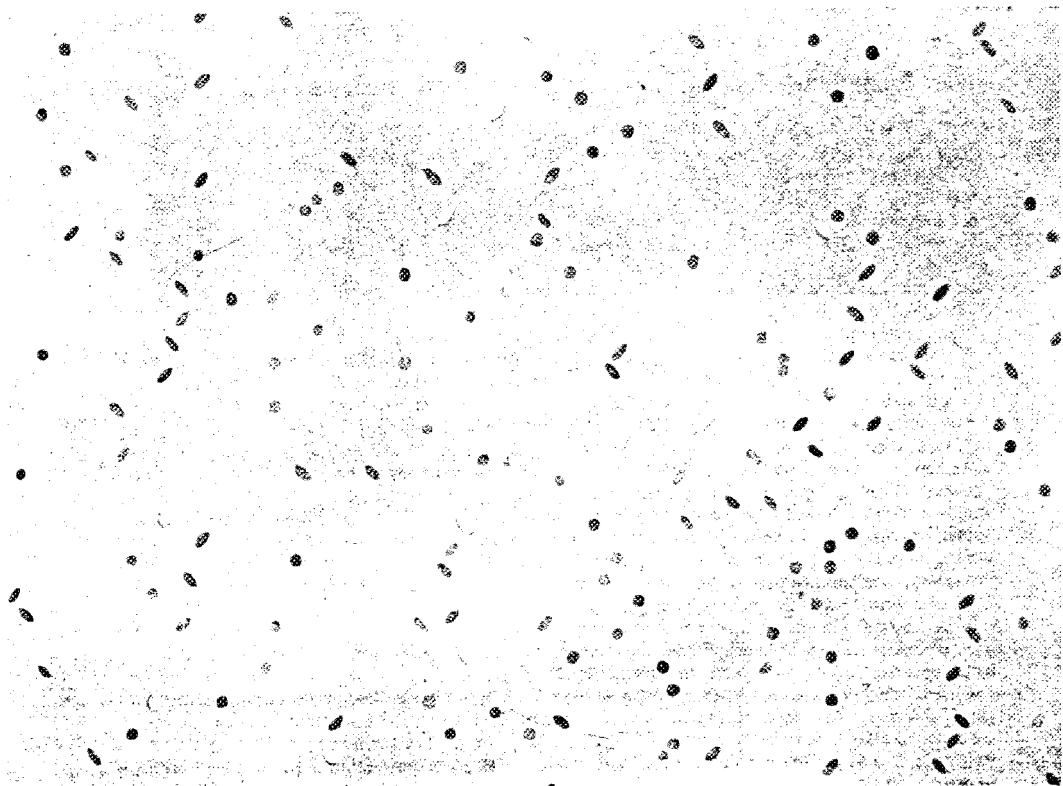


18





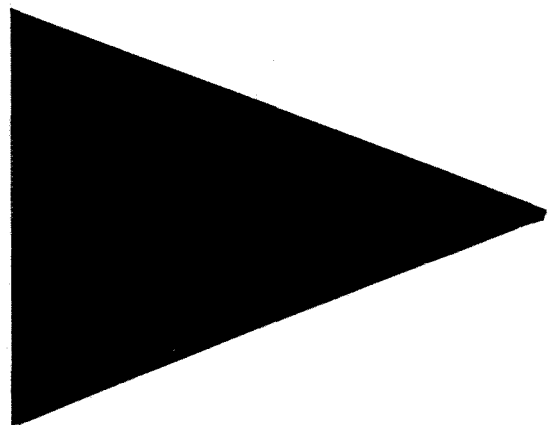
20



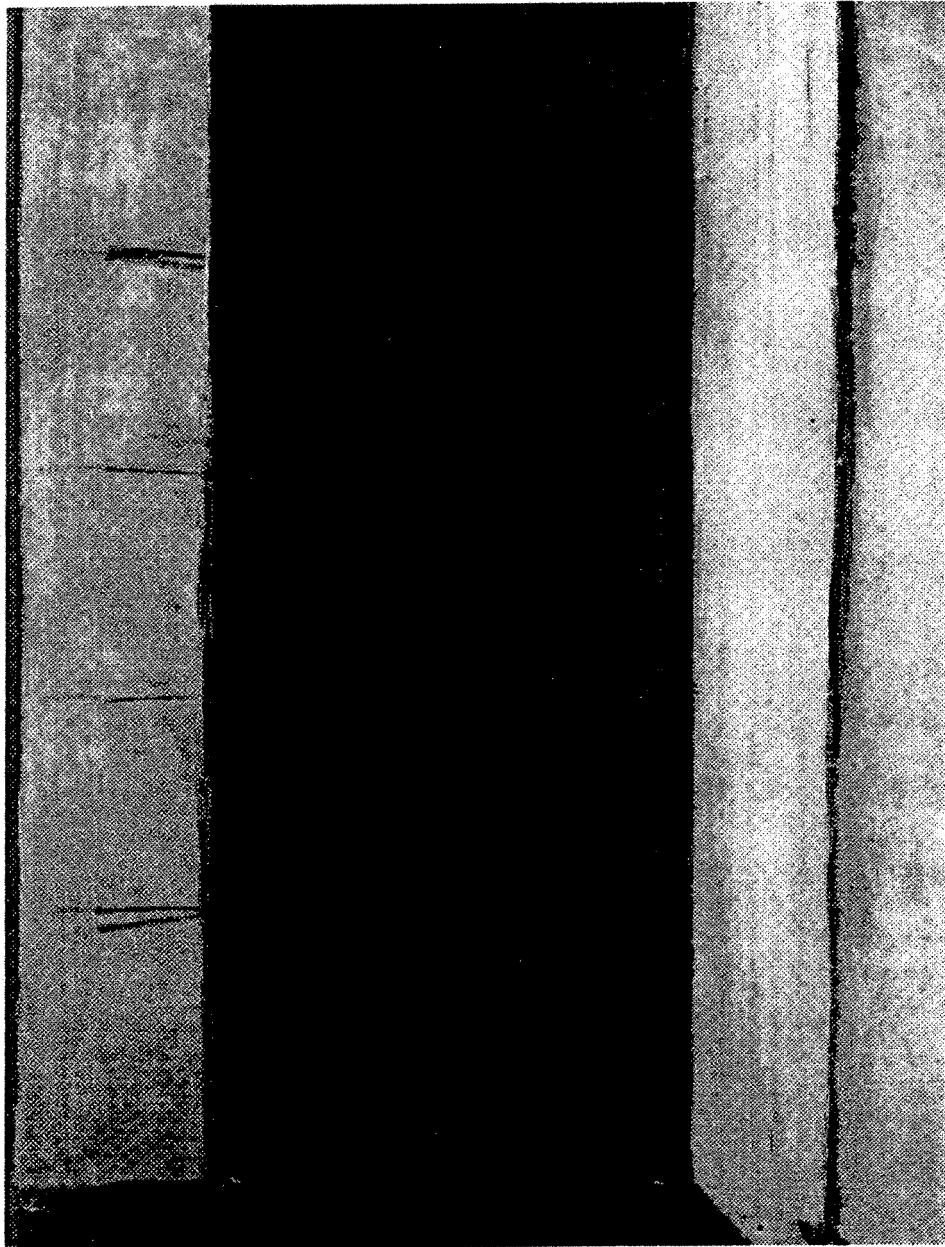
21

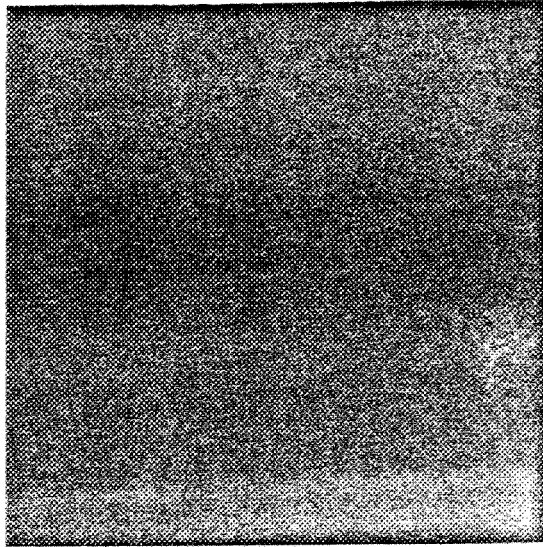


22

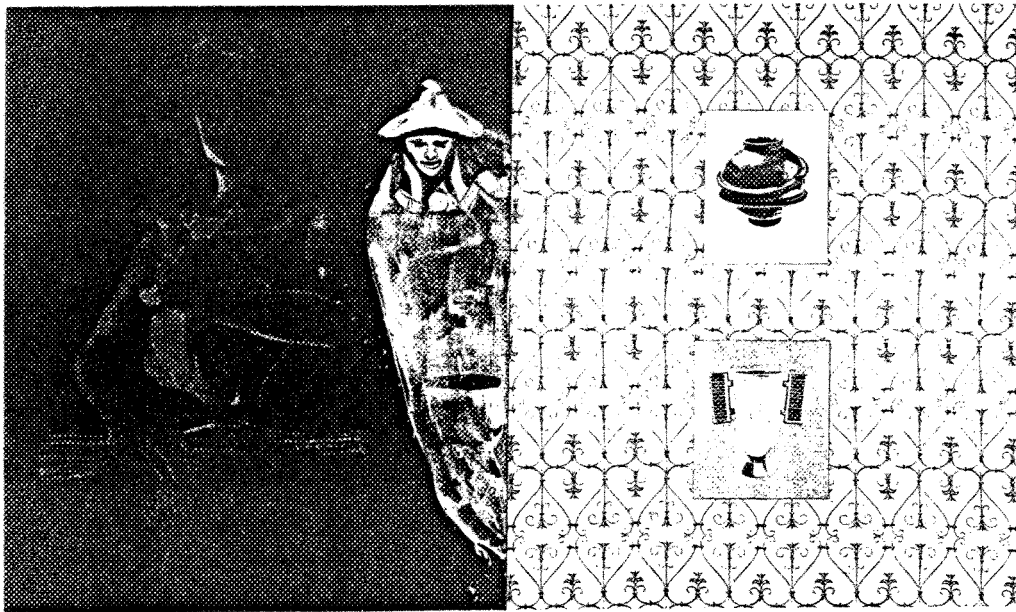


23

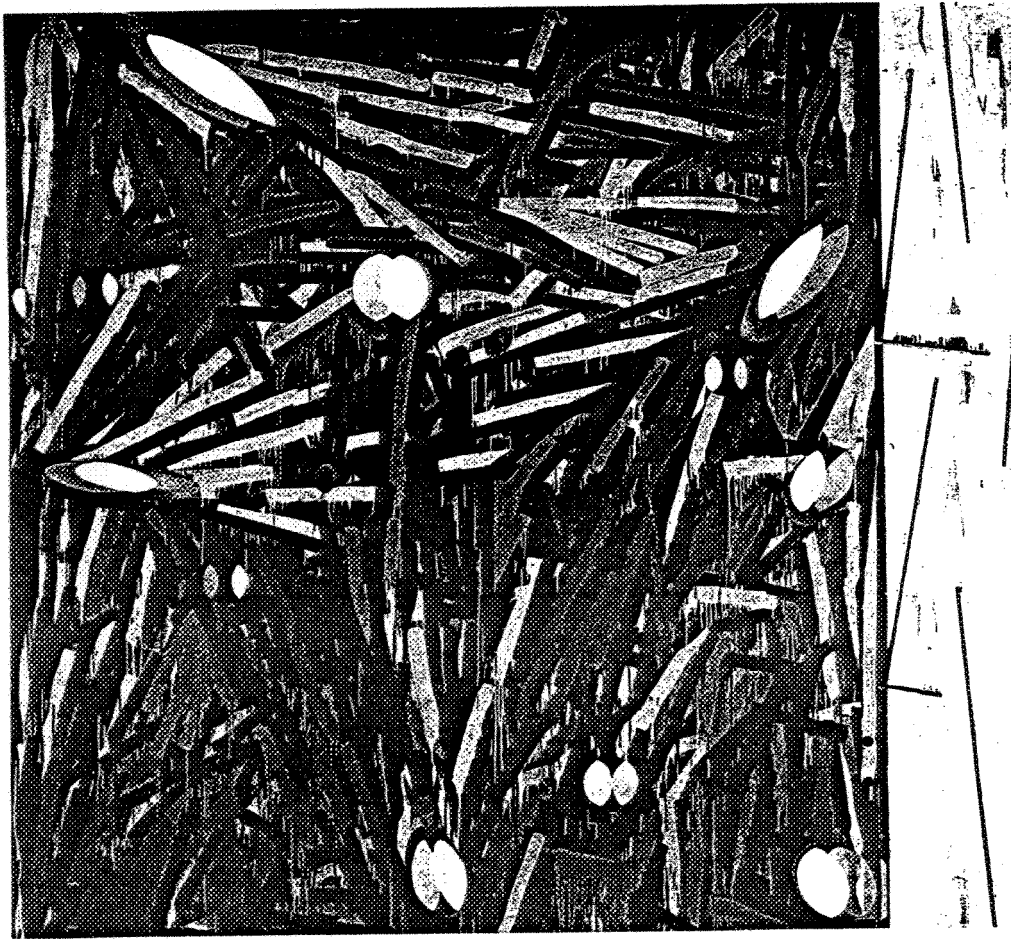




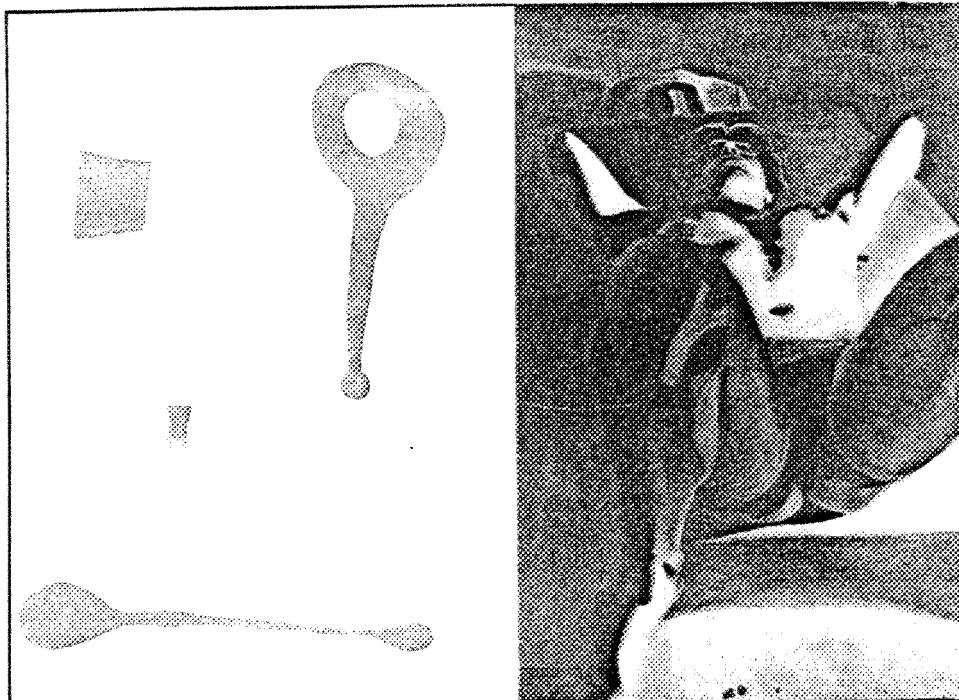
25



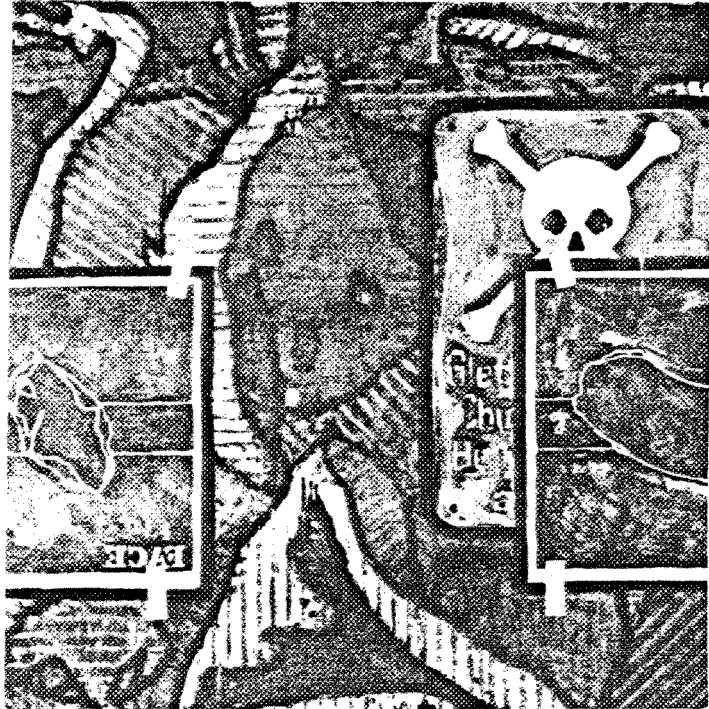
26



27



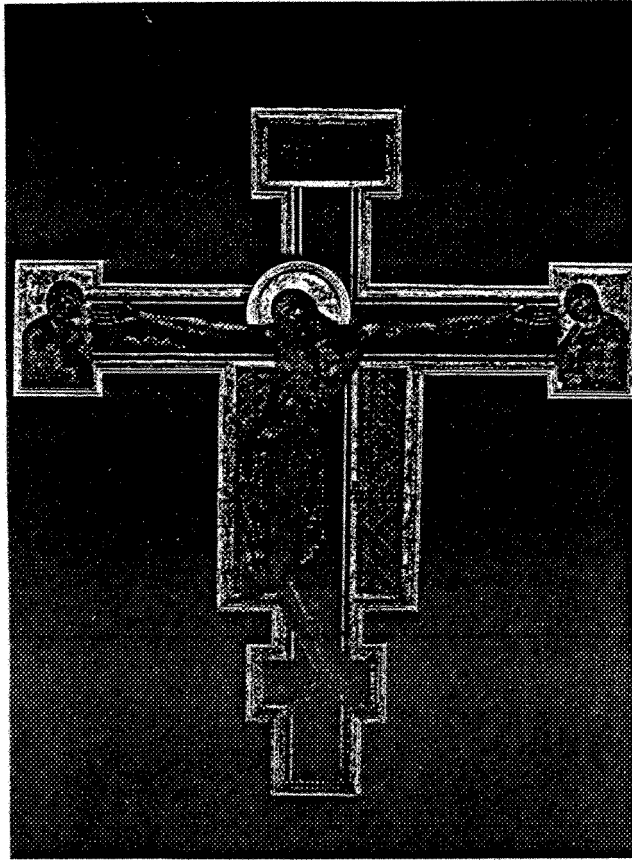
28



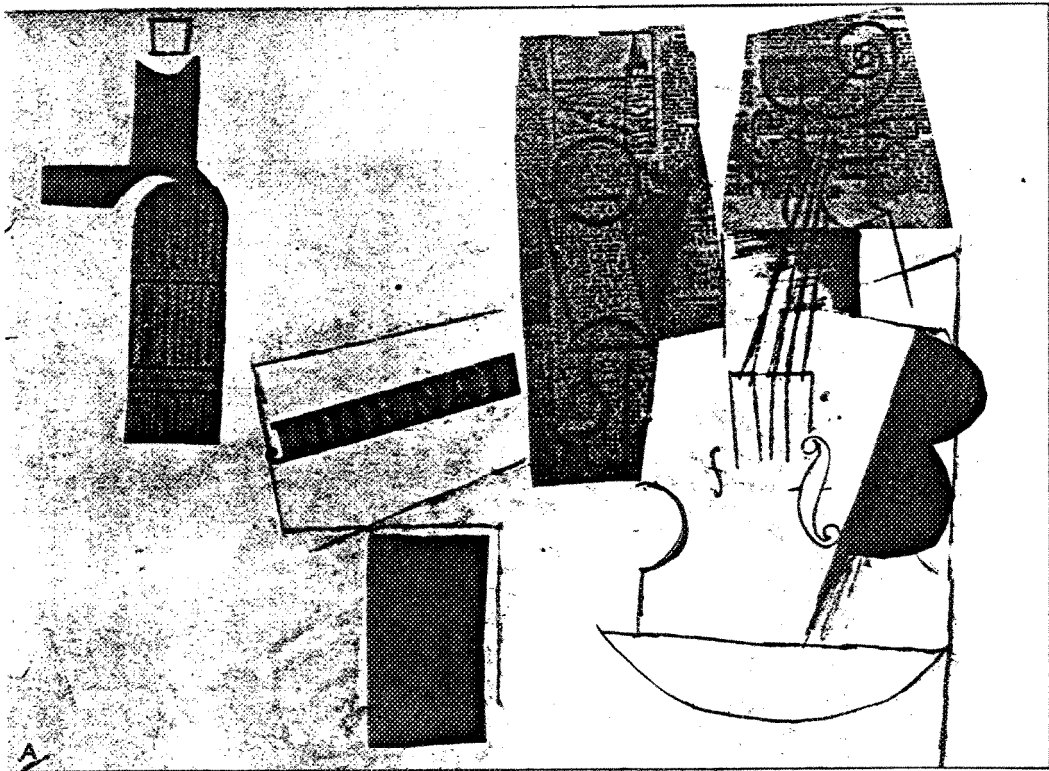


30





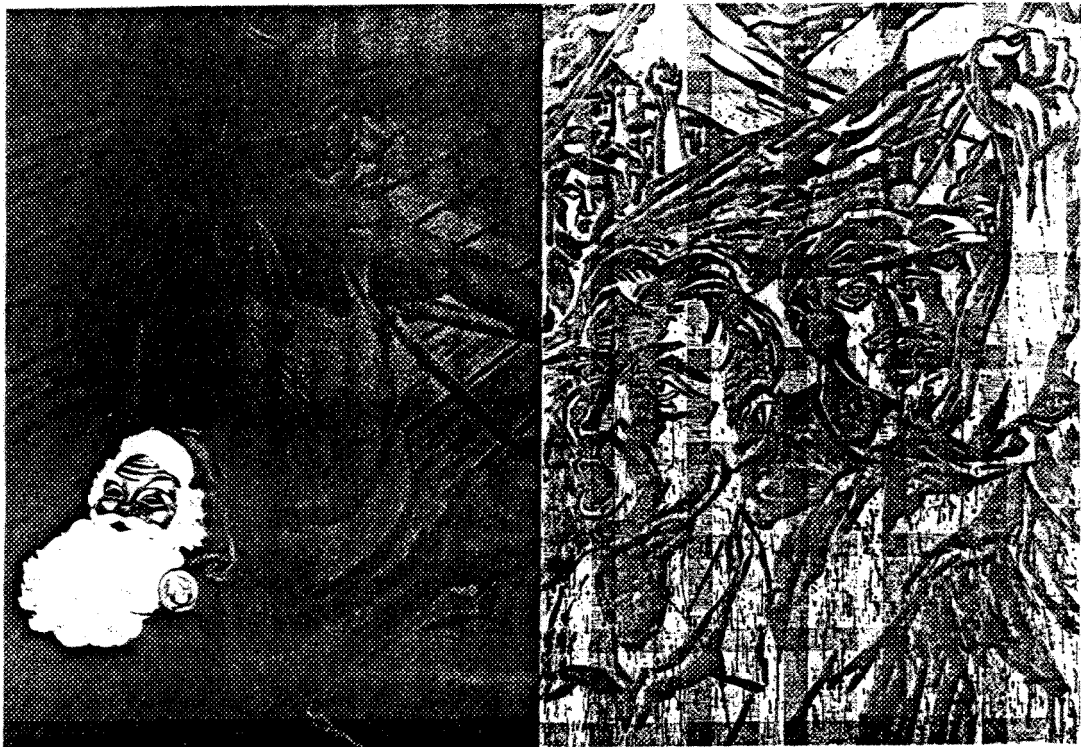
31



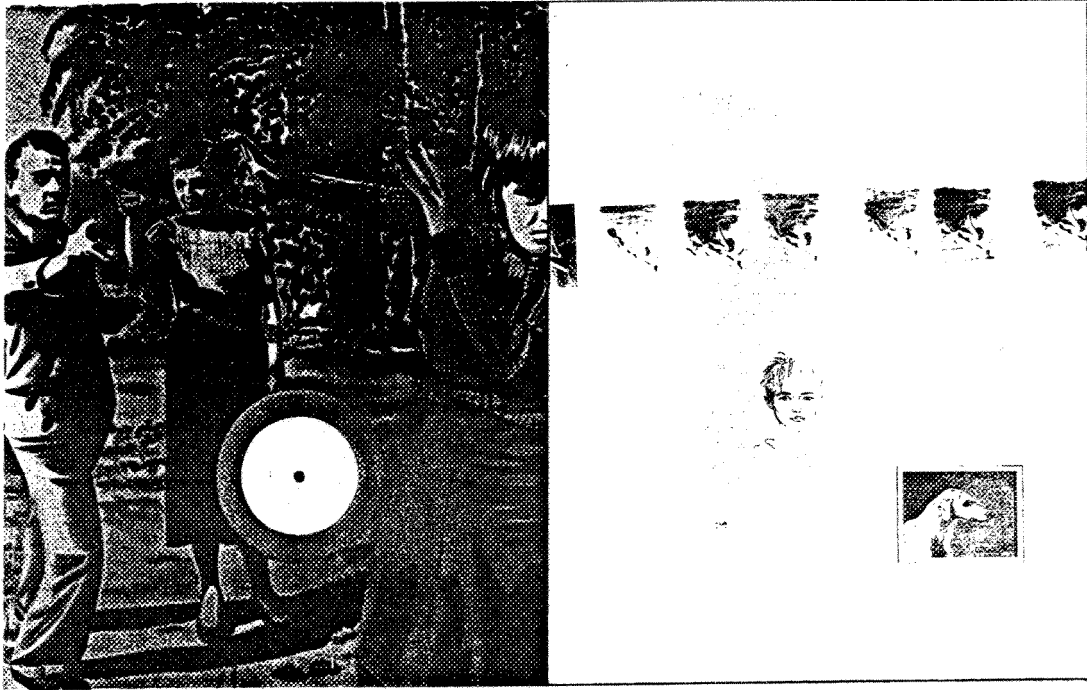
32



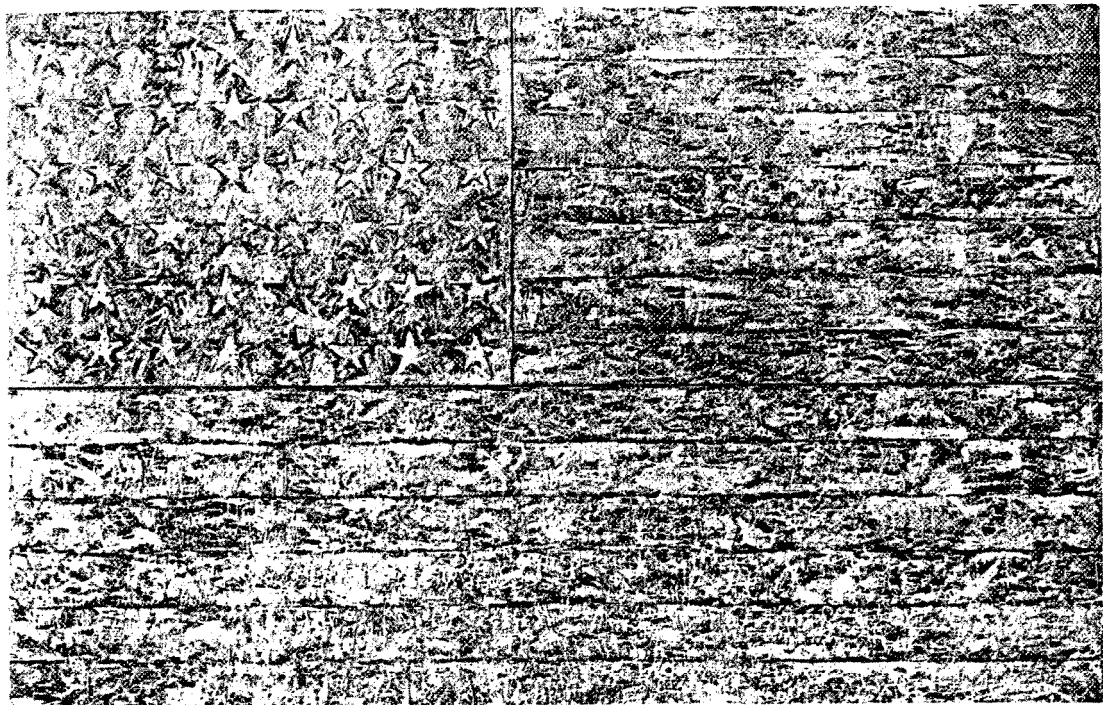
33



34



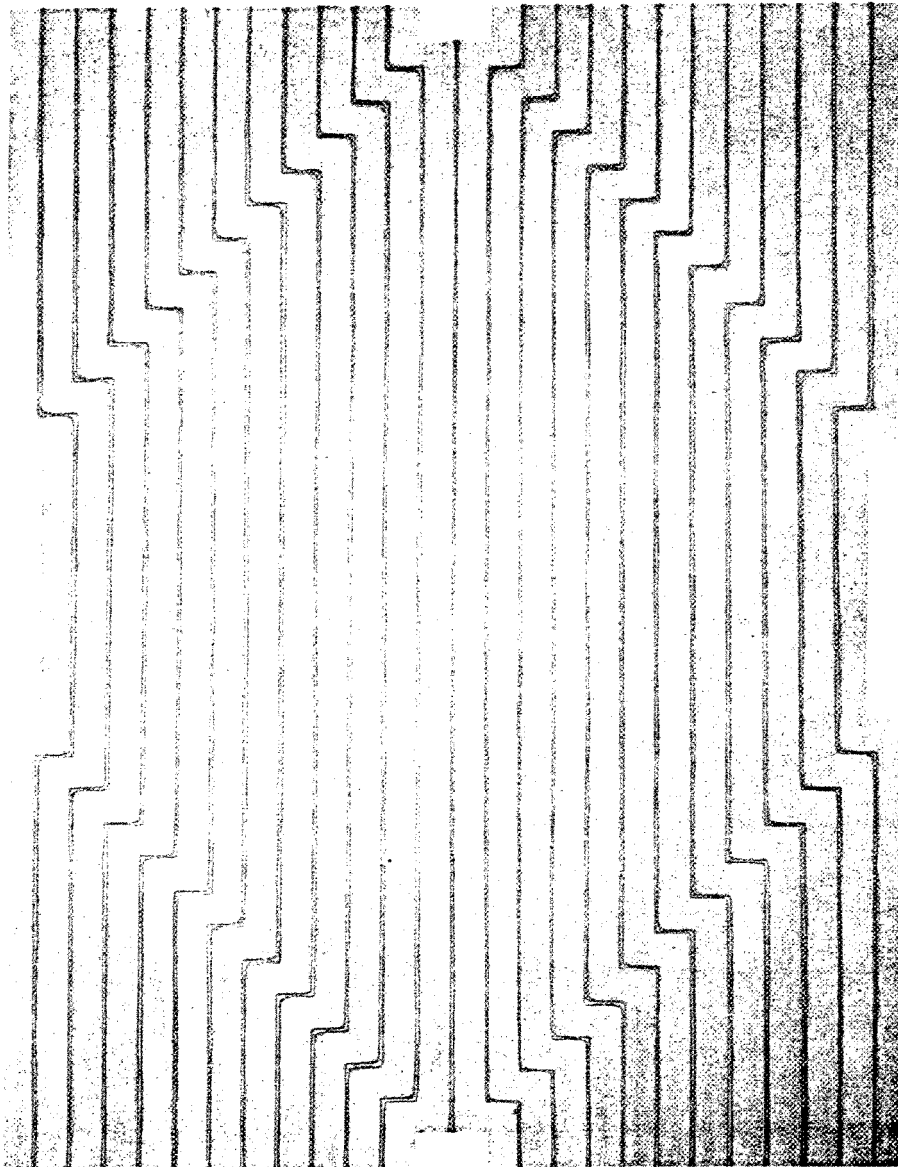
35



36



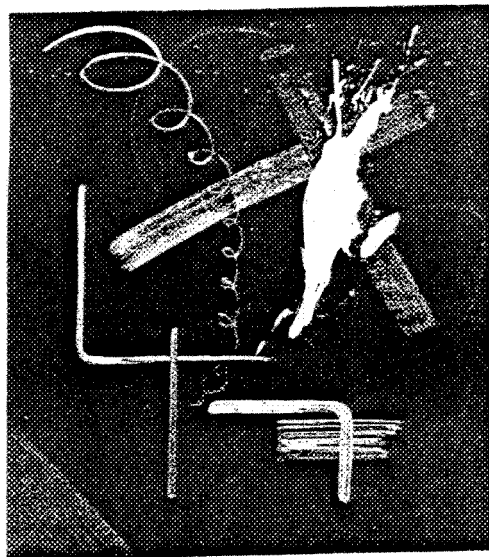
37



38



39



40

mère chrétienne. Ou bien : la fille-mère, la sainte mère chrétienne se nomme *Aufhebung*. Elle — la relève — est la contradiction et la satisfaction du désir chrétien ou de ce que le *Troisième Manuscrit* appelle le « Christ critique » : désir de la maternité et de la virginité. L'essence du christianisme établit une équivalence entre les catégories de miracle, d'imagination et de relève. La transformation de l'eau en vin, du vin en sang, la transsubstantiation, la résurrection surtout sont des opérations d'*Aufhebung* : ce qui est détruit se conserve, ce qui meurt peut renaître. Admirable et miraculeuse, *Aufhebung* est l'imagination productrice. De même le dogme de la Vierge Marie voit lever ou laver sa contradiction par une *Aufhebung* qui suspend ce qu'elle garde ou regarde ce qu'elle relève. « Ici nous avons la clef de la contradiction du catholicisme pour lequel simultanément mariage et célibat sont saints. La contradiction dogmatique de la mère virgi-

« Mais de même que la résurrection, terme de l'histoire sainte, — une histoire (*Geschichte*) qui n'a pas la signification d'une histoire racontée (*Historie*), mais celle de la vérité en personne — est l'accomplissement d'un désir, de même aussi son commencement, la naissance surnaturelle, bien que celle-ci ne se rapporte pas à un intérêt personnel immédiat, mais beaucoup à un sentiment (*Gefühl*) subjectif, particulier.

Plus l'homme devient étranger à la nature (*sich der Natur entfremdet*), plus subjective, c'est-à-dire sur- ou anti-naturelle devient sa vision (*Anschauung*), plus grande est l'horreur pudique qu'il éprouve devant la nature ou du moins devant les choses et les processus naturels, qui déplaissent à son imagination, l'affligent d'affections contraires. Assurément l'homme libre, l'homme objectif trouve aussi contrariété et dégoût dans la nature, mais il les saisit comme des conséquences naturelles inévitables et par cette considération il surmonte ses sentiments comme n'étant que subjectifs, inauthentiques. L'homme subjectif, qui ne vit au contraire que figé dans l'imagination et le sentiment, s'oppose à ces choses avec une aversion toute particulière. Il a les yeux de ce malheureux enfant trouvé qui ne remarquait sur les plus belles fleurs que les petits « cafards noirs » qui couraient sur elle, et qui par cette perception algrissait sa vision des fleurs. L'homme subjectif fait de ses sentiments la mesure de ce qui doit être. Ce qui ne lui plaît pas, ce qui lèse son sentiment sur- ou anti-naturel, ne doit pas être. Même si ce qui lui plaît ne peut exister sans ce qui lui déplaît, — l'homme subjectif ne se conduit pas selon les ennuyeuses lois de la logique et de la physique, mais selon le libre-arbitre de l'imagination —, précisément pour cette raison, il laisse tomber dans une chose ce qui est déplaissant, pour n'en retenir que ce qui est plaisant. Ainsi, c'est assurément la pure, l'impollue vierge qui lui plaît; la mère bien sûr lui plaît aussi, mais seulement la mère qui ne souffre pas d'incommodités, celle qui a déjà le petit entre les bras.

Dans l'essence intime de son esprit, de sa croyance, la virginité est en et pour soi son concept moral le plus

Pierre, stèle, gisant, concrétion patiemment agglomérée : je suis le calcul de ma mère.

Je contrebande pour elle du reste dont je me fais cadeau.

Je ne sais pas si j'ai cherché à le comprendre. Mais s'il pensait que je l'avais compris, il ne le supporterait pas, ou plutôt il aimerait ne pas le supporter. Quelle scène. Il ne supporterait pas ce qu'il aime faire, lui. Il se sentirait déjà entortillé. Comme une colonne, dans un cimetière, mangée par un lierre, un parasite arrivé trop tard.

Je me suis introduit en tiers, entre sa mère et lui. Je l'ai donné. J'ai fait parler le sang.

Aucun intérêt. Je ne vais tout de même pas lui prendre ou apprendre sa mère, et le reste.

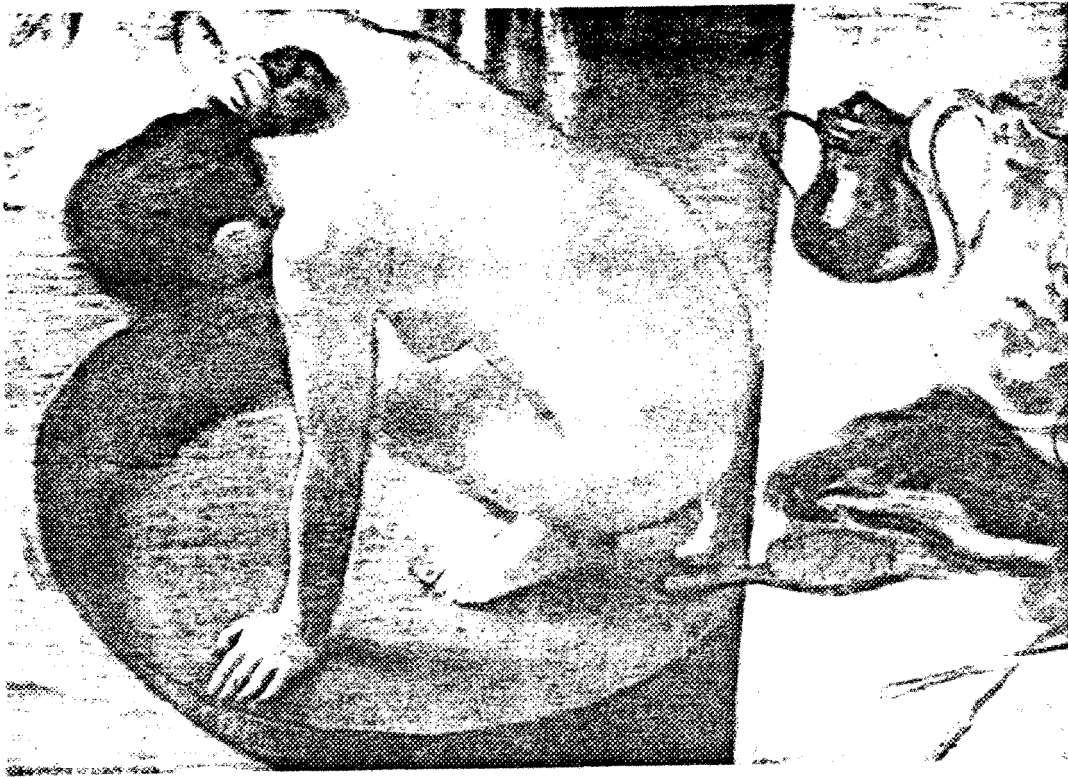
les colons étaient tous nobles, même les cloches puisqu'elles étaient de la race, sinon de la caste, sacrée. » Écart de race, trace d'écart, inéminable lutte de caste, c'est le cas de lire, la castrée (est — bande — tombe) dans le sac. Être « médusé » devant « un froc », une ceinture ou une braguette : la scène s'impose dans le journal, le mot « fasciné » aussi; et dans *Pompes funèbres* qui nomme encore Méduse et son fils Chrysaor, l'homme au glaive d'or qui, avec son frère Pégase, le cheval ailé, sortit de la gorge de Gorgo au moment où Persée lui trancha la tête. Il naquit en brandissant son arme

41

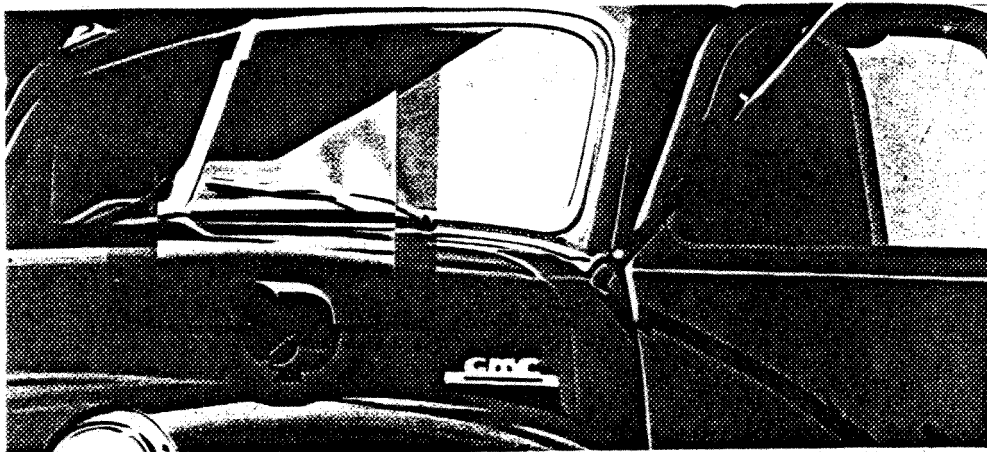
Je cherche la bonne métaphore de l'opération que je poursuis ici. Je voudrais décrire mon geste, la posture de mon corps derrière cette machine.



42



43



44

